

TESI DI DOTTORATO DI RICERCA IN CO-TUTELA
L-ANT/07

Università degli Studi di Milano

Albert-Ludwigs-Universität Freiburg

Corso di Dottorato in Scienze del patrimonio letterario, artistico e ambientale
Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali

SCHEMA E DIMENSIONE
‘SCULTURA IDEALE’ IN PICCOLO FORMATO DI ETÀ
ELLENISTICA E ROMANA

Candidato:
Giovanni COLZANI
Matr. R11977 – Ciclo XXXIII

Supervisore interno:
Prof. Dott. Fabrizio SLAVAZZI

Supervisore esterno:
Prof. Dott. Ralf VON DEN HOFF

Coordinatore del Corso di Dottorato:
Prof. Dott. Patrizia PIACENTINI

Anno Accademico 2019-2020

SOMMARIO

INTRODUZIONE	p. 9
EINLEITUNG	p. 13
1. “SCULTURA IDEALE” IN PICCOLO FORMATO	p. 17
1.1. Storia e sviluppo dei paradigmi interpretativi	p. 21
1.2. Il primato del contenuto	p. 37
1.3. Prospettive moderne sul tema della taglia nella scultura antica	p. 47
1.4. Il lessico antico della scultura in piccolo formato	p. 59
1.5. «Per forma, dimensione e aspetto»	p. 79
1.6. Vicinanza, tattilità, mobilità	p. 97
1.7. Casi studio e metodi	p. 125
2. TAGLIA E SCALA	p. 145
2.1. Ercole “in riposo”	p. 151
2.2. Afrodite “che si slaccia il sandalo”	p. 187
2.3. Risultati	p. 223
3. STATUETTE IN CONTESTO	p. 227
3.1. Stuetette di Afrodite da Priene	p. 231
3.2. Una statuetta di Ercole da Sulmona	p. 245

3.3. Una statuette di Afrodite da Ercolano	p. 261
3.4. Una statuette di Ercole da Pergamo	p. 273
3.5. Una statuette di Afrodite da Cesarea Marittima	p. 289
3.6. Una statuette di Ercole da Corinto	p. 305
3.7. Risultati	p. 321
4. CONCLUSIONI	p. 325
APPENDICE I	
Ercole “in riposo”: integrazioni al catalogo Krull 1985	p. 333
APPENDICE II	
Venere “che si slaccia il sandalo”: integrazioni al catalogo Künzl 1970 (+1994)	p. 353
APPENDICE III	
Fonti letterarie ed epigrafiche	p. 383
APPENDICE IV	
Il lessico della scultura in piccolo formato negli inventari di Delo	p. 421
IMMAGINI	p. 435
RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI	p. 483
RIFERIMENTI IMMAGINI	p. 545

INHALTSVERZEICHNIS

INTRODUZIONE	p. 9
EINLEITUNG	p. 13
1. KLEINFORMATIGE „IDEALPLASTIK“	p. 17
1.1. Geschichte und Entwicklung der Interpretationsansätze	p. 21
1.2. Der Vorrang des Bildinhalts.	p. 37
1.3. Größe in der antiken Skulptur: moderne Ansätze	p. 47
1.4. Kleinformatigen Skulptur: antike Terminologie	p. 59
1.5. «Nach Gestalt, Größe und Aussehen»	p. 79
1.6. Ähnlichkeit, Taktilität, Mobilität	p. 97
1.7. Fallstudien und methodische Vorbemerkungen	p. 125
2. GRÖÖE UND MABSTAB	p. 145
2.1. Der „Ausruhende“ Herakles.	p. 151
2.2. Die „Sandalenlösende“ Aphrodite	p. 187
2.3. Ergebnisse	p. 223
3. STATUETTEN IN KONTEXT	p. 227
3.1. Aphroditestatuetten in Priene	p. 231
3.2. Eine Heraklesstatuette in Sulmona	p. 245

3.3. Eine Aphroditestatue in Herculaneum	p. 261
3.4. Eine Heraklesstatue in Pergamon.	p. 273
3.5. Eine Aphroditestatue in Caesarea Maritima	p. 289
3.6. Eine Heraklesstatue in Korinth	p. 305
3.7. Ergebnisse	p. 321
4. ZUSAMMENFASSUNG	p. 325
APPENDIX I	
„Ausruhender“ Herakles: Ergänzungen zum Katalog Krull 1985	p. 333
APPENDIX II	
„Sandalenlösende“ Aphrodite: Ergänzungen zum Katalog Künzl 1970 (+1994)	p. 353
APPENDIX III	
Literarische und epigraphische Quellen	p. 383
APPENDIX IV	
Das Vokabular der kleinformatigen Skulptur in den delischen Schatzinventaren	p. 421
ABBILDUNGEN	p. 435
LITERATURVERZEICHNIS	p. 483
ABBILDUNGSNACHWEIS	p. 545

INTRODUZIONE

Che cos'è una statua? «There is little ambiguity in the modern usage of the word», scrive P. Stewart nelle prime pagine del noto saggio *Statues in Roman Society*: «We use it to refer to free-standing sculptural representations of full figures; they are usually life-size or larger».¹ La precisazione finale non è casuale né di poco conto: molto di ciò che effettivamente rende una statua tale rispetto alle nostre aspettative nell'utilizzo di questo termine è legato alle sue dimensioni. Che ne è però di tutti quegli oggetti le cui caratteristiche incontrano i requisiti esposti nella prima parte dell'enunciato, ma che si presentano in un formato diverso da (= inferiore a) quello indicato con l'espressione «life-size or larger»? Per quanto è possibile constatare attraverso il materiale sopravvissuto alla fine del mondo antico, sculture di questo tipo dovevano popolare in gran numero gli spazi pubblici e privati nelle società greche e in quella romana. Chi però anziché una “statua” provasse a definire che cosa sia una “statuetta”, scoprirebbe che le «ambiguità» in questo caso non mancano affatto. Il problema non riguarda solamente un certo grado di inevitabile vaghezza connaturato all'impiego moderno di questa parola, ma anche i modi antichi di concettualizzare questo tema: tanto la cultura greca, quanto quella romana conobbero l'idea di “colossalità” e ne seppero sfruttare a fondo le diverse implicazioni nell'ambito delle rappresentazioni scultoree, ma una nozione uguale e contraria capace di abbracciare la vasta produzione antica in formato ridotto non sembra essere esistita. Non pienamente “statue”, le sculture di piccole dimensioni si trovano così nella strana condizione di non poter nemmeno essere con precisione distinte entro una categoria diversa e ben identificabile.

Anche nell'ambito dei moderni studi archeologici, poche nozioni appaiono sfuggenti quanto quella di “piccola plastica”, spesso oggetto di una certa diffidenza ben condensata

¹ STEWART 2003, p. 19.

nella formula: «Klein, aber Kunst?».² La variabilità dei formati costituisce tuttavia un fatto assai rilevante in molti generi della produzione scultorea antica, tanto più laddove i suoi esiti s'intreccino con la tensione alla serialità e alla ripetizione che la caratterizzano in tanta parte. È il caso, tra gli altri, della cosiddetta “scultura ideale”, espressione con cui si è soliti definire quell'insieme di opere a soggetto eroico-mitologico riconducibili a un repertorio di forme, modelli, tipi e schemi andato consolidandosi nel corso del tardo ellenismo e in seguito pienamente sviluppato in età romana. Dall'epoca di Winckelmann a quella della *Kopienkritik*, dalla formulazione del concetto di *Idealplastik* fino ai giorni nostri, i paradigmi critici a questo proposito sono andati notevolmente sviluppandosi in direzione dell'ormai acquisito superamento della centralità esclusiva del binomio «originale-copia» e della scoperta di una crescente complessità di fattori innovativi e conservativi nella produzione e nella ricezione di questo genere di opere: di rado però la diffusa coincidenza in quest'ambito tra iterazione delle forme (una scultura è parte di una sequenza di oggetti simili che ripetono un insieme di tratti iconografici salienti riconducibili a uno schema) e riduzione dei formati (una scultura ripete i tratti salienti di uno schema in formati significativamente inferiori a quella che per convenzione si è soliti chiamare “grandezza naturale”) è stata oggetto di una specifica attenzione. Se per gli studiosi d'impostazione più tradizionalmente filologica il variare delle dimensioni di queste sculture costituiva un elemento distorsivo rispetto alla possibilità di cogliere nel modo più esatto possibile le forme degli “originali” (un approccio condensato nel concetto lippoldiano di *Verkleinerung*),³ l'opposto tentativo di E. Bartman di restituire la giusta importanza a quelle che in un volume tutt'ora fondamentale sono state da lei definite «miniature copies» ha finito paradossalmente per derubricare tale aspetto a un ruolo del tutto marginale: «Size appears to have been a factor of negligible importance in the definition of a work of ideal sculpture. To the ancients it would seem, a miniature copy was a copy, and a copy was simply a statue».⁴

Per dirla con le parole di M. Squire, «statues are never ‘simple’, but they are still less simple when they evoke other statues, especially when rendered in a lesser physical

² RUMSCHEID 2008.

³ LIPPOLD 1923, pp. 147-156.

⁴ BARTMAN 1992, p. 15.

size».⁵ L'importanza del formato nello stabilire rapporti di similitudine tra opere diverse è un aspetto che del resto non manca di essere esplicitato da più autori antichi: in un passo della sua *Periegesi*, per esempio, Pausania racconta come presso la colonia megarese di Page potesse essere ammirata una statua bronzea di Artemide Soteira, «uguale nelle dimensioni a quella di Megara e in nulla diversa nello schema» [μεγέθει τῷ παρὰ Μεγαρεῦσιν ἴσον και σχῆμα οὐδέν διαφόρως ἔχον].⁶ Σχῆμα e μέγεθος, “schema” e “dimensione”, sono due termini chiave utilizzati in questo e in altri testi quali veri e propri «criteri della somiglianza»,⁷ delle categorie generali che è possibile astrarre dalle menzioni specifiche e trasformare qui in strumenti di analisi. Ad essi corrispondono infatti le linee guida principali attraverso cui questo lavoro si propone di inquadrare la produzione di “scultura ideale” in piccolo formato di età ellenistica e romana: l'uno, utilizzato nella critica d'arte antica (pur non essendo specifico di quel contesto) a indicare una particolare e identificabile impostazione della figura umana, con riferimento al tema dell'iterazione delle forme; l'altro, più immediatamente comprensibile, in relazione al tema della variabilità dei formati. I termini assoluti, ovvero in una prospettiva di “taglia”, il problema che si pone è innanzi tutto quello di definire cosa effettivamente debba intendersi per scultura “di piccolo formato” e in che misura abbia senso distinguere questa categoria rispetto a quella chiamata da P. Stewart statuaria «life-size or larger»: quali sono gli approcci moderni e soprattutto i modi antichi di concettualizzare le peculiarità di questo genere di produzione? In termini relativi, ovvero in una prospettiva di “scala”, l'insufficienza dei paradigmi fondati sui concetti di riduzione (*Verkleinerung*) e miniaturizzazione (*miniaturization*) richiede di essere affiancata da un approccio che anche in questo contesto tenga debito conto degli aspetti di natura più prettamente iterativa e seriale riconducibili piuttosto a fenomeni d'“iconizzazione”: in che modo è possibile rendere conto della compresenza tanto evidente di caratteri ripetitivi e innovativi nella produzione di “scultura ideale” di piccole dimensioni, e in che misura questi risvolti interessano la ripetizione degli schemi su formati differenti? Una terza possibilità è infine quella di considerare il tema delle dimensioni non solo come un mero fatto quantitativo o come criterio di valutazione della qualità della relazione tra i modelli e i loro adattamenti, ma piuttosto, in accordo con le più recenti riflessioni intorno alla nozione di

⁵ SQUIRE 2011, p. 260, nt. 35.

⁶ Paus. I.44.4.

⁷ ANGISSOLA 2012, pp. 68-69.

“portabilità”,⁸ come elemento in grado di concorrere a definire la natura di una scultura nel suo rapporto con lo spazio e con l’osservatore. Per le loro stesse caratteristiche, le sculture in piccolo formato dovevano costituire una presenza pervasiva a molti livelli delle società antiche: quali erano gli usi e le modalità di fruizione specifiche di questi oggetti rispetto alla statuaria di modulo superiore? In altre parole, in cosa una statuetta può essere considerata qualcosa di più e di diverso rispetto a una (piccola) statua?

A fronte di queste tre prospettive attraverso cui inquadrare il rapporto tra schema (σχῆμα) e dimensione (μέγεθος) nella “scultura ideale” in piccolo formato di età ellenistica e romana (taglia, scala e modi di fruizione), il presente studio è organizzato in altrettante sezioni. In primo luogo un’introduzione generale agli argomenti in oggetto, ai problemi sul tavolo e ai materiali a disposizione, comprensiva di una rassegna generale della storia della ricerca in quest’ambito, dell’indicazione delle metodologie adottate e dei casi studio presi in esame. La scelta in questo senso è ricaduta su due schemi estremamente popolari nel corso dell’antichità come l’Ercole “in riposo” e la Venere “che si slaccia il sandalo”: questi motivi presentano infatti profili molto diversi dal punto di vista dei formati praticati, con le ripetizioni dell’uno a spaziare variamente (ma non uniformemente) tra il miniaturistico e il colossale, e quelle dell’altra concentrate con pochissime eccezioni entro i 60 / 65 cm ca. All’analisi delle sequenze di opere in questi schemi nella duplice prospettiva di taglia (valutando l’esistenza di formati distinguibili in termini di grandezze assolute) e di scala (confrontando l’andamento delle variazioni di formato tra esemplari simili) è in gran parte dedicato il secondo capitolo. Nella terza parte si affronta infine il tema degli usi e delle modalità di fruizione delle “sculture ideali” in piccolo formato attraverso una selezione di statuette “in contesto” riconducibili ai casi studio selezionati. Il lavoro è inoltre corredato da quattro appendici: le prime due sono relative alle integrazioni ai preesistenti cataloghi di riferimento per gli schemi dell’Ercole “in riposo” (KRULL 1985) e della Venere “che si slaccia il sandalo” (KÜNZL 1970), la terza ai testi antichi variamente riferibili a sculture di piccolo formato e la quarta al lessico della scultura in piccolo formato utilizzato degli inventari dei santuari di Delo.

⁸ SERIAL / PORTABLE CLASSIC 2015.

EINLEITUNG

Was ist eine Statue? «There is little ambiguity in the modern usage of the word» – so schreibt Peter Stewart auf den ersten Seiten seines bekannten Essays *Statues in Roman Society* – «We use it to refer to free-standing sculptural representations of full figures; they are usually life-size or larger».⁹ Die abschließende Präzisierung ist weder beiläufig noch unbedeutend: Vieles, was eine Statue in Bezug auf die Verwendung dieses Begriffs tatsächlich ausmacht, hängt mit ihrer Größe zusammen. Was ist aber mit all den Skulpturen, deren Eigenschaften zwar den im ersten Teil der Definition dargelegten Anforderungen entsprechen, die jedoch kleiner sind als das Format, das mit dem Ausdruck «life-size or larger» festgesetzt ist? Wie literarische Quellen und archäologische Zeugnisse zeigen, waren Objekte dieser Art im öffentlichen und privaten Raum der griechischen und römischen Gesellschaften in großer Zahl verbreitet: Wer jedoch definieren möchte, was eine „Statuette“ anstelle einer „Statue“ ist, stellt fest, dass schnell Schwierigkeiten und «ambiguities» auftreten. Das Problem betrifft nicht nur ein gewisses Maß an impliziter Unbestimmtheit dieses Wortes in vielen modernen Sprachen, sondern auch die antiken Formen, dieses Thema zu konzeptualisieren. Sowohl die griechische als auch die römische Kultur kannten die Idee von „Kolossalität“ und konnten ihre verschiedenen Implikationen im Rahmen der Bildhauerei voll ausnutzen. Dennoch scheint ein gleiches und entgegengesetztes Konzept in Zusammenhang mit der breiten antiken Herstellung von kleinformatischen Skulpturen nicht existiert zu haben. Obwohl sie nicht völlig als „Statuen“ definiert werden können, können diese Statuetten auch nicht als eine selbstständige Gruppe abgegrenzt werden.

Auch in der modernen archäologischen Forschung besteht keine generelle Übereinstimmung über die Definition von „Kleinplastik“ und das gewisse Misstrauen,

⁹ STEWART 2003, p. 19.

das diese Kategorie manchmal begleitet, ist mit der Formel «Klein, aber Kunst?» gut zusammengefasst.¹⁰ Die Variabilität der Formate ist jedoch in vielen Gattungen der antiken statuarischen Produktion von großer Relevanz, umso mehr als dieser Befund mit einer Nähe kleinformatiger Skulptur zur Serialität und Wiederholung zusammengeht. Dies ist bei der sog. Idealplastik der Fall, einer Reihe von Werken mit heroischem und mythologischem Thema, die aus einem zwischen der späthellenistischen und der römischen Zeit konsolidiertem Repertoire von Formen, Typen und Mustern schöpft. Seit der Zeit Winckelmanns bis zur großen Zeit der Kopienkritik, von der Formulierung des Begriffs der „Idealplastik“ bis heute haben sich die Interpretationsansätze stark entwickelt. Inzwischen wurden die als zentral und exklusiv angesehene Opposition des Begriffspaars «Original – Kopie» überwunden: Man betont vielmehr die Komplexität innovativer und konservativer Faktoren bei der Produktion und Rezeption solcher Werke. Die weit verbreitete Übereinstimmung in diesem Bereich zwischen Iteration der Formen (eine Skulptur ist Teil einer Serie ähnlicher Objekte, die eine Reihe ikonografischer Grundmerkmale wiederholen, die einem *Schema* folgen) und Reduktion des Formates (eine Skulptur wiederholt die Grundmerkmale eines *Schemas* in deutlich kleineren Formaten als das, was üblicherweise als „Lebensgröße“ bezeichnet wird) war jedoch nur selten Gegenstand besonderer Aufmerksamkeit. Aus einer traditionell kopienkritischen Perspektive stellten Größenvariationen (G. Lippold sprach von „Verkleinerungen“)¹¹ ein verzerrendes Element in Bezug auf die Möglichkeit dar, die Formen der „Originale“ so genau wie möglich zu erfassen; der gegenteilige Versuch von E. Bartman, die richtige Bedeutung für die von ihr genannten «miniature copies» wiederherzustellen, führte paradoxerweise dazu, dass dieser Aspekt als völlig marginales Element entfernt wurde: «Size appears to have been a factor of negligible importance in the definition of a work of ideal sculpture. To the ancients it would seem, a miniature copy was a copy, and a copy was simply a statue».¹²

Um es mit den Worten von M. Squire zu fassen: «Statues are never ‘simple’, but they are still less simple when they evoke other statues, especially when rendered in a lesser

¹⁰ RUMSCHEID 2008.

¹¹ LIPPOLD 1923, pp. 147-156.

¹² BARTMAN 1992, p. 15.

physical size».¹³ Die Bedeutung der Größen und Formaten wird für die Herstellung von Ähnlichkeitsbeziehungen zwischen verschiedenen Skulpturen auch von mehreren antiken Autoren deutlich gemacht. In einer Passage aus seiner *Beschreibung Griechenlands* erzählt Pausanias, dass eine Bronzestatue der Artemis Soteira in der megarischen Kolonie Page bewundert werden könne, «gleich groß wie die von Megara und in keiner Weise anders im *Schema*» [μεγέθει τῷ παρὰ Μεγαρεῦσιν ἴσον και σχῆμα οὐδέν διαφόρως ἔχον].¹⁴ Σχῆμα und μέγεθος – “*Schema*” und “Größe” – sind zwei Schlüsselbegriffe, die in diesem und in anderen Texten als «Ähnlichkeitskriterien» verwendet werden:¹⁵ diese zwei allgemeinen Kategorien können in Analysewerkzeuge umgewandelt werden. Sie bilden die Haupttrichtlinien, nach denen in dieser Arbeit die Produktion der kleinformatischen Idealplastik hellenistischer und römischer Zeit untersucht werden soll: die erste (die auch, aber nicht ausschließlich in der antiken Kunstkritik verwendet wird, um eine bestimmte und identifizierbare Haltung der menschlichen Figur anzuzeigen) in Bezug auf die Iteration von Formen; die andere in Bezug auf die Variabilität von Formaten. Aus einer Perspektive von absoluten Größen besteht das Problem zunächst darin, zu definieren, was eigentlich unter „kleinformatiger“ Skulptur zu verstehen ist und inwieweit es sinnvoll ist, diese Kategorie von der von P. Stewart als «life-size or larger» bezeichneten zu unterscheiden: Was sind die modernen und vor allem die antiken Ansätze zu diesem Thema, die spezifischen Besonderheiten dieser Produktion zu verstehen? Aus einer Perspektive von relativen Größen muss die Unzulänglichkeit von Erklärungsmodellen, die auf den Konzepten von Reduktion («Verkleinerung») und Miniaturisierung («*miniaturization*») beruhen, durch einen Ansatz korrigiert werden, der auch in diesem Zusammenhang serielle Aspekte gebührend berücksichtigt, die bis zu einer „Ikonisierung“ zurückverfolgt werden können: Wie ist es möglich, die unentwirrbare Koexistenz von iterativen und innovativen Elementen in der kleinformatischen „Idealplastik“ zu erklären, und inwieweit hängen diese Merkmale mit der Wiederholung der *Schemata* in verschiedenen Formaten zusammen? Eine dritte Möglichkeit besteht schließlich darin (in Übereinstimmung mit den neuesten Studien zum Begriff von „*portability*“),¹⁶ den Aspekt der Dimensionen nicht als bloße quantitative

¹³ SQUIRE 2011, p. 260, nt. 35.

¹⁴ Paus. I.44.4.

¹⁵ ANGISSOLA 2012, pp. 68-69.

¹⁶ SERIAL / PORTABLE CLASSIC 2015.

Tatsache oder als Kriterium für die Bewertung der Qualität der Beziehung zwischen den Modellen und ihrer Adaptionen zu betrachten, sondern als ein Element, das dazu beitragen kann, die Skulptur in ihrer Beziehung zum Raum und zum Betrachter zu definieren. Kleinformatige Skulpturen waren aufgrund ihrer Eigenschaften auf vielen Ebenen antiker Gesellschaften präsent: Was waren die spezifischen Verwendungszwecke dieser Objekte im Vergleich zur Statuen in größeren Formaten? Mit anderen Worten, inwiefern kann eine Statuette als etwas mehr und anderes als eine (kleine) Statue angesehen werden?

Angesichts dieser drei Perspektiven, anhand derer die Beziehung zwischen *Schema* (σχῆμα) und Größe (μέγεθος) in der kleinformatigen „Idealplastik“ hellenistischer und römischer Zeit dargestellt werden kann, ist diese Studie in ebenso viele Abschnitte unterteilt. Zunächst erfolgt eine allgemeine Einführung in die betreffenden Themen, die Probleme und die verfügbaren Materialien, einschließlich eines allgemeinen Überblicks über die relevante Forschungsgeschichte, einer Angabe der angewandten Methoden und der untersuchten Fallstudien. Die Wahl fiel auf zwei sehr beliebte *Schemata* in der Antike, nämlich den sog. Ausruhenden Herakles und die sog. Sandalenlösende Aphrodite. Tatsächlich haben diese in Bezug auf die verwendete Formate sehr unterschiedliche Profile: die Wiederholungen des Herakles variieren unterschiedlich (aber nicht einheitlich) zwischen dem Miniaturhaften und dem Kolossalen, die der Aphrodite konzentrieren sich hingegen, abgesehen von wenigen Ausnahmen, in Größendimensionen von ca. 60-65 cm. Das zweite Kapitel ist weitgehend der Analyse der Werkserien gewidmet, die diese beiden *Schemata* wiederholen (in der doppelten Perspektive von Größe und Maßstab). Schließlich befasst sich der dritte Teil mit den Nutzungsmöglichkeiten kleinformatiger „Idealplastik“ durch eine Studie ausgewählter Statuetten der beiden *Schemata* und deren dokumentierter Kontexte. Es folgen vier Appendices: die ersten beiden ergänzen bereits vorhandene Referenzkataloge für die *Schemata* des Ausruhenden Herakles (KRULL 1985) und der Sandalenlösenden Aphrodite (KÜNZL 1970); der dritte bezieht sich auf die antiken Texte, die von kleinen Skulpturen handeln; der vierte beschäftigt sich mit dem Vokabular für die Bezeichnung kleinformatiger Skulptur, das in den Schatzinventaren der Heiligtümer von Delos verwendet wird.

CAPITOLO I

“SCULTURA IDEALE” IN PICCOLO FORMATO

Una coppia di dipinti dal titolo *The Siesta*, opera dell'artista anglo olandese Sir Lawrence Alma-Tadema, raffigura la medesima scena con epilogo di un immaginario banchetto greco/romano in ambientazione domestica [Figg. 1-2].¹⁷ Due personaggi maschili, un giovane e un anziano, giacciono distesi su una *kline*, mentre un'auleta ne accompagna con la musica il riposo. Davanti a loro, in primo piano sopra un piccolo tavolo, sono sparsi gli avanzi del pasto, frutta, fiori e vasellame di vario tipo. Quasi al centro della composizione, come poggiata casualmente in mezzo allo studiato disordine, una statuetta dall'aspetto prezioso si frappone tra l'osservatore e la scena, finendo inevitabilmente per concentrare una grande attenzione su di sé. Come spesso accade nelle opere di Alma-Tadema, le piccole sculture raffigurate nelle due tele non sono solo genericamente ispirate all'antichità, ma fanno riferimento puntuale a modelli classici realmente esistenti: in un caso si tratta di una Venere che è facile identificare come copia in scala ridotta della celebre Venere de' Medici [Fig. 3];¹⁸ nell'altro, la figurina riproduce in piccolo formato un capolavoro dell'arte antica come il colossale Ercole Farnese dalle Terme di Caracalla [Fig. 4].¹⁹ La scelta non è ovviamente casuale: entrambi sono modelli illustri, autentiche «icone» del classicismo consacrate da secoli di ammirazione da parte di artisti, intellettuali e studiosi.²⁰ A partire dalla seconda metà del Cinquecento – il che significa

¹⁷ Entrambe le tele furono dipinte nel 1868; una è conservata a Madrid, Museo del Prado, inv. n. P003996, l'altra è oggi in collezione privata, vd. BARROW 2004, pp. 45-48; ALMA-TADEMA 2014, pp. 64-77, n. 5, fig. 2.

¹⁸ Firenze, Gallerie degli Uffizi, inv. n. 1914 n. 224, vd. MANSUELLI 1958, pp. 69-74; SALADINO 1983, pp. 70-71, n. 30. Il fatto che l'identificazione sia da intendersi esplicitamente con la statua degli Uffizi e non con una generica Venere “pudica” è garantito dalla presenza del supporto alla gamba sinistra in forma di delfino con figure di Eroti, proprio come nel modello in marmo.

¹⁹ Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. n. 6001, vd. RAUSA 2010 con bibliografia precedente. La firma di Alma-Tadema corre sulla base della statuetta raffigurata nel dipinto.

²⁰ L'espressione «icona» è riferita da C. Gasparri al solo Ercole Farnese, ma può essere a buon diritto estesa anche alla Venere de' Medici, vd. GASPARRI 2015. Per un'introduzione generale alla fortuna moderna delle due statue, vd. HASKELL, PENNY 1984, pp. 275-280; 485-491. L'espressione «the making of an icon» impiegata da C. Gasparri rispetto alla fortuna moderna dell'Ercole Farnese è la stessa talvolta utilizzata per

immediatamente dopo la sua scoperta (1545) per quanto riguarda l'Ercole Farnese, e ancora prima della sua definitiva consacrazione nel corso del XVII e XVIII sec. per quanto riguarda la Venere de' Medici – queste e altre tra le opere antiche custodite nelle più importanti collezioni europee sono state imitate, riprodotte e copiate all'infinito, spessissimo in piccolo formato:²¹ in marmo, bronzo, porcellana e terracotta, dai bronzetti rinascimentali fino alle produzioni otto-novecentesche, dalle opere d'artista fino alle repliche di tipo industriale, statuette di questo tipo si sono ovunque diffuse quali pezzi da esposizione, oggetti decorativi, elementi d'arredo, soprammobili o semplici souvenirs, superando il semplice riferimento ai rispettivi originali per diventare simbolo e citazione dell'intera cultura antica. «La riduzione (di scala) e la moltiplicazione (di numero)», ha scritto S. Settis in un recente contributo dedicato a questo tema, sono stati «i due agenti di una capillare diffusione del canone classico», capace di farsi veicolo dei valori e dei pensieri delle élites europee educate nella profonda conoscenza della civiltà greco-romana.²² Le piccole sculture di *The Siesta* assomigliano molto a qualche cosa di questo tipo: dei ricercati *objets d'art* che riproducono fedelmente una coppia di celebrati e ben identificabili capolavori antichi, alludendo con ciò al più alto canone dell'arte classica.

Al di là del raffinato gioco di riferimenti e nonostante l'accuratezza quasi fotografica delle sue riproduzioni, lo sguardo sognante di Alma-Tadema non è quello dell'archeologo. Per

descrivere analoghi fenomeni d'“iconizzazione” nel corso dell'antichità, per cui un'immagine particolare entra a far parte della memoria visuale collettiva: un caso esemplare è quello dell'Athena Parthenos di Fidia per come interpretato da GAIFMAN 2006.

²¹ Per una ricognizione generale sulla vicenda moderna della produzione di repliche a partire dall'Ercole Farnese, vd. BARBERINI 1995; GASPARRI 2015, p. 174. Tra le moltissime riproduzioni in piccolo formato, vd. p. es. New York, MET Museum, inv. n. 64.101.1462 (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/203947>), vd. SERIAL/PORTABLE CLASSIC 2015, p. 233, n. PC 12; Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. 285B, vd. LISIPPO 1995, p. 449, n. 9.5; Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, inv. n. BRO 52, vd. LISIPPO 1995, p. 449, n. 8.7; Kassel, Staatliche Museen Kassel Antikensammlung, inv. n. 18, vd. LISIPPO 1995, p. 452, n. 8.11; Venezia, Ca' d'Oro, Galleria G. Franchetti, inv. n. 94, vd. SERIAL/PORTABLE CLASSIC 2015, p. 233, n. PC 15. Seppure attraverso circostanze differenti e a partire da una fase leggermente successiva (pur con la significativa eccezione cinquecentesca della statuetta opera di W.D. van Tetrode, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. n. 28, vd. VAN TETRODE 2003, p. 115, n. 3), anche la Venere de' Medici fu molto riprodotta in piccole dimensioni: «Die beliebteste aller Antiken ist in diesem Sinn im 17. und 18. Jahrhundert die Venus Medici in der Tribuna der Uffizien zu Florenz gewesen, die als mehr oder weniger sorgfältig ausgeführte Reduktion [...] in fast allen Bronzensammlungen der alten europäischen Fürstenhäuser zu finden ist», vd. WEIHRACH 1967, pp. 49-52. Tra gli altri esempi, vd. p. es. Detroit, Institute of Arts, inv. n. 39.661 (<https://www.dia.org/art/collection/object/venus-de-medici-25462>), DARR – BARNET – BOSTROM 2002, vol. II, n. 147; Sesto Fiorentino, Museo Richard Ginori della Manifattura di Doccia, inv. n. 966, vd. RICORDI DELL'ANTICO 2008, p. 194, n. 67.

²² SETTIS 2015, p. 278.

quanto familiare e coerente possa a prima vista apparire la loro ambientazione antica, la Venere e l'Ercole di *The Siesta* assomigliano molto per concezione ai bronzi e ai marmi che popolavano le dimore aristocratiche e borghesi dell'Inghilterra vittoriana. Nondimeno, «riduzione (di scala)» e «moltiplicazione (di numero)» non sono una prerogativa della modernità o dell'epoca della riproducibilità tecnica: adattamenti antichi in piccolo formato dei motivi della Venere “pudica” e dell'Ercole “in riposo”, per molti versi analoghi alla Venere de' Medici e all'Ercole Farnese raffigurati nei due dipinti, ci sono noti a dozzine, e sono centinaia le statuette di età ellenistica e romana che ripetono in dimensioni ridotte e in vari materiali, tipi e schemi conosciuti soprattutto nell'ambito della statuaria di grande formato. Dopo una lunga fase di scarsa attenzione nei loro confronti, spesso sfociata in forme di vero e proprio «pregiudizio», la ricerca archeologica ha solo di recente cominciato ad occuparsi in maniera approfondita di questi oggetti.²³ Eppure è difficile derubricare quello della loro produzione e diffusione a episodio minore nella storia della scultura greco-romana: anche nel corso dell'antichità l'iterazione delle forme e la riduzione dei formati sono stati strumenti decisivi per la diffusione e ricezione del repertorio di stili, tipi e modelli di origine greca, confluito in età romana all'interno di quella che la moderna ricerca suole definire da alcuni decenni come “scultura ideale”. Rispetto alle sculture di formato «life-size or larger», la riduzione di scala consentiva da una parte l'impiego dei materiali più vari – sia estremamente pregiati, che estremamente poveri (non solo i comuni marmo e bronzo, ma anche metalli preziosi, pietre dure, alabastro, avorio, ambra, osso o la più semplice terracotta); dall'altra, permetteva di fatto modalità d'interazione con i modelli di natura più libera e maggiormente interpretativa. Come giustamente è stato di recente sottolineato, quelle che a lungo sono state considerate niente più che alternative a basso costo e semplificate rispetto alle loro controparti “maggiori” garantiscono in realtà un punto di vista eccezionale su quelli che erano i gusti e l'alfabetizzazione visuale di un pubblico estremamente vasto, rivelando con ciò quanto profondo fosse l'impatto prodotto dalla memoria, dalla conoscenza e dalla manipolazione dell'arte greca nella vita quotidiana delle società ellenistiche e di quella romana.²⁴

²³ BARTMAN 1992, pp. 102-128.

²⁴ Traduco liberamente il concetto ben espresso in ANGISSOLA 2015a, p. 249: «The wider range of choices allowed by the format provides exceptional insight into the tastes and visual literacy of a wider public and reveals how deeply the memory, knowledge, and manipulation of Greek art impacted the everyday life of the Romans».

Il ruolo del tutto marginale per molto tempo riservato a questo tipo di produzione all'interno degli studi sulla statuaria antica non deve comunque meravigliare troppo. La prevalente diffidenza nei loro confronti ha radici profonde, che è possibile distinguere in due ordini di cause. In primo luogo vi sono alcuni assunti di natura generale, superati a livello scientifico ma tutt'ora propri del senso comune sull'arte greca e romana, che si basano su una concezione aurale dell'opera d'arte classica, percepita come inimitabile prodotto dell'ispirazione individuale dei grandi maestri antichi, e sull'esaltazione degli aspetti monumentali della statuaria antica in contrapposizione a quelli considerati meramente decorativi: di qui la conseguente svalutazione delle forme di produzione di tipo imitativo/seriale da una parte, e della scultura di piccolo formato in senso più generale dall'altra. In secondo luogo occorre invece prendere in considerazione alcune motivazioni più specifiche, riconducibili allo sviluppo degli studi archeologici in ambito storico artistico fino alla seconda metà inoltrata del secolo scorso. Si tratta, in questo caso, di una serie di considerazioni che in ultima analisi riguardano il problema del rapporto tra cultura figurativa greca e cultura figurativa romana e che si articolano intorno a quello che nel dibattito scientifico sulla statuaria antica è andato nel corso del tempo strutturandosi come il problema delle c.d. "copie". Su questi argomenti, decisivi ai fini della definizione del materiale che questo lavoro intende prendere in considerazione, vale la pena soffermarsi approfonditamente in via preliminare.

I.1 Storia e sviluppo dei paradigmi interpretativi

Riflettere sulle ragioni della lunga stagione «pregiudizio» della comunità scientifica nei confronti della produzione scultorea di età ellenistica e romana in cui «riduzione (di scala)» e «moltiplicazione (di numero)» coincidono, significa anche confrontarsi con il complesso problema della sua definizione. Considerazioni di questo tipo costituiscono il nucleo centrale dello studio sull'argomento pubblicato da Elizabeth Bartman nel 1992, il tuttora fondamentale *Ancient sculptural copies in miniature*.²⁵ In questo primo grande lavoro dedicato a quelle che l'autrice definisce «copie in miniatura», il bersaglio polemico cui si addebita la principale responsabilità di questo stato di cose è soprattutto Adolf Furtwängler, individuato come rappresentante per eccellenza dell'intero approccio della *Kopienkritik* – francamente qualificato come «futile».²⁶ In effetti, come esplicitamente chiarito dalla stessa E. Bartman, l'intento di «riabilitare» le «miniature copies» è in quest'opera funzionale a una proposta di revisione del «broader subject of copying» in direzione opposta a quella portata avanti dagli studiosi d'impostazione filologica:

Because of their smallness, miniature copies [...] have typically been dismissed as insignificant in the history of ancient art. Yet, because they represent a particular genre of copy, the miniatures serve as a topos for the subject as a whole. [...] Using the miniature to investigate the broader subject of copying reverses the standard hierarchy of modern art historical inquiry that sets large pieces above small, “major” arts above “minor”, “original” above “derivative”. [...] These modern hierarchies did not exist for the ancients.²⁷

²⁵ BARTMAN 1992 con le relative recensioni, JOCKEY 1993a; SPIER 1993; HANNESTAD 1994; RIDGWAY 1994; SALETTI 1994; GAZDA 1995a; HEMELRIJK 1995; STEFANIDOU-TIVERIOU 1997. Il volume del 1992 è un'edizione rielaborata della tesi di dottorato della stessa E. Bartman, *Miniature copies: copyist invention in Hellenistic and Roman periods*, vd. BARTMAN 1984. L'autrice si era già occupata del tema in una conferenza dedicata alle repliche in piccolo formato del Satiro in riposo di Prassitele (in cui viene utilizzata per la prima volta l'espressione «miniature copies»), vd. BARTMAN 1983 ed in seguito in un articolo relativo all'Ercole Epitrapezio di Lisippo, vd. BARTMAN 1986: entrambi questi argomenti sono sviluppati nella monografia del 1992.

²⁶ BARTMAN 1992, p. 3: «Yet this approach [...] is theoretically misguided, and ultimately, futile». Questi eccessi polemici di E. Bartman contro la *Kopienkritik* Furtwängleriana, ripetuti nel corso del libro, non hanno mancato di suscitare critiche, vd. p. es. SPIER 1993, p. 381 e SALETTI 1994, p. 571, che li definiscono rispettivamente «unpleasant and rather misleading» e di «inqualificabile grossolanità».

²⁷ BARTMAN 1992, pp. 3-4.

Rispetto al rapporto tra scultura greca e scultura romana, il problema di definire e comprendere le modalità di ricezione di alcune opere d'arte nella forma di "copie" e di sculture che mostrassero segni evidenti di somiglianza con modelli e tradizioni antecedenti, accompagna l'archeologia classica fin dai suoi esordi. Dall'epoca di Winckelmann a quella della *Kopienkritik*, dalla formulazione del concetto di *Idealplastik* fino ai giorni nostri, i paradigmi interpretativi sono notevolmente cambiati e si sono diversificati in maniera sensibile: benché la dicitura "copia" si mantenga in alcuni contesti pervicacemente vitale (anche alla luce del fatto che la gran parte delle lingue europee non ha sviluppato in questo settore l'acribia terminologica del tedesco), la centralità esclusiva del binomio «originale-copia» è stata da lungo tempo ridimensionata in favore della scoperta di una complessità di rapporti ben superiore.²⁸ Il fatto che le modalità di relazione tra "prototipi" e "repliche" potessero essere molteplici era in realtà già chiarissimo tanto ad A. Furtwängler, quanto a G. Lippold, autore di un'autentica tassonomia del genere: egli distingueva le vere e proprie *Kopien*, legate in maniera intenzionale e fedele ad un modello, dalle più libere *Wiederhoulngen* e *Nachbildungen*, a loro volta suddivisibili in *Umstilisierungen*, *Umbildungen*, *Umschöpfungen* e *Weiterbildungen*.²⁹ Mutuando i propri metodi dalla critica del testo (è la stagione di quella che Ranuccio Bianchi Bandinelli ha definito l'«archeologia filologica»),³⁰ la "critica delle copie" era allora strumento della *Meisterforschung*: nel combinare le evidenze desumibili dalla realtà materiale delle sculture a disposizione degli specialisti con le informazioni pervenute loro tramite la tradizione letteraria, questa corrente di studi si proponeva di ricomporre un *corpus* di

²⁸ Per un'introduzione generale al tema delle c.d. "copie" con riferimenti ad ulteriore bibliografia, si vedano BIEBER 1977; RIDGWAY 1984; ZANKER 1992; GASPARRI 1994; CAIN 1998; GEOMINY 1999; MARVIN 2008; STÄHLI 2008; ANGISSOLA 2012; ANGISSOLA 2015a; ANGISSOLA 2015b; ANGISSOLA 2020, nonché l'utile bibliografia curata da A. Anguissola per Oxford Bibliographies, «Greek Originals and Roman Copies», <https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780195389661/obo-9780195389661-0213.xml>. Per una panoramica più specificamente centrata sulla storia degli studi, vd.; GAZDA 2002, pp. 4-11; FULLERTON 2003; BARBANERA 2008 (anche in italiano, vd. BARBANERA 2011).

²⁹ LIPPOLD 1923, pp. 3-4. Nella terminologia di Lippold, *Repliken* (imitazioni puntuali e complete di un originale) e *Wiederholungen* (opere che, pur riferendosi ad uno stesso modello, possono da questo distaccarsi) definiscono insieme la categoria di *Typus* in dipendenza da un *Original* (con cui si possono designare non solo le opere di un celebrati scultori di epoca classica o ellenistica – in questo caso l'espressione più appropriata è *Meisterwerk* – ma anche creazioni di epoca romana). I *Nachbildungen* possono essere imitazioni in vario modo libere di un modello (in questo caso, anziché di *Original*, si parla di *Vorbild*), che se ne distaccano in termini stilistici (*Umstilisierung*) o formali (*Umbildung*, ma anche *Umschöpfung* o *Weiterbildung*, a seconda della relazione del copista col modello e dell'entità / direzione del suo apporto); qualora un artista mescoli insieme elementi provenienti da modelli diversi, si può parlare di *Kontamination*; se invece un'opera più antica viene impiegata in maniera parziale per la creazione di una nuova scultura, di *Benutzung* o *Verwendung*.

³⁰ BIANCHI BANDINELLI 1976, pp. 29-50.

capolavori dell'arte greca associati ai nomi dei grandi artisti noti tramite le fonti scritte. A fondamento di tale impostazione erano soprattutto tre ordini di considerazioni: che le "copie" fossero prodotte per incontrare la domanda di un pubblico di intenditori desiderosi di possedere repliche di celebrati capolavori; che la maggiore o minore bontà di ciascuna "copia" fosse valutabile in funzione della sua fedeltà rispetto all'originale greco che riproduceva; che la fama del prototipo (e dell'artista che l'aveva prodotto) fosse quantificabile in rapporto al numero delle sue repliche.³¹ In questo modo prendeva forma quello che nella più recente polemica contro la *Kopienkritik* è stato definito il «mito moderno della copia»,³² cui premessa e corollario era la considerazione esplicita dell'arte romana come prodotto di un'attitudine meramente imitativa («Kultur der Kopien») in contrapposizione alla natura creativa di quella greca («Kultur der Originalen»)³³

A partire dagli anni '70 del secolo scorso, diversi aspetti di questa impostazione hanno dovuto essere radicalmente rivisti a seguito della pubblicazione di alcuni importanti studi che hanno riconosciuto l'origine del fenomeno della "copia" all'interno di una prassi di relazioni tra mondo romano e tradizione artistica greca molto più complessa di quanto il solo paradigma «originale-copia» fosse in grado di definire.³⁴ Mentre quest'ultimo si fondava in maniera programmatica sulla svalutazione delle repliche nei confronti dei modelli, la nozione di *Idealplastik* rappresenta il tentativo di fornire un'alternativa più meramente descrittiva all'inquadramento di tali rapporti: con essa vengono designate quelle opere di carattere spesso decorativo, per lo più rappresentanti dèi, creature

³¹ ANGUISSOLA 2015a, p. 245.

³² GAZDA 1995a; MARVIN 2008, p. 121. La polemica contro i metodi della "critica delle copie" è ormai diventato quasi un *topos* delle moderne pubblicazioni sul tema (vd. p. es. BARTMAN 1992, p. 3; GAZDA 2002b, pp. 4-8; PERRY 2005, pp. 16; 78-111) contro cui giustamente si è pronunciato HALLETT 2005, p. 428.

³³ STÄHLI 2008, pp. 16-19. La consapevolezza dello stretto rapporto tra scultura greca e scultura romana, il riconoscimento della natura ripetitiva di quest'ultima e la convinzione che questo fenomeno fosse legato all'imitazione di capolavori perduti dell'arte greca, precedono, almeno in parte, lo sviluppo della *Kopienkritik* nel corso del XIX sec., vd. POTTS 1980; SÉNÉCHAL – SETTIS 1986; GALLO 1992-1993; BARBANERA 2008, pp. 35-38; MARVIN 2008, pp. 26-120; ANGUISSOLA 2012, pp. 25-30. Tra le più rappresentative opere dell'epoca della critica delle copie basti menzionare, oltre al già citato LIPPOLD 1923, FRIEDERICH 1863; FURTWÄNGLER 1893; BRUNN – BRUCKMANN 1898.

³⁴ Mi riferisco soprattutto ai lavori di WÜNSCHE 1972; TRILLMICH 1973; ZANKER 1974; BIEBER 1977; RIDGWAY 1984. Merita di essere menzionato anche LAUTER 1966, dove per la prima volta si utilizza il termine di *Idealkunst* in relazione al problema delle "copie". Per uno sguardo d'insieme su questa fase della ricerca, si vedano GAZDA 2002b; FULLERTON 2003, pp. 108-112; HALLET 2005; PERRY 2005, pp. 7-12; TRIMBLE, ELSNER 2006; STÄHLI 2008, pp. 17-19; JUNKER – STÄHLI 2008, p. 3; BARBANERA 2008, pp. 55-56; ANGUISSOLA 2012, pp. 38-45.

mitologiche, eroi o atleti, per le quali non è corretto parlare in maniera univoca di imitazione puntuale di modelli, ma piuttosto di riferimento a un repertorio di soluzioni tipologiche, stilistiche e formali desunte dalla tradizione greca precedente e rielaborate in maniera più o meno creativa. Tale mutamento degli strumenti interpretativi ha determinato un cambio altrettanto netto negli obiettivi dell'indagine degli studiosi: nella plastica di età romana non si vedeva più soltanto (o per nulla) uno strumento utile a ricostruire la tradizione della statuaria greca, ma piuttosto il prodotto di un autonomo sviluppo in senso classicistico e grecizzante di un linguaggio figurativo meritevole, per quanto altamente formulare, replicativo e conservatore, di essere considerato a pieno titolo un prodotto della propria epoca. In questo contesto, l'arco delle relazioni possibili tra le opere romane e i loro riferimenti greci poteva variare moltissimo, dall'imitazione puntuale, alla citazione, alla combinazione, alla creazione di nuove opere di aspetto classicheggiante, all'accostamento di soluzioni stilistiche cronologicamente distanti: i riferimenti ai capolavori greci, ai grandi artisti e ai loro stili erano certamente tra gli elementi costitutivi di questo linguaggio, confluendo però all'interno di un vocabolario di formule espressive tipologiche, formali e stilistiche che costituivano l'intelaiatura di un «sistema semantico» (di cui la plastica a tutto tondo costituisce solo una delle manifestazioni) pienamente espressione di un orizzonte culturale romano.³⁵

Come ormai da tempo è stato riconosciuto, le fondamenta di tale sistema furono gettate già in epoca tardo ellenistica nel quadro di una serie di sviluppi interni all'arte greca, quando accanto alle spinte verso l'innovazione prese piede in maniera sempre più consistente una forte tendenza retrospettiva.³⁶ Benché in effetti il dibattito sulle “copie” si sia tradizionalmente alimentato soprattutto dell'opposizione tra mondo greco e mondo romano, né la serialità come fatto artistico né la pratica del copiare opere d'arte possono essere considerate invenzione o esclusiva di quest'ultimo.³⁷ Nel tentativo di ricostruire le origini di questi fenomeni, diversi studiosi hanno gradualmente portato all'attenzione della comunità scientifica una varietà di casi relativi al contesto greco arcaico e classico capaci di delineare un quadro dei modi dell'imitazione in epoca preromana assai

³⁵ HÖLSCHER 1987.

³⁶ HÖLSCHER 1987, pp. 62-63.

³⁷ ANGUISSOLA 2015a, p. 244; ANGUISSOLA 2015b, p. 74. Si pensi, per esempio, agli elementi di serialità già connaturati all'industria per la produzione dei «Classical bronzes» come illustrata da C. Mattusch, vd. MATTUSCH 1988; 1994; 1996a; 1999; 2002.

complesso ma per il quale a buon diritto si può parlare di «Greek copying».³⁸ Un salto qualitativo rispetto a queste pratiche fu però determinato dall'emergere di un rapporto diverso con la tradizione artistica classica nell'ambito dei più ampi sviluppi culturali che animavano il mondo del medio e tardo ellenismo: tale evoluzione determinò, da una parte il compiersi del fenomeno della c.d. «cultural rationalisation of art», dall'altra l'orientamento in senso passatista e classicistico della produzione artistica. Sebbene difficile da delineare nel contesto di un'epoca policentrica come l'ellenismo, è probabile che un ruolo di primo piano in questo processo sia da attribuire alla città di Pergamo e alla politica culturale della corte attalide, dove già dalla metà del II sec. a.C. è attestato un interesse del tutto nuovo nei confronti dei grandi maestri del passato.³⁹ La circolazione già in questa fase della gran parte dei tipi e degli schemi conosciuti in età tarda ellenistica e romana certifica la nascente cristallizzazione di un canone di artisti e repertori di opere di riferimento;⁴⁰ solo in secondo momento, a partire da tali premesse ma in seguito alla crescita esponenziale della domanda di “copie” e di “scultura ideale” da parte di una nuova e vastissima committenza su scala mediterranea, si sarebbe determinata l'evoluzione delle tecniche di produzione nel senso dello sviluppo di una vera e propria «industria della copia» per come la conosciamo in epoca romana.⁴¹

In anni più recenti, questi sviluppi hanno aperto agli archeologi nuove direzioni d'indagine, capaci di determinare esiti diversi.⁴² In primo luogo, la possibilità di considerare le “repliche” come documento archeologico all'infuori del loro rapporto con gli “originali” ha aperto la strada al riconoscimento della serialità come fatto costitutivo di tanta parte della produzione artistica antica (anche in relazione a fattori di natura tecnologica) e di conseguenza al ridimensionamento della valutazione del ruolo rivestito dall'elemento autoriale al suo interno.⁴³ Coerentemente, questo stesso fenomeno ha determinato un generale spostamento di interesse dalla figura dell'artista a quelle di

³⁸ BROMMER 1951; STROCKA 1979; RIDGWAY 1987; RIDGWAY 1989.

³⁹ NIEMEIER 1985, pp. 15-18; SETTIS 1995; ANGUISSOLA 2015a, pp. 244-245; ANGUISSOLA 2015b, pp. 74-75; Sul concetto di «cultural rationalisation of art» e gli sviluppi in questa direzione a partire da epoca ellenistica, vd. TANNER 2006, pp. 205-276; 301-302; TANNER 2010; sul ruolo di Pergamo, vd. NIEMEIER 1985, pp. 108-110; 128-129; 145-146; 154-157; NIEMEIER 2018.

⁴⁰ Vd. NIEMEIER 1985; RIDGWAY 1987; QUEYREL 1990.

⁴¹ BIANCHI BANDINELLI 1978, pp. 11-13; MARVIN 1989; FUCHS 1999; ANGUISSOLA 2012, p. 47.

⁴² Per una sintesi ricca di riferimenti bibliografici, vd. ANGUISSOLA 2012, pp. 42-57.

⁴³ Non solo in ambito romano, vd. SPIVEY 1996, pp. 14-15.

pubblico e committenti, risultando in un'accresciuta attenzione nei confronti della ricezione e dei contesti.⁴⁴ Da una diversa prospettiva si è cercato invece di produrre nuovi strumenti critici e terminologici in grado di inquadrare il problema delle “copie” senza ricorrere a soluzioni anacronistiche dettate dall'inadeguatezza degli assunti moderni. Queste soluzioni ruotano per lo più intorno ai concetti di *aemulatio*, nel quale si vuole riconoscere l'origine sia dei meccanismi imitativi che di quelli innovativi, e di *decor* (greco *πρέπον*), il principio di appropriatezza che avrebbe guidato la selezione delle immagini in rapporto al loro contesto e alle loro funzioni.⁴⁵ Il quadro del rapporto della cultura figurativa romana nei confronti di quella greca che viene così a delinearci è quello di un approccio creativo e originale, nel contesto però di una tradizione estremamente conservatrice e governata da regole e aspettative piuttosto rigide (condivise tra artisti, pubblico e committenti), capaci di governare le forme dell'espressione e di determinare in ultima analisi il successo di modalità comunicative di tipo formulare e ripetitivo.⁴⁶ «How *Kopienkritik* made Roman Art invisible» è il titolo significativo di un capitolo del volume di E. Perry sull'*Hellenistic and Roman Ideal Plastic*:⁴⁷ tra i diversi meriti che occorre riconoscere a questa nuova impostazione critica, il principale è forse proprio quello di aver ricondotto all'interno della storia dell'arte romana una vasta parte di produzione scultorea che prima ne era semplicemente (e paradossalmente) esclusa. Diversi sono tuttavia gli interrogativi che rimangono tuttora aperti.⁴⁸ Ciò che in ogni caso non deve essere dimenticato è che accanto a una vasta parte di produzione scultorea

⁴⁴ Sull'apertura delle discipline archeologiche nei confronti dello studio della riproduzione e della serialità artistica nel contesto di altri ambiti e periodi storici (basti pensare all'importanza delle riflessioni su questo tema di W. Benjamin nel saggio *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, vd. BENJAMIN 1990), vd. ANGUSSOLA 2012, p. 43, nt. 61. Da questo punto di vista, si vedano le raccolte di saggi RETAINING THE ORIGINAL 1989 (su cui vd. GAZDA 2002b, pp. 8-11) e GAZDA 2002a. Riguardo ai presupposti tecnologici della serialità nell'arte antica (con particolare riferimento alla scultura in bronzo), si vedano gli studi di C. Mattusch, vd. MATTUSCH 1988; 1994; 1995; 1996 (su cui DILLON 1997); 1999; 2002. Sulle modalità di ricezione da parte di pubblico e committenti, vd. HARWARD 1982; HÖLSCHER 1990; ANDREAE 1992; HÖLSCHER 1994; SALADINO 1998. Per il rapporto tra contesti, scelte tematiche e scelte relative alle forme, si veda il già citato HÖLSCHER 1997; riguardo alle «copie in contesto» vd. l'ampia bibliografia in GASPARRI 1994 e la recente lettura d'insieme in ZANKER 2015.

⁴⁵ Il riferimento al concetto di *aemulatio* non è invenzione recente ma già sviluppato da Wünsche in combinazione a quelli di *interpretatio* ed *imitatio* per definire le sfumature del rapporto tra statuaria romana e statuaria greca, vd. WÜNSCHE 1972. Il quadro di riferimento, in questo come nei casi successivi, è quello dello sviluppo dell'idea di imitazione letteraria della letteratura latina nei confronti di quella greca. Per quanto riguarda invece la nozione di *decor*, vd. in particolare FUCHS 1999, pp. 75-79; PERRY 2002, pp. 156-157; PERRY 2005, pp. 28-64.

⁴⁶ Vd. soprattutto GAZDA 1995b; GAZDA 2002a; PERRY 2005; KOUSSER 2008.

⁴⁷ PERRY 2005, p. 78.

⁴⁸ Vd. HALLET 2005, pp. 420; 428-435.

orientata secondo i criteri appena delineati vi fosse comunque spazio per una quota minoritaria ma non irrilevante di opere che, fonti letterarie e dati archeologici alla mano, non sono definibili in altro modo che come copie. Di questi oggetti esisteva una forte domanda, associata naturalmente alla disponibilità di strumenti che ne garantissero tecnicamente la possibilità di riproduzione, così come fiorente doveva essere il mercato dei veri e propri originali greci, all'interno del quale si muovevano intermediari, conoscitori, collezionisti e anche falsari, per cui il valore e lo *status* delle opere era fortemente legato al nome e alla fama degli artisti che le avevano realizzate.⁴⁹ Non stupisce dunque che, accanto alla corrente di quella che è stata definita la «new orthodoxy»⁵⁰ si sia in diversi casi mantenuta vitale un'impostazione di ricerca che fa tutt'ora della *Kopienkritik* il proprio metodo⁵¹ – anche perché bisogna sottolineare come quest'ultima non debba necessariamente essere considerato tutt'uno con gli obiettivi della *Meisterforschung*.⁵² Il dualismo che si è venuto così a determinare, ben condensato nella formula «Emulation vs Replication»⁵³ costituisce tuttavia un'opposizione apparente, giustificata solo all'interno della dialettica tra impostazioni critiche moderne. Nella realtà

⁴⁹ Tra gli esempi possibili, il caso delle due repliche di *Diadoumenos*, l'una ad Atene (da Delo, Atene, Museo Archeologico Nazionale, inv. nr. 1826, vd. KREIKENBOM 1990, p. 188, n. V.1), l'altra a New York (MET Museum, inv. nr. 25.78.56, vd. KREIKENBOM 1995, p. 188, n. V.2), databili rispettivamente intorno al 100 a.C. e al 100 d.C., eppure perfettamente coincidenti in termini di misure e rapporti, è forse il più noto ed emblematico nell'illustrare come la richiesta della copia esatta fosse ben presente in antico e come la trasmissione puntuale delle forme e delle dimensioni dei prototipi fosse una realtà lungo un arco temporale molto ampio, vd. ANGUISSOLA 2014, p. 117. Un altro genere di produzione per cui si può parlare a pieno titolo di copie è quello della ritrattistica, per cui i metodi della *Kopienkritik* possono ancora essere messi in opera con successo, vd. p. es. RICHTER 1962; THURI 1967; ZANKER 1983; BOSCHUNG 1993; FITTSCHEN 1999; BOSCHUNG 2002. Un caso particolare in cui un alto grado di somiglianza tra prototipo e copia era richiesto, è quello delle statue di culto, vd. BUMKE 2005; ANGUISSOLA 2007. Per una rassegna delle fonti letterarie più rilevanti sul tema dell'imitazione e della "copia", vd. JUCKER 1950; PREISSHOFEN – ZANKER 1970-1971; POLLITT 1974; PERRY 1995, pp. 19-51; PERRY 2002; PERRY 2005; ANGUISSOLA 2006a; KOCH 2006; ANGUISSOLA 2012, pp. 67-112. Sulle tecniche di riproduzione, in particolare per l'utilizzo di calchi in gesso, vd. BARONE 1980; LANDWEHR 1982; LANDWEHR 1984; LANDWEHR 1985; DONATI 1990; BARONE 1994; GASPARRI 1995; FREDRIKSEN 2010; LANDWEHR 2010; DUTHOY 2012. Per l'utilizzo del processo di riproduzione per punti, vd. RICHTER 1962; PFANNER 1989, pp. 236-251; DUTHOY 2000, pp. 101-104; TOUCHETTE 2010; PFANNER 2015. Legato al tema della produzione di repliche è anche il problema relativo a supporti e puntelli, vd. MUTHMANN 1951; GEOMINY 1999, (in particolare pp. 50-54); HOLLINSHEAD 2002; WEINSTOCK 2012; ANGUISSOLA 2018a. Riguardo al mercato degli originali e al collezionismo antico, vd. CHEVALLIER 1991; DE MARIA 1993; DAS WRACK 1994; SALADINO 1998; CORSO, FUSCONI 2002; BOUNIA 2004. Sulle falsificazioni in antico, vd. FUCHS 1999, pp. 44-52; ANGUISSOLA 2007; ANGUISSOLA 2012, pp. 146-149. Sugli originali greci in contesto romano, vd. VORSTER 1998; CIRUCCI 2005; COMELLA 2011; BRAVI 2012; RUTLEDGE 2012.

⁵⁰ Quella cioè che fa riferimento al concetto di *emulation* come chiave di lettura prevalente, vd. STEWART 2003, p. 234; HALLET 2005, pp. 419-420.

⁵¹ Vd. KREIKENBOM 1990; FITTSCHEN 1991; FITTSCHEN 1992; BECK – BERGER 1993; MOON 1995; CORSO 2004; 2007; DAVISON 2009; CORSO 2010; 2013; 2014.

⁵² Per una riflessione su «Sinn und Unsinn der Meisterforschung», vd. BORBEIN 2005.

⁵³ HALLETT 2005.

antica questi due fenomeni erano entrambi coesistenti e inestricabilmente connessi: nonostante gli sforzi degli ultimi anni, una sintesi coerente deve ancora essere formulata.⁵⁴

A fronte della complessità di questo quadro, la definizione proposta da E. Bartman per le sue *ancient sculptural copies in miniature* appare, per la verità, piuttosto deludente:⁵⁵

To qualify as a “miniature copy”, a statue must meet two basic criteria: it must be both a miniature and a copy.⁵⁶

Al netto della sua natura tautologica, tale enunciato ha per lo meno il pregio di specificare la distinzione di quelli che sono i principali temi attorno a cui organizzare la discussione per un corretto inquadramento di questo tipo di produzione: quello della modifica dei formati da una parte («miniature») e quello dell’iterazione delle forme dall’altra («copy»). Per quanto la distinzione sia necessaria in termini analitici, non bisogna perdere di vista il fatto che, nella realtà degli oggetti definiti entro tali categorie, queste due dimensioni risultano strettamente interconnesse: entrambe, infatti, introducono ad una dimensione relazionale con una “controparte” di qualche tipo. Una «miniatura» non è semplicemente “piccola”, ma è l’esito di un processo di miniaturizzazione: è piccola “in rapporto a” e “a partire da”. Allo stesso modo, non esiste “copia” se non in relazione a un “originale”. Proprio quest’ultimo viene considerato da E. Bartman il punto di riferimento in ambedue i sensi:

The term “miniature” applies to any copy that reduces the height of the original to approximately one meter or less. No single ratio for proportional reduction prevailed in antiquity. [...] Copy, along with its synonyms replica and version, defines a work of art that deliberately recalls an earlier image by reproducing its salient, formal and iconographic feature – its pose, composition, ponderation, proportions, facial type, hairstyle, costume and other attributes.⁵⁷

⁵⁴ ANGIUSSOLA 2012, pp. 53-57. Si veda in tal senso la lettura più complessiva delle «active relations» tra mondo romano e mondo greco avanzata da M. Marvin, vd. MARVIN 2008, pp. 168-247. Fondamentali per una panoramica complessiva su questi temi sono anche le raccolte di saggi TRIMBLE 2006 e JUNKER – STÄHLI 2008.

⁵⁵ Tanto che non è mancato chi ne abbia lamentato «the outrageous simplicity», vd. HEMELRIJK 1995, p. 248.

⁵⁶ BARTMANN 1992, p. 9.

⁵⁷ BARTMAN 1992, pp. 9-10.

Un tale assunto, per un verso estremamente generico (nel ricondurre sotto la medesima etichetta di “copia” diverse forme d’imitazione, fatta salva la riconoscibilità dei principali tratti formali e iconografici), per l’altro estremamente specifico (nell’indicare la natura deliberata e intenzionale del riferimento ad una «earlier image» – che poi è «the original», come chiarito dal riferimento alla miniaturizzazione), sottende un apparente paradosso: se è vero che E. Bartman prende in più passaggi molto esplicitamente le distanze dalle premesse e dall’impostazione della *Kopienkritik* negando del tutto la validità della nozione moderna di “copia” («these modern hierarchies did not exist for the ancients»; «To the ancients, it would seem, a miniature copy was a copy and a copy was simply a statue»),⁵⁸ è però inevitabile che l’utilizzo di questo termine finisca per inquadrare gli oggetti da lei studiati all’interno della loro relazione con i rispettivi originali.⁵⁹ In una prospettiva di stretta “critica delle copie”, per «Kopie» bisogna intendere una «Nachbildung eines Werkes (gleich welcher Zeit), die im ganzen und in den Einzelzügen das Vorbild reproduzieren soll».⁶⁰ In questa prospettiva è difficile accettare le proposizioni di E. Bartman per cui la taglia in assoluto possa essere considerata «not a factor in determining whether or not a statue qualifies as a copy» o un elemento in grado di giocare solo «a minor role in the definition of the form».⁶¹ È evidente infatti che le dimensioni siano un elemento tutt’altro che secondario nel determinare la fedeltà minore o maggiore di una “copia” rispetto al suo modello: qualunque processo di riduzione di formato, quand’anche praticato con strumenti meccanici e con l’obiettivo di produrre una replica accurata, implica per lo meno un processo di selezione.⁶² Se a parità di taglia è possibile, quando lo si voglia, riprodurre un modello fin nei più piccoli dettagli, altrettanto non si può dire nel caso in cui si applichino forti riduzioni di scala: da questo punto di vista, il piccolo formato deve certamente essere considerato per sua natura uno spazio di interazione con i modelli aperto ad un certo grado di autonomia interpretativa. Affrontando il problema con l’obiettivo della ricostruzione dei prototipi, dove il massimo valore è attribuito alla massima somiglianza, non meraviglia il fatto che le «copie in miniatura» abbiano spesso goduto di un’attenzione solo marginale e subordinata rispetto

⁵⁸ BARTMAN 1992, pp. 4; 15.

⁵⁹ Come è osservato in STEFANIDOU-TIVERIOU 1997, pp. 441-442. È pur vero, nota GAZDA 1995a, pp. 533-534, che la definizione di E. Bartman non implica alcuna svalutazione della “copia” rispetto all’originale.

⁶⁰ LIPPOLD 1923, p. 3.

⁶¹ BARTMAN 1992, pp. 9; 11.

⁶² BOL 1972, pp. 98; 100; STROCKA 1979, p. 158; STEFANIDOU-TIVERIOU 1997, pp. 442-443.

a quella dedicata alla statuaria di taglia “standard”. Di qui il «pregiudizio» nei loro confronti manifestato in passato da parte degli studiosi d’impostazione prettamente filologica.

La presa d’atto della loro relativa affidabilità nel perseguire una linea di ricerca nel solco della “critica delle copie” non ha del resto mai implicato una svalutazione *tout court* del merito artistico riconosciuto a diverse «copie in miniatura». Da questo punto di vista vale la pena prendere in considerazione il capitolo che G. Lippold ha dedicato all’interno di *Kopien und Umbildungen griechischer Statuen* alle modificazioni di formato.⁶³ In queste pagine, che per molti versi devono essere considerate un precedente di fatto rispetto all’opera di E. Bartman (benché da lei mai citate), lo status di quelle che sono definite «Verkleinerungen» viene ampiamente discusso. Partendo dal duplice presupposto che la riproduzione accurata di un “originale” in “copia” potesse avvenire in antico solamente a parità di dimensioni e che la riduzione dei formati per via meccanica così come praticata in età moderna fosse impossibile per copisti romani,⁶⁴ G. Lippold chiarisce come la definizione di «Replik» non sia adeguata all’inquadramento di questi oggetti.⁶⁵ Non per questo bisogna concludere che tutte queste «riduzioni» siano da derubricarsi al rango di «riassunti» («Auszüge»). Proprio per via del maggiore lo spazio di autonomia concesso, il copista godeva qui, in maniera non necessariamente volontaria, di una più ampia libertà nel relazionarsi con i propri modelli: ciò che a questi oggetti veniva meno in quanto riproduzioni («als Reproduktionen»), afferma G. Lippold, era in certa misura compensato da quanto essi potevano offrire in quanto opere d’arte («als Kunstwerke»).⁶⁶ Insomma, la lettura proposta appare ben più complessa di quanto le invettive di E. Bartman contro la critica delle copie lascino intendere. Certo non mancano osservazioni che segnalano lo *status* subordinato cui le «Verkleinerungen» sono comunque relegate: spesso, si

⁶³ LIPPOLD 1923, pp. 147-156, non solo «Verkleinerung», ma anche «Vergrößerung».

⁶⁴ Lippold si riferisce chiaramente ai pantografi del tipo di quello brevettato da Benjamin Chevertons, impiegatissimi nella produzione di bronzetti decorativi a partire dalla metà circa di XIX sec. Questi strumenti garantivano la possibilità di variare le dimensioni di una replica rispetto ad un modello, senza comportare eccessive modifiche o deformazioni, vd. RUPP 1999, pp. 338-339, fig. 1; BADURA – STRAUB – HETZEL 1999, pp. 69-71, fig. 3.

⁶⁵ Più appropriato è il termine «Wiederholungen», laddove «Zwischen Replik und Wiederholung wird man so scheiden, daß mit dem Fremdwort die genauere Übereinstimmung bezeichnet wird, während bei Wiederholung zwar auch die Herkunft von einem gemeinsamen Original, aber nicht eine Gleichheit aller Einzelzüge verstanden wird», vd. LIPPOLD 1923, p. 3.

⁶⁶ LIPPOLD 1923, p. 148.

sottolinea, le riproduzioni in piccole dimensioni si affermarono come alternativa economica rispetto alle «copie» di taglia maggiore, e d'altra parte l'elemento di libertà interpretativa garantito dal particolare formato sembra risolversi nella gran parte dei casi in modalità d'iterazione estremamente monotone perché affidate a manodopera meno autonoma e qualificata rispetto a quella dedita alla produzione di statuaria "maggiore" (nel grande formato operava il *Künstler*, nel piccolo l'*Handwerker*). Ciò che merita di essere sottolineato dal punto di vista teorico è che, al netto delle distanze dichiarate, le «Verkleinerungen» di G. Lippold e le «miniature copies» di E. Bartman siano in fondo definite in termini molto simili come l'esito di un processo di riduzione (o miniaturizzazione) riferita in termini proporzionali a un originale.⁶⁷ Le prospettive critiche sono in ogni caso senza dubbio molto diverse: mentre il primo affronta il materiale a sua disposizione nell'ottica di selezionare la miglior "copia" che gli permetta di ricostruire l'originale, la seconda si pone piuttosto il problema di determinare «how and why the copies look the way they do».⁶⁸ La contraddizione parziale di quest'ultima è dunque piuttosto evidente: per quanto il termine "copia" sia da lei utilizzato in maniera del tutto generica, il richiamo alla necessità di un riferimento deliberato ad un originale (persino sotto il profilo della determinazione della taglia relativa) determina in certa misura la rinuncia alla possibilità di applicare appieno alle «miniature copies» le categorie interpretative sviluppate nell'ambito degli studi sull'*Idealplastik*.⁶⁹

Al netto di queste incongruenze, il grande merito che occorre riconoscere ad *Ancient sculptural copies in miniature* è quello di aver per la prima volta proposto una lettura complessiva e organica del problema. In effetti, a fronte della sterminata bibliografia sul tema delle "copie" e della "scultura ideale" da una parte, e delle (relativamente) numerose pubblicazioni dedicate alla piccola plastica nelle sue varie declinazioni dall'altra, di rado anche in seguito l'interesse degli studiosi si è rivolto a questo particolare tipo di problemi. Chi dopo E. Bartman vi si è cimentato, lo ha fatto sempre con una prospettiva limitata,

⁶⁷ Vd. LIPPOLD 1923, p. 150; BARTMAN 1992, p. 9.

⁶⁸ BARTMAN 1992, p. 5.

⁶⁹ La stessa E. Bartman pur negando la validità della moderna nozione di copia, vd. BARTMAN 1992, p. 15, fa pieno ricorso agli strumenti della *Kopienkritik* nell'analisi dei suoi *case study*, in particolare in relazione alla ricostruzione delle forme originali dell'Ercole Epitrapezio, vd. BARTMAN 1992, pp. 147-171. Si vedano a questo proposito le osservazioni di E.K. Gazda, che consiglia di sostituire il termine «copy» con il tedesco «Idealplastik», vd. GAZDA 1995a, p. 234, e quelle più sostanziali di Stefanidou-Tiveriou, che indica invece la necessità di un cambio d'impostazione critica, vd. STEFANIDOU-TIVERIOU 1997, pp. 441-442.

dedicando la propria attenzione a singoli esemplari, a gruppi limitati di oggetti o a particolari classi di materiali. Da quest'ultimo punto di vista, vale la pena di menzionare *Klein aber Kunst? Berühmte Statuentypen in koroplastischer Umsetzung: zum Verhältnis von Koroplastik zu Skulpturen aus Bronze oder Marmor* di Frank Rumscheid, dedicato ad una riflessione sullo status di alcune statuette in terracotta riconducibili a tipi e modelli noti nella statuaria di grande formato;⁷⁰ *Roman Bronze Statuettes: Copies of Greek Sculpture?* di A. Stähli, analogamente rivolto ad approfondire il problema della ripetizione nei piccoli bronzi di modelli e schemi propri della scultura di modulo superiore;⁷¹ *Opera minora: Monumenta in miniatura?* di Michael Koortbojian, in relazione a una recente mostra dedicata ai bronzetti antichi custoditi presso il Museo Archeologico Nazionale di Firenze.⁷² A un'altra esposizione, *Serial / Portable classics, the Greek canon and its mutations*, curata da S. Settis, A. Anguissola e D. Gasparotto, si deve infine una delle più recenti trattazioni di questo argomento.⁷³ Divisa in due sezioni, la milanese *Serial Classic* e la veneziana *Portable Classic*, questa mostra affrontava il doppio tema della «moltiplicazione (di numero)» e della «riduzione (di scala)» nella scultura greco-romana, allargando però l'orizzonte al confronto con le esperienze moderne di imitazione del canone classico: sotto quest'ultimo aspetto, la lettura proposta presenta una serie di caratteri innovativi di grande interesse. Il saggio che G. Spinola dedica all'indagine del fenomeno antico all'interno del catalogo della mostra non contiene, per la verità, grossi elementi di novità rispetto all'impostazione che già era di E. Bartman, tanto che fin dal titolo, *Miniaturizing Greek Masterpieces. Small Size Copies and their Purpose*, la lettura proposta appare in perfetta continuità con quella di quest'ultima.⁷⁴ Analoga è la denominazione di «miniature copies»⁷⁵ e pressoché

⁷⁰ RUMSCHEID 2008.

⁷¹ STÄHLI 2014.

⁷² KOORTBOJIAN 2015 in relazione alla mostra PICCOLI GRANDI BRONZI 2015. Si vedano anche VERMEULE 1989 (dedicato soprattutto alla scultura in marmo di piccolo formato), precedente a BARTMAN 1992, ma in cui il riferimento a BARTMAN 1983 e al volume del 1992, in corso di preparazione, è esplicitato; i lavori di E. Galletti sulle «preziose sculture di età ellenistica e romana» (dove però le considerazioni sul formato sono subordinate a quelle sui materiali), vd. GAGETTI 2006, (in particolare pp. 506-507); GAGETTI 2009; alcuni studi sui ritratti imperiali di piccolo formato, vd. SCHNEIDER 1976; DAHMEN 2001; seppure in un contesto leggermente diverso, vale infine la pena menzionare gli studi di E. Stirling sulle statuette a soggetto mitologico in epoca tardo antica, vd. STIRLING 2005; 2007; 2014.

⁷³ SERIAL / PORTABLE CLASSIC 2015.

⁷⁴ SPINOLA 2015.

⁷⁵ Benché tra virgolette, vd. SPINOLA 2015, p. 145.

sovrapponibili sono tanto l'approccio critico, quanto la definizione del materiale in questione:

It is thought that approximately half of all sculptures in-the-round made in Roman era were faithful copies of Greek prototypes, or followed closely upon earlier originals with some degree of variation or reinterpretation. It has been observed, moreover, that a large proportion of these works were created in a format markedly smaller than that of the original models. Conventionally, the concept of "miniature copies" is associated with works that are not only smaller than the originals, but also no larger than roughly one meter in height.⁷⁶

Più innovativa, per quanto non pienamente sviluppata in rapporto al materiale antico, è invece la scelta di porre l'accento sulla nozione di «portabilità», introducendo in questo modo un criterio di valutazione che non si limita a descrivere una semplice qualità delle statuette prese in considerazione (l'essere «miniatura»; l'essere «copia»), ma fa riferimento piuttosto a forme particolari d'interazione tra immagine e osservatore. L'attenzione nei confronti di quest'aspetto, quasi del tutto trascurato da E. Bartman insieme a molti di quelli relativi alle effettive modalità di fruizione delle piccole sculture,⁷⁷ viene affrontato nel contesto della mostra tramite il parallelo condotto tra la produzione di piccola plastica antica e diverse forme moderne di statuaria decorativa in piccolo formato, in particolare il genere del bronzetto rinascimentale. Da tempo al centro dell'interesse degli storici dell'arte, questa particolare categoria di sculture viene convenzionalmente definita attraverso una serie di criteri che non si limitano a quello della semplice taglia. Alcune considerazioni di Hubert Landais aiutano a chiarire il quadro teorico entro cui la separazione del bronzetto rispetto alla statuaria di altri formati prende forma nella moderna riflessione sulla cultura artistica di quell'epoca:

[...] Le problème est plus complexe pour les statuettes. Les distinguer en raison de leur seule taille peut a priori paraître puéril. Y a-t-il quelque raison de regarder avec des yeux différents un grand et un petit bronze modelés et fondus par le même artiste? Une différence essentielle mérite néanmoins d'être notée: une statue a généralement été conçue en fonction d'un cadre donné et se comprend parfois très mal lorsqu'elle est sortie de ce cadre. [...] La statuette au contraire n'a été

⁷⁶ SPINOLA 2015, p. 145.

⁷⁷ Vd. BARTMAN 1992, p. 117 per l'unico riferimento a questo aspetto.

conçue qu'en tant que pièce de collection libérée de tout cadre et doit être jugée en elle-même. Une statuette en second lieu n'est pas qu'une petite statue; elle est aussi un objet qui peut être pris dans la main, examine sous toutes ses faces avec ou sans loupe et clans l'appréciation duquel interviennent quantité de facteurs (ciselure, patine, qualités de fonte) qui compteront infiniment moins clans le cas des fontes monumentales. [...] La statuette constitue donc un genre en soi qui mérite d'être étudié séparément [...].⁷⁸

In linea con tali specificazioni sono i parametri più di recente proposti da D. Gasparotto, secondo il quale per «Renaissance small bronze» occorre intendere:

a statuette of reduced size (roughly 20-40 centimeters in height), cast in bronze using the lost-wax technique, of sacred or profane subject, and designed to be an independent object made for the sake of pleasure or for a domestic setting⁷⁹

In altre parole, non è sufficiente che una statua sia genericamente di dimensioni ridotte e di bronzo perché possa essere definita a pieno titolo un «bronzetto»: occorre che sia sufficientemente piccola e leggera (di qui il riferimento alla tecnica della produzione a cera persa, che lascia l'oggetto cavo e quindi relativamente poco pesante) perché possa essere maneggiata e fruita a una distanza ravvicinata («to be handled and viewed up close», per dirla con le parole di C. Kryza-Gersch, un'altra studiosa che si è molto occupata dell'argomento).⁸⁰ Tutti questi elementi sono in certa misura sintetizzati entro il termine «portable», la cui definizione non può essere quindi racchiusa unicamente in rigide valutazioni di tipo quantitativo legate alla taglia, ma si riferisce piuttosto a una categoria di oggetti con cui l'osservatore intratteneva un rapporto di vicinanza e intimità privo di mediazioni, solo limitatamente vincolato al contesto protetto entro cui era destinato ad essere fruito.

La proposta di estendere tale chiave di lettura anche a tipologie di piccola plastica di datazioni e contesti differenti da quelli rinascimentali è certamente suggestiva, ed è interessante osservare come le categorie interpretative sviluppate nello studio del bronzetto moderno possano essere impiegate per l'analisi della scultura di piccolo

⁷⁸ LANDAIS 1958, pp. 2-3.

⁷⁹ GASPAROTTO 2015, p. 82.

⁸⁰ KRYZA-GERSCH 2015, p. 5.

formato antica che ne costituì, in definitiva, la principale fonte di ispirazione. Tuttavia, occorre domandarsi quanto e in che misura tale operazione sia praticabile, soprattutto in rapporto ad oggetti definiti entro i parametri proposti da E. Bartman e recepiti da G. Spinola: per esempio, una statua in marmo delle dimensioni di un metro può difficilmente essere definita «portable». Uno dei principali problemi è che nella grande maggioranza dei casi di sculture in piccolo formato antiche note, lo studioso moderno ha a che fare con oggetti frammentari e privi di qualsiasi informazione relativa ai contesti di provenienza: spesso non se ne conosce il peso (è molto raro che i cataloghi, soprattutto quelli meno recenti, riportino indicazioni in merito; d'altra parte non è semplice ipotizzare stime ragionevoli, tanto nel caso dei marmi – spesso frammentari – che in quello dei bronzi – per i quali è difficile, senza le necessarie analisi, farsi un'idea della precisa composizione della lega utilizzata, dello spessore della colata, della presenza o meno di terra di fusione, ecc.) e soprattutto non è chiara l'associazione con la base o il basamento originale. Non si tratta di una variabile secondaria nel valutare usi, funzioni e fruizioni possibili per questo tipo di sculture: in mancanza di elementi in tal senso è difficile immaginare se una statuetta in apparenza piccola e leggera potesse essere in antichità connessa ad una base molto pesante o addirittura un basamento inamovibile; viceversa, basi di legno molto leggere, che pure dovevano esistere e di cui abbiamo notizia, sono oggi completamente perdute. Insomma, quasi sempre le modalità di fruizione di questi oggetti devono essere ricostruite, ove possibile, tramite un paziente lavoro di comparazione e confronto con i pochi esemplari affidabili e con le informazioni note tramite le fonti letterarie disponibili. Quello che in alcun modo è possibile fare è considerare la nozione di “portabilità” come sinonimo *tout court* di “piccolo formato”. È il caso di quanto si riscontra, per esempio, all'interno di un recente studio di B. Barr-Sharrar, *Assertions by the Portable: What Can Bronze Statuettes Tell Us about Major Classical Sculpture?*, dove sotto questa etichetta finiscono per essere raccolte una serie di sculture di dimensioni anche molto diverse, prive di contesti di provenienza e senza che il problema venga in alcun modo tematizzato.⁸¹ Nel confronto proposto dalla mostra *Portable Classic*, la produzione dei «capolavori in piccolo» di età greco-romana viene intesa soprattutto come prologo alla rinascita del bronsetto “all'antica”, destinato ad invadere le collezioni europee dalla metà del '400 in poi. Tale confronto non può essere capovolto senza cautele: a fronte delle difficoltà sopra

⁸¹ BARR-SHARRAR 2017.

citare, le condizioni di “portabilità” dei materiali archeologici devono essere discusse con rigore caso per caso, tenendo conto dello stato di conservazione e dei contesti di rinvenimento. Benché i dati in nostro possesso non consentano sempre di pervenire a conclusioni certe e definite da questo punto di vista, tale prospettiva non deve essere considerata infruttuosa. Al contrario, invitando a considerare le sculture in piccolo formato non soltanto come immagini, ma anche come oggetti capaci di intrattenere forme particolari d’interazione con lo spazio e con l’osservatore, tale lettura costituisce un complemento decisivo alle proposte di studio finora avanzate. Essa consente di superare i limiti imposti dalle nozioni di «Verkleinerung» e «miniature copy», per allargare il campo d’indagine alla piccola plastica in generale e restituire al problema della taglia la centralità che tanto l’approccio di G. Lippold quanto quello di E. Bartman le avevano negato: nel primo caso ritenendolo un fattore in fondo negativo e distorsivo rispetto alla superiorità implicita dell’originale; nel secondo, per opposizione al primo e nel tentativo di restituire alle «miniature copies» un trattamento equivalente a quello riservato alle «copie» di grandi dimensioni, derubricandolo addirittura a fattore trascurabile «in the definition of a work of ideal sculpture».⁸² La tensione verso il concetto di “portabilità” consente di rivalutare il tema delle dimensioni non più come mero fatto di misurazione o come criterio di valutazione della qualità di una supposta relazione “originale – copia”, ma come elemento che concorre a definire le modalità di fruizione di una scultura. Certo, non tutte le opere di piccolo formato possono essere definite «portabili» (cioè concepite per essere tali). Quello della portabilità deve piuttosto essere considerato il grado estremo di una complessa articolazione entro cui si sviluppava il rapporto di vicinanza – non solo visiva ma anche tattile – tra le statuette e i propri osservatori. Vicinanza, prossimità ed intimità sono dunque alcune delle parole chiave utili a comprendere e ricostruire il ventaglio dei possibili modi di fruizione di questi oggetti: una loro appropriata definizione deve necessariamente passare anche attraverso considerazioni di questo tipo.

⁸² BARTMAN 1992, p. 15.

I.2 Il primato del contenuto

Il dato di fatto che deve costituire la premessa allo sviluppo di qualunque ragionamento critico nei loro confronti, è che le “sculture ideali” in piccolo formato non costituiscono affatto un insieme omogeneo in termini di qualità artistica e materiale, molto spesso strettamente dipendenti dalla funzione loro destinata e dalle possibilità dei committenti: statuette di questo tipo si prestavano ad una grande varietà di funzioni e contesti (p. es. culturale/votivo e ornamentale/decorativo), associati a livelli estremamente diversi di committenza. Se si volesse estendere all’insieme di questi oggetti la domanda che F. Rumscheid si poneva in rapporto alle riproduzioni coroplastiche di «berühmte Statuentypen»: «Klein aber Kunst?», la risposta sarebbe qui ugualmente «sì» e «no».⁸³ Per le ragioni cui si è già avuto modo di accennare, l’esecuzione nel piccolo formato si caratterizzava proprio per eterogeneità degli esiti e fluidità delle soluzioni, pur mantenendo invariata una chiara esigenza di riconoscibilità: come l’artista operante nel grande formato, anche quello attivo nel piccolo ambiva pur sempre a creare un’immagine che risultasse istantaneamente riconoscibile alla propria *audience*. Tali e tante variabili, frutto di tensioni così in apparenza contrastanti, richiedono lo sviluppo di strumenti critici estremamente flessibili. Una chiave di lettura di indubbio interesse è quella proposta da Barbara Zimmer nel suo recente lavoro dedicato alle forme dell’imitazione di epoca ellenistica, *Im Zeichen der Schönheit: Form, Funktion und Stellenwert klassischer Skulpturen im Hellenismus am Beispiel der Göttin Aphrodite*.⁸⁴ Sulla base di un’accurata analisi condotta attraverso i casi studio delle serie dell’Afrrodite “di Cnido” e dell’Afrrodite “Fréjus” (compresi molti esemplari di piccolo formato), Zimmer è stata in grado di dimostrare in maniera convincente come il riferimento puntuale ai caratteri formali degli originali non fosse, per lo meno in questa fase, né nelle intenzioni degli artisti, né nelle esigenze dei committenti.⁸⁵ Non solo risulta chiaramente come la riproduzione esatta della taglia dei modelli fosse spesso piuttosto indifferente, ma anzi che fosse del tutto

⁸³ RUMSCHEID 2008.

⁸⁴ ZIMMER 2014.

⁸⁵ ZIMMER 2014, pp. 153-157.

subordinata alla possibilità di riprodurre in materiali e forme diverse l'aspetto tra tutti di gran lunga più rilevante, ovvero il contenuto dell'immagine. Quest'ultimo poteva essere individuato soprattutto grazie a una serie di elementi formali e compositivi fondamentali, che tuttavia non si esitava ad aggiornare in base al gusto del proprio tempo, considerandosi in certa misura liberi fintanto che ci si fosse attenuti a quei tratti salienti che costituivano ciò che di un'immagine era considerato noto e popolare presso il pubblico (il che presuppone naturalmente gradi diversi di competenza da parte di quest'ultimo). In merito alla necessità di valutare le "copie" così concepite e la loro relazione con i rispettivi "originali", è importante prendere in considerazione la fondamentale distinzione tra *Werk* e *Bild* introdotta dalla stessa Zimmer.⁸⁶ Con il primo si intende la creazione originale, nella sua unicità aurale, opera o meno di uno dei celebrati maestri del canone. In rapporto ad essa, tramite una serie di operazioni di osservazione, interpretazione, riformulazione e trasmissione reciprocamente strutturate e interdipendenti, si costruisce invece un'immagine, il *Bild*, che si caratterizza in tre modi: non costituisce una realtà costante ma è soggetto a continui sviluppi e modificazioni; non è un oggetto reale e tangibile ma prende forma all'interno di un processo di percezione e di riformulazione; non è riconducibile a un singolo e ben identificabile autore, ma va costruendosi attraverso l'interazione dialettica tra più attori differenti.⁸⁷ In altre parole, a fronte dell'unicità immobile e concreta del *Werk*, il *Bild* che in relazione ad esso si sviluppa è invece frutto di una negoziazione permanente che coinvolge non solo il *Werk*, gli osservatori, gli artisti e i loro discorsi, ma anche ciascuna nuova opera ispirata al *Werk* tramite lo stesso *Bild*. All'interno di questa complessa rete di relazioni, il riferimento di una "copia" rispetto ad un "originale" esiste solo in forma mediata e condizionata da una serie di altri fattori, quali le aspettative di committenza e pubblico, il gusto d'epoca, gli stili regionali o di bottega, i materiali disponibili, le tecniche produttive ecc.; l'esito, per effetto di tutti questi fattori, poteva risultare fedele negli elementi fondamentali, arricchito

⁸⁶ ZIMMER 2014, pp. 105-107; 223-224.

⁸⁷ Traduco liberamente da ZIMMER 2014, p. 105: «eine Folge aufeinander aufbauender und voneinander abhängiger Handlung der Betrachtung, Interpretation, Neuformulierung und Weitergabe [...] Im Unterschied zum Werk ist es nicht konstant, sondern einer ständiger Weiterentwicklung und Veränderungen unterworfen, es ist nicht real und fassbar, sondern entsteht im Prozess der Wahrnehmung und Neuformulierung, und es besitzt keinen einzelnen namhafter Urheber, sondern wird von allen am Diskurs beteiligten Personen gebildet».

o in parte modificato rispetto al *Werk* e deve in ogni caso essere considerato un *Werk* di secondo livello, o meglio, una sua *Variante*.

La riduzione di formato costituiva una delle tante variabili attraverso cui il rapporto con il *Werk* poteva prendere corpo tramite il *Bild*. Spesso però costituiva una delle condizioni necessarie affinché le modificazioni potessero avvenire nel modo più libero possibile. Per questa e per altre ragioni, un simile approccio si adatta molto bene allo studio della “scultura ideale” di piccolo formato. In primo luogo perché ne accompagna il fenomeno della produzione e diffusione fin dalle sue prime fasi, cioè da epoca ellenistica, senza la necessità di leggere anche questi iniziali sviluppi alla luce di criteri interpretativi modellati sulla relazione tra mondo greco e mondo romano (quali, per esempio, le categorie di *interpretatio*, *imitatio* ed *aemulatio* elaborati da Wünsche sul modello della letteratura latina di età augustea o il concetto stesso di *emulation* per come più di recente sviluppato nei lavori di E. Gazda ed E. Perry)⁸⁸ e riuscendo nello stesso tempo a rendere conto della compresenza evidentissima di caratteri allografici e autografici che ne costituisce la peculiarità prima e più evidente. La distinzione tra la nozione di *Werk* e quella di *Bild*, costruita in maniera tanto complessa e concepita nella sua natura continuamente mutevole, supera da una parte l’opposizione secca “originale – copia” e l’idea stessa di *Typus* per come sviluppata nell’ambito della “critica delle copie”, senza dall’altra precludere il campo alla possibilità dello studio di forme dell’imitazione più vicine alla sfera da C. Hallet definita dell’*imitatio*.⁸⁹ Secondo un modello ricavato per analogia dalla critica del testo di ambito medievale, B. Zimmer propone la sostituzione della nozione di *Kopie* con quella di «Bildzeug» (il «testimone figurativo», o semplicemente «testimone», costruito in corrispondenza a quello che in filologia viene definito *Textzeug*), con cui designare tutte quelle opere che, appunto, testimoniano (*zeugen*) l’esistenza di un *Werk* comune di riferimento, senza per questo caratterizzarsi in maniera unicamente derivativa. Allo stesso modo, di conseguenza, il concetto di *Typus*, che nella visione di Lippold racchiudeva *Kopien* e *Wiederholungen* dipendenti in sequenza stemmatica da un unico *Original*, lascia il posto a quella di *Bildschema*, che in maniera più descrittiva fa riferimento ai caratteri formali comuni a un gruppo di opere.

⁸⁸ Vd. WÜNSCHE 1972; GAZDA 2002a; PERRY 2005.

⁸⁹ HALLET 2005.

Così intesa, la pratica copistica di epoca ellenistica segna da molti punti di vista il preludio agli sviluppi di età romana, mostrando chiaramente *in nuce* il ricorso a modalità di procedere per astrazione, sintesi e analogia che ne costituiscono le premesse metodologiche. L'utilizzo del termine *schema* (greco σχῆμα), in particolare, introduce già in questa fase agli esiti più caratterizzati nel senso dell'iterazione seriale che segnano larga parte della produzione di "scultura ideale" in piccolo formato lungo tutto l'arco della sua diffusione. Questa espressione – il cui corrispondente latino può essere considerato *forma* – è utilizzata nell'ambito della critica d'arte antica (pur non essendo specifica di quel contesto) per indicare in modo generico la forma, l'aspetto, la conformazione.⁹⁰ Per quanto emerge dalle fonti letterarie, il termine si poteva riferire a una particolare impostazione della figura umana o a una riconoscibile disposizione del corpo:⁹¹ in questo senso si avvicina molto ai concetti di "tipo" o "tipologia" per come inteso nelle classificazioni iconografiche degli studiosi moderni.⁹² Quello che manca però quasi sempre in antico e che distingue in maniera decisiva le due nozioni è qualsiasi riferimento a un preciso modello o a un famoso archetipo, laddove il richiamo principale sembra invece essere a un set di caratteristiche formali generali nell'impostazione della figura immediatamente riconoscibili ad un osservatore.⁹³ Tale lettura trova conferma nell'analisi della concreta realtà del dato archeologico. In effetti, per quanto è possibile constatare anche a un primo e superficiale sguardo, in moltissimi casi la corrispondenza reciproca tra le piccole sculture assegnate a uno stesso tipo è solo piuttosto generica e si caratterizza per una coerenza complessiva relativa agli aspetti iconografici principali, lasciando

⁹⁰ POLLIT 1974, pp. 258-262. L'origine ed il complesso significato del termine non sono specifici del discorso della critica d'arte ma risultano sviluppati nell'ambito del mimo e della danza, vd. CATONI 2005. In questi contesti, come chiarito tra l'altro da un famoso passo plutarco (Plut. *Quaest. Conv.* 9,15 = *Mor.* 747c), l'associazione con alcune particolari pose (σχῆματα) era sufficiente a determinare l'individuazione di un dato personaggio, vd. CATONI 2005, p. 212; ANGISSOLA 2018, p. 343.

⁹¹ Per l'utilizzo del termine nel contesto della sfera artistica, vd. p. es. il caso molto citato della descrizione di un dipinto raffigurante una Venere da parte di Filostrato maggiore (Philostratus, *Imagines* 2.1), in cui il riconoscimento della figura avviene mediante l'indicazione esplicita del suo schema (che si può forse identificare con il tipo della Venere Pudica): «καὶ τὸ σχῆμα τῆς Ἀφροδίτης Αἰδοῦς», o il celebre passo in cui si viene descritta la posizione del discobolo (Philostratus, *Imagines* 1,24,3): «τὸ δὲ σχῆμα τοῦ δίσκου ἀνέχοντος».

⁹² La contiguità in antico tra il lessico della danza e quello della critica d'arte è dimostrata anche dall'impiego in entrambe le sfere semantiche del termine τύπος, vd. Libanius, *Orat.* 64, 118. Nel discorso sulle arti figurative, tale espressione è legata soprattutto al concetto di impressione e viene utilizzata con il significato di «forma», «modello», «rilievo», «statua», vd. POLLIT 1974, p. 292; ANGISSOLA 2012, pp. 87-94; 183 con ulteriore bibliografia.

⁹³ Vd. STEWART 2003, pp. 236-241.

spazio ad una fluidità molto maggiore in rapporto ai dettagli. Quest'aspetto, tanto per l'intrinseca particolarità del materiale, quanto per il numero di esemplari attestati, in quantità spesso maggiore rispetto alla statuaria di altri formati, risulta particolarmente evidente nel caso della produzione scultorea di piccola taglia: ogni oggetto può essere considerato una "ripetizione" o un "adattamento", nel senso che in ciascuno l'artista opera attingendo ad un repertorio di schemi di cui riproduce i tratti fondamentali («its salient, formal and iconographic features»); nessuno è invece in senso stretto una «Kopie», nel senso che tale operazione non comporta il riferimento puntuale «im ganzen und in den Einzelzügen» a un "originale". Nel fare riferimento a un processo che implica al contempo continuità e trasformazione, il concetto di *schema* nelle arti figurative può certamente essere accostato a quello di «Bild» proposto da B. Zimmer, di cui in qualche modo costituisce una sintesi – per astrazione dei tratti salienti di una figura – e una cristallizzazione – nel fissarsi e nel ricorrere di questi stessi tratti. Proprio in relazione a quest'ultimo punto, si può dire anzi che nella gran parte dei casi il consolidarsi dei repertori di motivi a partire da età tardo ellenistica e l'abitudine degli artisti a fare riferimento ad essi secondo quello che P. Stewart ha definito «copy-book-process»,⁹⁴ abbia finito per determinare l'indebolirsi del rapporto tra *Werk* e *Bild* e in definitiva la sostituzione del riferimento ultimo ad un "originale", con quello ad uno "schema".

Il primato del contenuto di un'immagine rispetto alla precisa aderenza formale nei confronti degli "originali" è dunque l'orizzonte generale entro cui inquadrare la gran parte della produzione di "scultura ideale" in piccolo formato. Determinare la natura di tale contenuto non è tuttavia sempre cosa semplice. Da una parte è infatti vero che, nel grande come nel piccolo formato, i valori della riconoscibilità e del richiamo alla fama degli "originali" potevano fungere da motore nella diffusione delle varie repliche e ripetizioni.⁹⁵ Le fonti archeologiche e quelle letterarie concordano nel suggerire quanto fosse vivo da parte del pubblico romano l'interesse nei confronti dei *nobilis opera* e quanto forte fosse il desiderio di appropriarsene anche in forma di imitazioni della qualità più varia, secondo

⁹⁴ Il riferimento a questo procedimento da parte di Stewart, è, per la verità, piuttosto generico: «Roman artists must have routinely drawn upon repertoires of motifs. [...] Only a mechanism such as pattern-books could have facilitated the diffusion of types across the Empire and through centuries. No copy-book survive, however, nor is there any reference to them in surviving texts», vd. STEWART 2003, p. 240. I termini della questione sono ben riassunti in ANGUISSOLA 2012, pp. 120-125.

⁹⁵ ANGUISSOLA 2012, p. 51.

modalità di ricezione che affondano le proprie radici in epoca tardo ellenistica. L'educazione delle *élites* comportava certamente l'acquisizione di conoscenze di natura storico-artistica e la capacità d'identificare i più importanti capolavori dell'arte classica associandoli al nome dell'artefice era parte integrante di quel «galateo dell'intenditore» che doveva essere proprio di ogni persona educata.⁹⁶ Al contempo non bisogna però sottovalutare gli effetti del precoce consolidarsi dell'associazione tra soggetti e schemi corrispondenti: ciò che infatti un'opera consciamente replicava poteva molto spesso non essere una famosa scultura, bensì l'idea codificata per la quale quel soggetto aveva acquisito notorietà. L'accuratezza nel riprodurre un modello passava quindi inevitabilmente in secondo piano, poiché il contenuto dell'immagine, vale a dire in questo caso il soggetto rappresentato, era identificabile in maniera chiara tramite il corrispettivo schema che ne era divenuto ormai l'attributo più eloquente.⁹⁷ Da questo punto di vista, il grado di variabilità rispetto ai modelli riscontrabile nel piccolo formato è piuttosto indicativo e testimonia chiaramente come la caratterizzazione innovativa dei soggetti (quando non addirittura la loro personalizzazione in base a esigenze specifiche dei committenti) avesse la precedenza assoluta rispetto a qualsiasi forma di fedeltà nei confronti degli “originali”: segno evidente di come, seppur entro un contesto estremamente conservatore, la produzione di queste piccole sculture giocasse spesso sulla moltiplicazione delle possibilità offerte dal repertorio canonico delle forme, piuttosto che sulla volontà di replicare nel dettaglio i capolavori del passato.

I due fenomeni appena descritti sono compresenti entro il complesso panorama delle forme dell'imitazione proprie della cultura figurativa antica e l'esigenza di riconoscibilità nei confronti dei modelli non deve necessariamente essere messa in contrapposizione rispetto a quella nei confronti dei soggetti.⁹⁸ In questo, per altro, le sculture di piccole dimensioni possono essere equiparate al resto della “scultura ideale” coeva, per cui non è sempre semplice ricostruire le ragioni del successo di un numero tutto sommato limitato di schemi e *replica series*: se talvolta la popolarità di alcune sequenze può essere fatta risalire all'esistenza di famosi originali greci, in molti altri casi le ragioni del processo di trasformazione di determinate opere in *cliché* figurativi appaiono più difficilmente

⁹⁶ ANGUISSOLA 2018b.

⁹⁷ KOORTBOJAN 2015, pp. 47-48.

⁹⁸ KOORTBOJAN 2002.

determinabili. Una volta acquisita notorietà, del resto, un motivo poteva essere replicato semplicemente in ragione della propria stessa fama.⁹⁹ Osservando le cose dal punto di vista della ricezione anziché da quello della produzione, una delle ragioni principali dell'efficacia di questo linguaggio figurativo consisteva proprio nella sua capacità di essere al contempo inequivocabile nel comunicare i significati di base e comprensibile su più livelli: le stesse immagini che per alcuni potevano semplicemente denotare un soggetto così com'era, per altri potevano contenere generiche allusioni alle forme dell'arte e alla cultura greca; altri ancora infine, i più educati, potevano riconoscerne il canone delle opere e dei grandi artisti del passato.¹⁰⁰ Per diverse ragioni, tuttavia, la produzione in piccolo formato garantisce un punto di osservazione su questi fenomeni privilegiato e peculiare rispetto alla produzione scultorea in altre dimensioni: in primo luogo, molto semplicemente, per quantità di attestazioni. Proprio per via delle loro piccole dimensioni, opere di questo tipo ci sono pervenute in un numero di esemplari molto superiore rispetto a quanto verificatosi nel caso delle sculture in bronzo o in marmo di dimensioni "standard", spesso distrutte, smembrate o perdute nel corso delle vicende storiche postantiche. In un'ottica come questa, che si nutre anche di aspetti quantitativi, poter ragionare su un campione più ampio possibile consente di raggiungere conclusioni di affidabilità maggiore. A testimonianza del fatto che la disponibilità a impieghi e funzioni diverse legata alle modificazioni di formato comportasse differenti livelli di adattabilità rispetto ai contesti di ricezione – tali da determinare una selezione diversa di temi, soggetti, tipi e motivi –, occorre osservare come agli esempi di schemi attestati nel piccolo formato in centinaia di esemplari pur in assenza di un successo equivalente nel grande formato, corrispondano i casi di opere molto riprodotte in taglia uguale o maggiore alla *lifesize* che sembrano però essere state pochissimo diffuse in dimensioni ridotte. In questo senso, la destinazione prevalente (per quanto non esclusiva) di molte sculture di piccole dimensioni in ambito privato, sembrerebbe elevarle a rappresentanti di un modo d'intendere il valore artistico radicalmente differente rispetto a quello che, nel corso dello stesso periodo, dominava lo spazio pubblico. La varietà degli esiti cui questo tipo di produzione si prestava consente inoltre un inquadramento piuttosto accurato dei gusti e della collocazione sociale e culturale di una committenza ben più ampia rispetto a quella

⁹⁹ MARVIN 1989, pp. 34-40.

¹⁰⁰ MARVIN 2008, pp. 244-245.

delle sole statue di grande formato. Le sculture di piccole dimensioni devono essere considerate in qualche misura come delle immagini pervasive. Per le raffinate *élites* educate negli svaghi della *paideia* greca, tali raffigurazioni potevano costituire un'alternativa alle opere di grandi dimensioni capace di combinare estrema preziosità con eruditi riferimenti a importanti modelli artistici¹⁰¹ La riduzione delle forme e la possibilità d'impiegare materiali differenti garantivano al contempo la diffusione di questo linguaggio figurativo a fasce ben più ampie della popolazione, facendosi veicolo decisivo della diffusione del canone classico all'interno delle società ellenistiche e romane. La coesistenza di due tendenze apparentemente opposte come il margine di manovra insolitamente ampio lasciato alla negoziazione tra artista e committente, e il successo di modalità produttive spesso caratterizzate dalla preponderanza degli aspetti seriali e da una trasmissione tendenzialmente anonima e meccanica degli schemi, costituisce un elemento di straordinario interesse nella ricostruzione dei meccanismi di funzionamento di questo linguaggio figurativo. Sotto il profilo dell'inquadramento delle forme dell'imitazione in gioco, i paradigmi delle «Verkleinerungen» e delle «miniature copies» risultano pertanto insufficienti e devono essere integrati da un'impostazione che superi l'idea univoca di piccolo formato come riduzione in termini proporzionali a partire da un "originale". Un approccio maggiormente consapevole degli sviluppi prodotti dai più recenti studi sulla "scultura ideale" negli ultimi decenni può invece contribuire meglio all'opera di inquadramento e comprensione della natura e dello status di tale produzione in età ellenistica e romana, pur tenendo conto dell'appropriato «degree of imprecision» con cui occorre maneggiare anche i più moderni strumenti critici.¹⁰² Quello che in questo contesto, deve essere superato è soprattutto la necessità di servirsi delle sequenze di piccole sculture unicamente come strumento tramite cui risalire agli "originali" e, viceversa, di utilizzare gli "originali" come riferimento esclusivo per valutare la qualità e la natura degli oggetti pertinenti alla raffigurazione di un medesimo motivo. Anche in questo caso può essere utile estendere all'intero corpus delle "sculture ideali" in piccolo formato una riflessione che M. Koortbojan aveva formulato a proposito di alcuni piccoli bronzi romani: la domanda più pertinente e opportuna con cui avvicinarsi a molti di questi

¹⁰¹ ANGUISSOLA 2012, pp. 51-52.

¹⁰² STEWART 2003, p. 256.

oggetti non è: «qual era l'identità del modello originale elaborato dall'artista, ma piuttosto, quale fu lo stimolo che mise in modo la sua immaginazione».¹⁰³

¹⁰³ KOORTBOJAN 2015, p. 48.

I.3 Prospettive moderne sul tema della taglia nella scultura antica

Cos'è una statuetta? La natura particolare e in certa misura a sé stante delle opere di piccolo formato rispetto al resto della produzione scultorea è confermata dalla loro esclusione dal perimetro tracciato da P. Stewart per la definizione di cosa si debba intendere per “statua” nell’accezione moderna del termine: «What is a statue? There is little ambiguity in the modern usage of the word. We use it to refer to free-standing sculptural representations of full figures; they are usually life-size or larger».¹⁰⁴ Una scultura di piccolo formato può essere *freestanding*, può rappresentare una figura intera, eppure non soddisfa per sua stessa natura il criterio dell’essere (*usually*) *life-size or larger*: dunque non è una statua? Alcune delle ragioni di tale distinzione sono già state introdotte e riguardano, oltre al tema delle differenti modalità di fruizione delle opere di piccolo e grande formato, anche le funzioni cui le diverse sculture erano in grado di assolvere, i contesti a cui potevano essere destinate e ciò che erano capaci di rappresentare. A un livello preliminare tuttavia, questa definizione ci pone di fronte ad un problema più elementare: se anziché domandarci «What is a statue?» provassimo effettivamente a definire cosa debba intendersi per “piccola plastica” e quanto nel concreto una scultura debba misurare per poter rientrare in tale categoria, scopriremmo un grado d’incertezza difficilmente districabile. Per quanto riguarda la letteratura archeologica, il quadro generale può dirsi dominato da una certa mancanza di sistematicità terminologica: espressioni quali “miniatura”, “statuetta”, “figurina”, “di piccolo formato”, “di piccola taglia”, “in scala ridotta”, “inferiore al vero”, sono di spesso usate in maniera generica e talvolta intercambiabile, senza essere accompagnate da una chiara definizione del loro significato.¹⁰⁵ Le contraddizioni tra i diversi studi non mancano e i criteri perseguiti sono spesso vari. Si è visto, per esempio, come le «miniature copies» di E. Bartman possano arrivare a misurare fino ad un metro di altezza, eppure tale limite

¹⁰⁴ STEWART 2003, p. 9.

¹⁰⁵ Come ovvio, la casistica si allarga enormemente se pensiamo ad alcune più o meno corrispondenti espressioni in altre lingue europee, p. es. *small-sized, small-scale, medium-sized, under life-size, miniature, statuette (small/large statuette), statuette format, statuette scale; kleinformatig, minderformatig, unterlebensgroß, Statuette, Statuettchen; petit format, plus petit que nature, figurine*.

non viene in alcun modo discusso nel corso del volume.¹⁰⁶ Chi, come J.M. Hemelrijk, ha giustamente rimproverato alla stessa Bartman il fatto che l'espressione "miniatura" non potesse essere adeguata ad identificare oggetti tanto grandi, non ha saputo proporre alternative meno arbitrarie («The words "copies in miniature" may suggest that this is a study of statuettes of up to, say, 30 or 35 cm»).¹⁰⁷ Nel suo studio sulle *Marmorstatuetten aus Kleinasien*, A. Filges ha indicato come delimitazione di formato per questi oggetti l'altezza di 50 cm, ma di fatto le sculture di cui si occupa misurano per la maggior parte tra i 25 e i 70 cm.¹⁰⁸ Più di recente, A. Kaufmann-Heinimann ha proposto l'introduzione della categoria delle «medium-sized statuettes», che devono essere intese come elemento di raccordo tra «life-size statues» e «small statuettes», e possono aggirarsi tra i 40 e i 100 cm circa:¹⁰⁹ rimarrebbe incerto come definire le sculture tra *lifesize* e 100 cm (*under lifesize statues?* Ma lo sono anche quelle più piccole). D'altra parte G. Lippold, vincolando la denominazione delle sue *Verkleinerungen* all'entità del rapporto proporzionale tra "originale" e "copia", sosteneva che riduzioni di ampiezza superiore alla metà della taglia di partenza (cioè più piccole della metà degli originali) non dovessero essere chiamate *Statuetten*:¹¹⁰ come riferirsi quindi alle «small statuettes» inferiori a 40 cm? Si potrebbe proseguire. È evidente però il fatto che le esigenze descrittive e classificatorie di tipo moderno mal si adeguino all'effettiva eterogeneità dei materiali antichi, rendendo necessario un adeguamento continuo degli strumenti interpretativi. Per quanto convenzionale però, l'utilizzo tanto difforme di termini e definizioni ha finito per determinare uno stato di confusione in cui materiali molto diversi si trovano a condividere le medesime etichette o, viceversa, i medesimi oggetti finiscono per essere classificati entro categorie di volta in volta differenti a seconda dei punti di vista più funzionali agli obiettivi di ricerca dei vari studiosi.

¹⁰⁶ Tale definizione di "miniatura" è accolta non solo da SPINOLA 2015, come già accennato, ma anche da SPORN 2014, p. 278, nt. 33 (senza per altro rendere conto di tale delimitazione): «Ich bezeichne hier Statuen bis 100 cm als »kleinformatig«».

¹⁰⁷ HEMELRIJK 1995, p. 246. Dello stesso tenore il commento di SQUIRE 2011, p. 260: «"Miniature" is not quite the right word here».

¹⁰⁸ FILGES 1999, p. 378, nt. 50.

¹⁰⁹ KAUFMANN-HEINIMANN 2017, p. 151.

¹¹⁰ LIPPOLD 1923, p. 150: «Das Maß der Verkleinerung ist natürlich von großer Wichtigkeit – es macht einen ganz anderen Eindruck, erfordert auch ganz andere Vereinfachungen, wenn das Original auf ein Achtel oder ein Viertel oder auf die Hälfte reduziert wird. Noch geringere Verkleinerungen sind nicht mehr eigentlich als Statuetten zu bezeichnen».

Come ovvio, il problema di determinare cosa debba intendersi per “piccolo formato” non riguarda solo l’inquadramento della “scultura ideale” o delle c.d. “copie”, ma si può dire interessi più in generale tutta la produzione scultorea greco-romana. L’approccio prevalente su questo punto ruota intorno alla definizione di “grandezza naturale” e trova un’ottima esemplificazione nelle proposte avanzate nell’ambito di alcuni studi sulla ritrattistica romana di epoca imperiale. Introducendo il proprio lavoro dedicato allo studio dei «kleinformatische Kaiserportraits», B. Schneider chiarisce:

Der Begriff kleinformatische Kaiserportraits umfaßt alle diejenigen Kunstgegenstände, deren Format als relativ klein zu bezeichnen ist. Der Maßstab orientiert sich an der Größe des Menschen selbst und an den von ihm geschaffenen Plastiken und Bildnissen, so daß neben dem ‚lebensgroßen‘ und ‚kolossalen‘ Format die ‚kleinformatische‘ Darstellung eine deutliche Abgrenzung erfährt. Die Portraits halber Lebensgröße sind noch zur Großplastik zu rechnen, zur Kleinkunst [sic] hingegen alle diejenigen, deren Format kleiner ist.¹¹¹

In questa prospettiva, gli estremi della relazione che determina la definizione delle dimensioni di un’opera sono dunque, oltre all’opera stessa, da una parte la misura del corpo umano, dall’altra quella di altre opere a lei comparabili. L’articolazione delle categorie di taglia entro una scala di grandezze suddivisa nei gradi di *kleinformatisch*, *lebensgroß* e *kolossal* fornisce un ulteriore elemento di valutazione: il rapporto proporzionale con la “grandezza naturale” (che coincide in realtà con *die Größe des Menschen*) determina a quale di questi una scultura debba appartenere. Preoccupato di ricondurre entro limiti più precisi e quantificabili l’espressione «relativ klein», K. Dahmen si è di recente dedicato a calcolare nel modo più accurato possibile «die natürliche Größe eines Menschen», vale a dire le dimensioni medie della figura umana nel corso dell’antichità: tramite un’analisi accurata delle fonti letterarie, archeologiche e antropologiche, egli ha proposto una quantificazione entro i 160 e i 180 cm (semplificabile in un valore intermedio di 170 cm),¹¹² con rapporto tra capo e corpo compreso nell’intervallo tra 1 :7 e 1: 8.¹¹³ Attorno a tali valori, cui grosso modo sono

¹¹¹ SCHNEIDER 1976, p. 1.

¹¹² Nel tentativo analogo di fornire una quantificazione precisa di ciò che debba essere inteso come “formato colossale”, B. Ruck ha calcolato l’altezza media in epoca romana in 165 cm (basandosi sulle misurazioni di una serie di scheletri provenienti da diverse necropoli di area italica), RUCK 2007, p. 26, nt. 27.

¹¹³ DAHMEN 2001, pp. 2-5.

uniformati gran parte degli studi che si sono occupati di questi temi nell'ambito della statuaria antica in genere, si organizzano le ulteriori determinazioni di formato:¹¹⁴ non solo quelle di “superiore” o “inferiore al vero” ma anche, come si è visto, quella di “piccolo formato” e di “formato colossale”,¹¹⁵ l'una riferibile alle sculture di altezza inferiore alla metà del valore medio di 170 cm,¹¹⁶ l'altra a quelle che invece lo superano del doppio.¹¹⁷ Verso il basso e verso l'alto non sono stabilite ulteriori delimitazioni.

Per quanto a determinate condizioni simili definizioni convenzionali possano risultare utili, alcuni elementi di contraddizione non mancano. In primo luogo il valore stabilito di 170 cm per la “grandezza naturale” sembra riferirsi alle dimensioni del soggetto umano raffigurato in una statua, ipotizzando una puntuale corrispondenza tra taglia supposta “reale” e raffigurazione, intesa come sua copia oggettiva. Come valutare dunque la decisione di E. Bartman di annoverare tra le sculture in «small-scale» e «lesser-than-lifesize» i gruppi ellenistici di Eros e Psiche e del fanciullo che strangola l'oca, entrambi conosciuti in diverse repliche?¹¹⁸ In entrambi i casi, infatti, le sculture sono esattamente dell'altezza che ci si aspetterebbe in rapporto all'età dei soggetti rappresentati:¹¹⁹ G. Lippold sosteneva appunto che le raffigurazioni di bambini o fanciulli in *Lebensgröße*

¹¹⁴ Vd. p. es. MANDERSCHIED 1981, p. 58, nt. 260: «Lebensgroß» 170/180 cm; BARTMAN 1992, p. 9: «lifesize» 170 cm; FITTSCHEN 1994, p. 613: «Lebensgroß» 160/180 cm; GAGETTI 2006, p. 12: «dimensione al vero»: 170 cm.

¹¹⁵ FITTSCHEN 1994, pp. 613. Con ciò mi riferisco naturalmente alla moderna e convenzionale definizione di “colossale”, diversa da quella antica, vd. FITTSCHEN 1994, pp. 613-614; KYRIELEIS 1996, pp. 91-96; CANCIK 2003.

¹¹⁶ MANDERSCHIED 1981, p. 58; SCHNEIDER 1976, p. 1; DAHMEN 2001, p. 5; GAGETTI 2004, p. 13. Analoga la definizione fornita da Jantzen e riportata da Manderscheid in relazione al termine *Statuette*: «jede [...] Figur, die kleiner ist als die halbe Lebensgröße des Menschen» (calcolata in 175 cm), vd. JANTZEN 1965; MANDERSCHIED 1981, p. 58, nt. 260.

¹¹⁷ Su questo punto vi sono tuttavia proposte diverse: p. es. Karakatsanis e Kreikenbom propendono entrambi per un rapporto di una volta e ½ superiore alla taglia media, vd. KARAKATSANIS 1986, p. 12; KREIKENBOM 1992, pp. 5-6 (a proposito di questo volume, si vedano FITTSCHEN 1994 e WOOD 1994); per Manderscheid invece, la soglia oltre la quale una scultura può essere considerata “colossale” è fissata nel valore assoluto di 2 metri, vd. MANDERSCHIED 1981, p. 58. Diversa e più articolata è l'analisi avanzata da RUCK 2007, pp. 17-50 (su cui si vedano anche le recensioni di WOOD 2007, HALLETT 2009 e FITTSCHEN 2010), incentrata in particolare sui ritratti colossali dalla città di Roma: alla luce del fatto che nessuna fonte antica riferisce il termine “colossale” a una scultura di dimensioni inferiori ai 9 piedi romani, la sua proposta fondata sullo studio dei materiali è quella di distinguere una categoria di sculture comprese tra i 271 e i 320 cm (10 piedi romani ca.) da un vero e proprio formato colossale di dimensioni superiori ai 400 cm (14 piedi romani, il doppio cioè dei 7 piedi romani ca. che sembrano costituire la grandezza media delle statue romane a soggetto imperiale). Sui ritratti colossali di epoca romana e le relative considerazioni legate al problema di circoscrivere l'utilizzo del termine, vd. anche BALTU 2005, p. 38, n. 7; OJEDA 2013, p. 369, nt. 2.

¹¹⁸ BARTMAN 1992, pp. 17-18.

¹¹⁹ HEMERLIJK 1995, 247.

non potessero essere definite *Statuette*, «da es nicht auf die absolute Größe, sondern auf das Verhältnis zum Naturmaß bei der Betrachtung ankommt».¹²⁰ La stessa E. Bartman adotta altrove questa prospettiva, seppure con esiti discutibili: considerando le repliche del “Satiro in riposo” di Prassitele, dopo aver osservato come gli esemplari *large-scale* misurino di norma 1,72 m aggiunge: «This makes them slightly larger than life-size (assuming that satyrs are of human height)». Ma quanto è alto un satiro?¹²¹ E quanto è alto un dio? Quest’ultima domanda è in realtà meno oziosa di quanto a prima vista possa apparire, dal momento che di questo tema si discute nei testi antichi fin da Omero, che immagina le divinità fisicamente colossali e incommensurabili rispetto alla piccolezza umana.¹²² Nella sua famosa descrizione dello Zeus di Olimpia, Strabone riporta come Fidia avrebbe confessato al proprio collaboratore Paneno di essersi ispirato per le proporzioni di questa statua proprio ai versi omerici: «Così disse, e coi neri sopraccigli il figlio di Crono | fece il cenno: sopra il capo immortale ondeggiarono | i capelli divini, e fece tremare il grande Olimpo».¹²³ Come noto, lo stesso Strabone commenta queste parole biasimando le dimensioni troppo ristrette del tempio che ospitava il colosso, dal momento che se il dio da seduto si fosse alzato in piedi ne avrebbe scoperchiato il tetto. Non è questo l’unico caso in cui la corrispondenza tra le dimensioni di un’immagine e quelle del suo referente (divino) siano tematizzate nei testi antichi: di passaggio per Anticitera, per esempio, Pausania descrive una statua di Artemide realizzata da Prassitele μέγεθος δὲ ὑπὲρ τὴν μεγίστην γυναῖκα [«per altezza superiore alla donna più alta che ci sia»].¹²⁴ «Except on the assumption that size of statues of gods was an issue», ha annotato R. Gordon, «this seems an absurd remark to make».¹²⁵

Anche nel contesto della ritrattistica però, laddove massima dovrebbe essere la vicinanza tra soggetto rappresentato, *Größe des Menschen* e rappresentazione, le cose sono più complicate di quanto a prima vista possano apparire. È notissimo l’aneddoto relativo allo

¹²⁰ LIPPOLD 1923, p. 150.

¹²¹ HEMERLIJK 1995, p. 247 ha osservato a questo proposito come molte statue maschili come il Doriforo o l’Agias fossero in realtà di dimensioni maggiori rispetto alla “grandezza naturale” e che quindi la taglia delle raffigurazioni prassiteliche suggerisse piuttosto che «this particular satyr is meant to be not quite full-grown».

¹²² Si veda per esempio *Iliad* XXXI.406-408, in cui Ares è immaginato alto sei pletri.

¹²³ *Iliad*, I, 528-530. L’aneddoto è riportato da Strabo VIII, 3.30.

¹²⁴ Paus. X. 37.1

¹²⁵ GORDON 1979, p. 14.

scultore Lisistrato, che per primo cominciò a realizzare ritratti a partire dal calco dal vero del volto del soggetto che si proponeva di immortalare, nel solco di quella tensione verso l'ἀλήθεια/*veritas* in cui notoriamente eccelleva il fratello Lisippo:¹²⁶ un modo d'intendere il concetto stesso di rappresentazione che trova eco nella velata ironia con cui Plinio riporta la notizia del fatto che il poeta Lucio Accio si fosse fatto erigere una statua di grandi dimensioni benché lui stesso fosse in realtà di piccola statura (*cum brevis admodum fuisset*).¹²⁷ Come osservato da K. Fittschen però, da quanto è possibile riscontrare nel materiale archeologico a disposizione sembra che tale aspettativa di commensurabilità non abbia di fatto pressoché mai implicato un'aderenza puntuale tra dimensioni dell'immagine e dimensioni del soggetto raffigurato: non solo, come è ovvio, nel senso del soggetto "individuale" ma neppure nei termini della "grandezza naturale" come parametro medio. L'accrescimento delle dimensioni "del vero" era infatti la norma nel ritratto antico, praticata già in contesto greco e poi in maniera sempre più consistente fino ad epoca tardo antica.¹²⁸ Insomma, il metro della "grandezza naturale", rigidamente intesa come astrazione convenzionale delle dimensioni del corpo maschile adulto e quindi come taglia attesa in un soggetto umano o antropomorfo, non corrisponde affatto alle dimensioni di molta statuaria antica, pure intesa apparentemente per essere percepita come "simile al vero", né è in grado di tenere conto dei fattori connessi alle logiche proprie dei processi produttivi e soprattutto ai portati semantici che alle variazioni di taglia potevano spesso essere legati.

Anche in questo caso dunque, lo sviluppo di criteri d'interpretazioni maggiormente flessibili e diversificati appare indispensabile. Una prima distinzione necessaria è quella tra la nozione di *Lebensgröße* da quella di *natürliche Größe eines Menschen*: entrambe

¹²⁶ Plin. *NH* 35.153: *Hominis autem imaginem gypso e facie ipsa primus omnium expressit ceraque in eam formam gypsi infusa emendare instituit Lysistratus sicyonius, frater Lysippi, de quo diximus. Hic et similitudines reddere instituit; ante eum quam pulcherrimas facere studebant.* («Primo di tutti a riprodurre il ritratto umano in gesso derivandolo dalla faccia stessa e, versata la cera nello stampo in gesso e correggere poi l'immagine fu Lisistrato di Sicione, fratello di Lisippo di cui abbiamo parlato. Costui cominciò a fare anche ritratti al naturale; prima di lui avevano cercato di farli più belli possibile», trad. CORSO ET ALII 1988). Per le nozioni di ἀλήθεια/*veritas*, vd. POLLIT 1974, pp. 170-182 (per gli sviluppi più recenti a proposito della riflessione intorno a questi concetti, vd. ADORNATO 2015 con bibliografia ulteriore).

¹²⁷ Plin. *NH* 34.19: *Notatum ab auctoribus et L. Accium poetam in Camenarum aede maxima forma statuam sibi posuisse, cum brevis admodum fuisset.* («Alcuni autori hanno segnalato anche che il poeta Lucio Accio si fece erigere, nel tempio delle Camene, una statua di grande altezza, benché lui fosse assai piccolo», trad. CORSO ET ALII 1988).

¹²⁸ FITTSCHEN 1994, pp. 611-612.

hanno a che fare con la relazione tra osservatore e scultura, ma definiscono tale rapporto in maniera diversa. Un'immagine può essere “a grandezza naturale” non tanto in quanto le sue dimensioni corrispondono a un valore medio convenzionale o alle dimensioni reali di ciò che raffigura – non tutto ciò che è rappresentabile esiste nella realtà, né è necessario che un osservatore abbia effettiva esperienza del referente reale di un'immagine – ma piuttosto in quanto esse risultano percepite come corrispondenti all'aspettativa dell'osservatore riguardo alle dimensioni del soggetto raffigurato.¹²⁹ Anche le dimensioni del corpo umano giocano un ruolo decisivo nella comprensione della taglia di un oggetto, non però in quanto generica misura di riferimento. In questo contesto infatti, il concetto di “taglia” non deve essere inteso come semplicemente denotativo di una misurazione fisica ma definisce piuttosto una qualità “percepita” di una scultura: il suo riconoscimento avviene tramite un paragone di tipo quantitativo tra un soggetto e un oggetto, all'interno del quale è il soggetto osservatore, nella sua realtà individuale, attuale e corporea, a ricoprire un ruolo centrale. Tutta la scultura tende ad essere apprezzata attraverso questa relazione, all'interno della quale il corpo umano dell'osservatore assume valore di costante di riferimento,¹³⁰ e il fatto che quest'ultimo e l'opera osservata si trovino a condividere il medesimo spazio tridimensionale qualifica in maniera decisiva le

¹²⁹ Quanto di percepito vi sia nell'effettiva comprensione delle dimensioni di un'immagine è ben condensato nel famoso aneddoto di Gombrich sul *bathroom mirror*: «If the reader finds this assertion a little puzzling, there is always an instrument of illusion close at hand to verify it: the bathroom mirror. I specify the bathroom because the experiment I urge the reader to make succeeds best if the mirror is a little clouded by steam. It is a fascinating exercise in illusionist representation to trace one's own head on the surface of the mirror and to clear the area enclosed by the outline. For only when we have actually done this do we realize how small the image is which gives us the illusion of seeing ourselves “face to face.” To be exact, it must be precisely half the size of our head. I do not want to trouble the reader with geometrical proof of this fact, though basically it is simple: since the mirror will always appear to be halfway between me and my reflection, the size on its surface will be one half of the apparent size. But however cogently this fact can be demonstrated with the help of similar triangles, the assertion is usually met with frank incredulity. And despite all geometry, I, too, would stubbornly contend that I really see my head (natural size) when I shave and that the size on the mirror surface is the phantom. I cannot have my cake and eat it. I cannot make use of an illusion and watch it. Works of art are not mirrors, but they share with mirrors that elusive magic of transformation which is so hard to put into words», vd. GOMBRICH 1962, p. 5.

¹³⁰ «In the perception of relative size the human body enters into the total continuum of sizes and establishes itself as constant on that scale. One knows immediately what is smaller and what is larger than himself [...] The awareness of scale is a function of the comparison made between that constant, one's own body size, and the object», vd. MORRIS 1992, p. 817; WELLS 2013, pp. 15-17. I temi della taglia, della scala e delle loro modificazioni sono da alcuni decenni oggetto dello studio e delle riflessioni anche nell'ambito dell'arte e della scultura contemporanea: il recente volume di R. Wells costituisce il più completo lavoro sull'argomento e un interessante strumento di confronto nell'ottica di sviluppare categorie critiche adeguate all'inquadramento di questi fenomeni anche nel contesto antico, vd. WELLS 2013.

condizioni di fruizione proprie della scultura.¹³¹ All'interno di tale spazio, la percezione delle dimensioni di una statua non è solo questione di centimetri ma risulta fortemente condizionata dall'ambiente in cui essa si trovi, variando in rapporto alla cornice architettonica o alle forme di accessibilità consentite all'osservatore, da cui può risultare di volta in volta accresciuta o diminuita:¹³² orientamento, distanza e illuminazione non sono fattori indifferenti sotto il profilo della determinazione della sua taglia o delle sue effettive dimensioni "naturali". È certamente vero che le dimensioni concorrono, insieme a molti altri aspetti, a definire la somiglianza di un'immagine rispetto a ciò che rappresenta. Tuttavia, tale somiglianza non è affatto necessaria per stabilire un rapporto di denotazione tra immagine e referente, nemmeno nei termini della taglia:

Duplication seldom coincides with realistic representation. If in a tympanum over a tall Gothic portal, Eve's apple were the same size as a Winesap, it would not look big enough to tempt Adam. The distant or colossal sculpture has also to be shaped very differently from what it depicts in order to be realistic, in order to 'look right'. And the ways of making it 'look right' are not reducible to fixed and universal rules; for how an object looks depends not only upon its orientation, distance and lighting, but upon all we know of it and upon our training, habits, and concerns.¹³³

Considerazioni di questo tipo sono state ormai da tempo sviluppate nell'ambito degli studi sulla decorazione e sulla scultura architettonica antica, rispetto alle quali il problema risulta particolarmente evidente. Il problema merita però di essere preso in considerazione anche nel caso della plastica *in the round*, il cui studio risulta in questo ancora pesantemente condizionato dalle moderne abitudini legate a forme di fruizione di tipo museale: poter contemplare una scultura ormai sottratta al proprio contesto di provenienza entro uno spazio estremamente normato, isolata, a distanza tanto ravvicinata da poterla misurare, non equivale spesso affatto a fruirne in maniera conforme alle

¹³¹ Si tratta di condizioni molto diverse, per esempio, rispetto a quelle proprie della pittura: quest'ultima esiste nello spazio dell'osservatore solo in quanto oggetto o superficie, ma preclude allo stesso lo spazio pittorico dove l'immagine viene effettivamente sviluppata, vd. KENAAN 2014, pp. 53-55; SQUIRE-PLATT 2017, pp. 83-84.

¹³² Vd. VERMEULE 1959, pp. 18-20; CANCIK 2003. Considerazioni di questo tipo sono state sviluppate soprattutto in relazione al tema della "colossalità". Da questo punto di vista si veda anche KREIKENBOM 1992, p. 4, che riguardo alle sculture colossali oggetto del suo studio utilizza l'efficace espressione: «Kolossalität nicht nur eine Frage des Zollstocks ist».

¹³³ GOODMAN 1976, pp. 3-44.

modalità originarie – così come in molti casi non vi corrispondono neppure forme di esposizione tradizionali su basi o piedistalli che separano fisicamente lo spazio occupato dall'opera da quello vissuto dall'osservatore.¹³⁴ Per queste ragioni occorre una certa cautela nell'intendere la nozione di “grandezza naturale” / *lifesize* come descrittiva di un formato precisamente quantificabile: i suoi limiti devono essere considerati in modo piuttosto flessibile, addirittura con una tolleranza fino ai due metri e mezzo circa, come ha suggerito R. von den Hoff in relazione alla definizione del concetto di “colossalità” per la scultura romana di fine II/inizio III sec.¹³⁵ È evidente che in questi termini tale concetto possa difficilmente servire da parametro con cui calcolare per via proporzionale una definizione precisa di “piccolo” (1/2) o “grande formato” (2/1): rigide ed universali categorie così concepite sono forse utili in astratto all'opera di classificazione degli archeologi, ma difficilmente riescono ad inquadrare opere molto diverse, prima di tutto concepite in funzione di specifici contesti e modalità di fruizione.

La definizione dei parametri relativi alla “taglia” è non però l'unica prospettiva da cui affrontare il tema delle dimensioni in questo contesto. Implicita nella definizione di «miniature copies» proposta da E. Bartman è anche la nozione di “scala”, che occorre in qualche modo distinguere dalla prima e descrive una differenza quantitativa tra due o più oggetti simili. Mentre quanto discusso fin qui pertiene al rapporto tra immagine, osservatore e contesto, non bisogna tralasciare la possibilità di confrontare immagini con altre immagini, orientando la valutazione della scala al rapporto tra sculture. Un tale confronto può essere condotto in maniera generica e tra immagini diverse: sotto questo aspetto un'opera può essere riconosciuta come più piccola o più grande di un'altra, senza che vi sia una priorità tra i termini di paragone. Viceversa, i concetti di miniaturizzazione o ingrandimento presuppongono non solo la comparazione tra immagini simili di diversa dimensione, ma anche lo sviluppo a partire da una controparte di riferimento: un rapporto che, nel caso delle «ancient sculptural copies in miniature», prende forma come specificazione dell'opposizione originale / copia. Al netto di quanto chiarito circa l'insufficienza di tale impostazione dal punto di vista del corretto inquadramento delle

¹³⁴ A questo proposito, si vedano le riflessioni di KOOLHAAS 2015.

¹³⁵ Con riferimento particolare ai gruppi con soggetto mitologico, vd. VON DEN HOFF 2004, p. 106: «The category “colossal” refers to figure-sizes that go beyond what could still be taken as life-size from the usual viewing distance of a few meters; that is, beyond a height of 2.5 m per group approximately». Su questo punto si vedano anche le considerazioni di RUCK 2007, pp. 17-50.

forme dell'imitazione messe in atto, un simile approccio appare poco utile anche a circoscrivere il perimetro di quello che, nell'ottica di E. Bartman, dovrebbe costituire il genere delle «copie in miniatura»: Bartman stessa, nel constatare la mancanza di una *ratio* prevalente in antico capace di determinare l'entità delle variazioni di formato tra «originali» e «copie» – definite piuttosto sulla base di materiali, usi/funzioni e contesti di destinazione di ciascuna scultura – aveva finito per affiancare a questo elemento proporzionale un criterio di selezione di tipo assoluto come il tetto massimo di altezza entro un metro.¹³⁶ L'insostenibilità di tale delimitazione appare tuttavia evidente da diversi punti di vista: in primo luogo, non si capisce come possa una unità di misura legata a un sistema di misurazione modernissimo come quello metrico-decimale fornire una chiave di lettura coerente per l'analisi di opere prodotte nel corso dell'antichità. Quanto poi alla pretesa che modalità di esposizione e funzioni connesse in antico a statue comprese entro questi limiti forniscano supporto ad una tale demarcazione, basti pensare che, in diversi casi, è la stessa Bartman a disattendere le proprie indicazioni, prendendo in esame sculture che misurano in realtà fino ai 125 cm di altezza.¹³⁷ Mentre insomma non è sufficiente che una statua sia frutto di un processo di miniaturizzazione perché possa essere considerata a pieno titolo una «miniatura», riferirsi unicamente a criteri tanto arbitrari in termini di taglia non garantisce una selezione del materiale adeguatamente coerente perché di «miniature copies» si possa pienamente parlare come di una categoria discreta all'interno della produzione statuaria di età ellenistica e romana.

Miniaturizzazione e ingrandimento non sono però gli unici modi d'intendere la nozione di «scala» nell'ambito dello studio della «scultura ideale» di età ellenistica e romana. Invece di considerare le variazioni di grandezza in termini unicamente duali rispetto ad

¹³⁶ BARTMAN 1992, p. 9: «No single ratio for proportional reduction prevailed in the making of a miniature copy in antiquity. Depending upon its material and intended function, the miniature copy could reduce its model by as much as one half - as was typical for marble copies of lifesize (circa 170 m) original - to as little as one hundredth». Si veda anche il comment di HEMELRIJK 1995, p. 246.

¹³⁷ «Although imposed by the historian, this limitation finds support in the modes of display and functions connected with statues of this size in antiquity», vd. BARTMAN 1992, p. 9, nt. 1. In realtà nessuno di questi temi è effettivamente discusso da E. Bartman, e del resto viene difficile immaginare come «modes of display and functions» potessero essere comuni, per esempio, a una statua di marmo alta un metro e a una terracotta di pochi centimetri: il limite dei 100 cm deve essere considerato semplicemente come un confine convenzionale utile a separare le «miniature copies» dal resto della produzione scultorea, poco fondato però nella realtà dell'evidenza materiale archeologica. Come osservato da HEMELRIJK 1995, p. 246, Bartman stessa lo elude più volte: è il caso soprattutto del capitolo dedicato al «Resting Satyr», vd. BARTMAN 1992, pp. 51- 101; Appendix 3

un modello, è infatti possibile fare riferimento alla totalità delle dimensioni realizzabili (o realizzate) all'interno di una scala di grandezza. Una tale impostazione può essere posta in essere con profitto nei confronti di quei gruppi di opere che ripetono e riproducono i medesimi tipi e schemi entro cui è possibile inquadrare grande parte di questa produzione, dove variazioni di taglia anche molto consistenti convivono con una inalterata attenzione alla riconoscibilità delle forme. Se, a livello teorico, gli estremi di tale scala di grandezza possono essere considerati il "miniaturistico" e il "colossale", l'analisi delle attestazioni archeologiche sembra invece dimostrare come alle diverse sequenze corrispondessero in realtà differenti possibilità in termini di dimensioni praticabili: mentre infatti alcuni tipi e schemi appaiono ripetuti in tutti i possibili formati, dal più piccolo al più grande, molti altri risultano riprodotti solo o prevalentemente su determinati *range* dimensionali. Al contrario di quanto si possa pensare, la variabilità di dimensioni all'interno delle medesime sequenze non ne indebolisce affatto la coerenza in termini di riconoscibilità delle singole sculture: mentre nel caso della "taglia" sono soprattutto il corpo dell'osservatore, l'attesa circa la "grandezza naturale" del soggetto rappresentato e il contesto di fruizione a fungere da metro di paragone, la percezione delle differenze di scala distanzia questi aspetti in posizione di secondo piano. In tale prospettiva, ciascuno dei multipli ripetuti ha come metro di confronto l'interezza della scala e definisce se stesso in base alla propria posizione al suo interno: la possibilità per l'osservatore antico di fare esperienza delle medesime forme su scale diverse, invitando continuamente a confrontare una scultura con le sue controparti di taglia differente e a riconoscere in ciascuna il medesimo schema e il medesimo soggetto, può a tutti gli effetti essere considerata uno dei fattori attivi nel favorire il consolidarsi dei processi di astrazione di cui l'iterazione tipologica costituisce un esito tanto evidente.

I.4 Il lessico antico della scultura in piccolo formato

A confronto con la semplicità pressoché priva di ambivalenze propria della definizione moderna di statua, i modi antichi di concettualizzare e riferirsi alle opere di scultura sono caratterizzati da una varietà di gran lunga superiore. Come noto, la terminologia greca e latina per l'area semantica dell'immagine è estremamente complessa ed è interessante domandarsi se ed in quale misura tale complessità comportasse riferimenti di qualche tipo all'aspetto della taglia, oltre a quelli, del tutto prevalenti, legati alle funzioni e ai contesti cui le varie raffigurazioni erano preposte. Una prima distinzione di base, comune almeno in parte ad entrambe le lingue, riguarda la differenza tra immagini onorarie e immagini a carattere religioso – cioè, per quanto le due categorie potessero talvolta confondersi, tra statue raffiguranti uomini mortali e statue raffiguranti divinità. A partire dall'inizio del IV sec. a.C., accanto ad alcuni termini precedentemente in uso con riferimento alle statue collocate nelle celle dei templi (quali ξόανον, βρέτας ed έδος)¹³⁸ comincia a delinearsi la distinzione tra ciò che si definisce ἄγαλμα, la statua divina, e ciò che invece viene chiamato εἰκὼν, la statua ritratto.¹³⁹ Il primo termine deriva dal verbo ἀγάλλω, [«glorificare», «onorare», «ornare»] ed è utilizzato nel corso dell'età arcaica e classica nell'accezione di «pregevole offerta» / «ornamento per la divinità», dominando di gran lunga il lessico di questa fase. A partire dalla metà del V sec. a.C., il suo impiego si fa sempre più frequente a indicare un particolare tipo di ornamento: la statua votiva o di culto di un eroe o una divinità.¹⁴⁰ Εἰκὼν è invece un'espressione più generale, riferibile a una particolare qualità di una raffigurazione, ovvero la sua verosimiglianza – non a caso utilizzata a partire dal V sec., quando la fedeltà rispetto al vero comincia a essere un

¹³⁸ Riguardo alla terminologia greca riferibile alle immagini di culto (o, più in generale, con soggetto divino), vd. ROMANO 1980, pp. 42-57; DONOHUE 1988; SPIVEY 1996, pp. 45-46; DONOHUE 1997; SCHEER 2000, pp. 8-38. Il termine ξόανον, che pure viene comunemente associato alle statue lignee di epoca arcaica, rimase in uso fino a tutta l'età imperiale a designare immagini di varia taglia, età e materiale, e sembrerebbe denotativo di una particolare qualità della superficie dell'oggetto, vd. PRICE 1984, p. 176; βρέτας si riferisce a un oggetto figurato ed è spesso impiegato in testi poetici, vd. DONOHUE 1997, p. 34, nt. 14; έδος designa una statua di divinità e significa etimologicamente “what is made to sit”, vd. DONOHUE 1997, p. 34, nt. 15. Altri termini che si possono essere impiegati con significati analoghi sono ἀφίδρυμα, vd. MALKIN 1991; ANGISSOLA 2006b, e εἰδωλον, vd. SIEBERT 1981.

¹³⁹ SMITH 1989, p. 16; KEESLING 2017, pp. 837-838.

¹⁴⁰ Benché il suo uso proseguiva nella tradizione dell'epigramma a denotare offerte che non siano statue, vd. GERNET 1981, pp. 76-77; SMITH 1989, p. 16; STEWART 2003, p. 26; KEESLING 2017, p. 840.

obiettivo consapevolmente perseguito nelle rappresentazioni: non si tratta di un vocabolo specifico ma può riferirsi a una statua o un dipinto, tanto da essere accompagnato spesso dalla specificazione del *medium* o del materiale.¹⁴¹ A partire dal momento in cui l'innalzamento di statue ritratto prese a essere decretato per onorare personaggi particolarmente eminenti, εἰκῶν risulta utilizzato come termine standard per riferirsi a tali dediche. Gradualmente però, nel corso dell'epoca ellenistica, il suo impiego venne affiancato da quello di ἄνδριας, attestato in epoca arcaica e classica con riferimento ad ogni tipo di raffigurazione a tutto tondo con soggetto maschile (come evidente, la sua radice etimologica *andr-* rimanda ad una precisa determinazione di genere),¹⁴² per poi acquisire a partire dal II sec. a.C. il significato pressoché univoco di “statua ritratto”.¹⁴³ ἄγαλμα, εἰκῶν ed ἄνδριας sono dunque espressioni non intercambiabili con connotazioni differenti, per quanto non costituiscano categorie monolitiche né, come visto, immutabili: da una parte va infatti osservato come, a partire dal tardo ellenismo, il loro impiego in contesto epigrafico si distacchi parzialmente dal quello in ambito letterario. In Polibio, per esempio, il termine ἄνδριας può riferirsi indifferentemente a qualunque tipo di statua, che essa rappresenti una divinità o un umano, un uomo o una donna; Pausania, invece, preferisce l'impiego di εἰκῶν ad ἄνδριας per designare le statue ritratto.¹⁴⁴ Anche nel più conservativo e attento ambito epigrafico non mancano una serie di apparenti sovrapposizioni e ambiguità: nel caso di raffigurazioni di dinasti ellenistici risulta per esempio attestato il termine ἄγαλμα se la funzione prevalente era di tipo religioso, mentre in contesto civico o in associazione a statue di altre personalità si preferiva viceversa impiegare εἰκῶν o ἄνδριας.¹⁴⁵ Allo stesso modo, le statue erette in onore di imperatori romani e definite di volta in volta ἄγαλμα, εἰκῶν o ἄνδριας dimostrano come la distinzione semantica tra i termini non fosse relativa alla rappresentazione, bensì alla

¹⁴¹ PRICE 1984, p. 177; SMITH 1989, p. 16; STEWART 2003, p. 25 con ulteriori riferimenti bibliografici. La proposta avanzata da TUCHELT 1979, pp. 68-71 per cui la distinzione tra ἄγαλμα ed εἰκῶν sia da ricondurre alla specificazione di una differenza in termini di materiale impiegato (marmo o bronzo) è stata contestata da SMITH 1989, p. 16; HÖGHAMMAR 1993, pp. 68-70; DAMASKOS 1999, pp. 304-309.

¹⁴² SMITH 1989, p. 16. Per tutto il periodo arcaico e classico e nella prima parte dell'ellenismo, l'utilizzo di ἄνδριας viene di norma evitato in relazione a soggetti femminili, vd. KEESLING 2017, p. 851.

¹⁴³ È probabile che l'estensione del significato del termine ἄνδριας a comprendere anche soggetti di tipo femminile e la sua tendenza crescente a sostituirsi all'espressione εἰκῶν col significato di “statua ritratto” sia da mettere in relazione da una parte con la crescente popolarità della ritrattistica femminile nel corso del tardo ellenismo, dall'altra con l'esigenza di distinguere tra statua ritratto e ritratto dipinto (εἰκῶν γραπτή), vd. KEESLING 2017.

¹⁴⁴ Vd. KEESLING 2017, p. 855 (in particolare nt. 48). Sull'utilizzo dei termini per “statua” in Pausania, vd. PIRENNE-DELFORGE 2004.

¹⁴⁵ FISHWICK 1989, pp. 340-344; SMITH 1989, p. 16.

funzione delle opere cui si riferivano: si era quindi in certa misura liberi di usare l'espressione più adeguata a seconda dell'aspetto che si preferisse metterne in evidenza.¹⁴⁶

Seppur con alcune dovute distinzioni, la terminologia latina risulta per molti aspetti comparabile a quella greca.¹⁴⁷ Del tutto sovrapponibile ad εἰκὼν appare infatti il termine generale per immagine *imago*, tramite cui, insieme ad *effigies* [«effigie»] e *species* [«immagine», «figura»], ci si poteva riferire ad una varietà di raffigurazioni diverse.¹⁴⁸ Più specificamente utilizzati per denotare sculture a tutto tondo erano invece le espressioni *simulacrum*, *signum* e *statua*, quest'ultima sopravvissuta nella gran parte delle moderne lingue europee: analogamente a quanto avviene per il greco, anche in questo caso una distinzione può essere fatta tra le prime due, utilizzate in riferimento a immagini di divinità, e la terza, impiegata di preferenza per designare statue di uomini. Benché talvolta impiegato in maniera piuttosto libera, quando chiaramente riferito a una statua il termine *simulacrum* definisce raffigurazioni di dèi, per lo più immagini venerate o comunque oggetto di culto.¹⁴⁹ *Signum* designa al contrario immagini a soggetto divino di tipo, per così dire, “non consacrato”, in particolare opere di cui si vuole implicare un particolare merito estetico.¹⁵⁰ *Statua*, infine, oltre a fungere da termine generico per qualunque tipo di scultura la cui funzione e il cui soggetto non siano specificati o non siano importanti, si riferisce quasi invariabilmente a sculture a tutto tondo raffiguranti mortali, vale a dire, per lo più, statue onorarie e statue ritratto.¹⁵¹ Anche in questo caso, pur a fronte di consistenti divergenze nell'impiego dei vari termini, non bisogna interpretare le differenze semantiche appena delineate in maniera eccessivamente rigida: per esempio, la distinzione tra immagine di culto e una statua di divinità di altro tipo non è sempre delineabile in maniera troppo netta.¹⁵² Come specificato nel caso della lingua greca inoltre, anche queste espressioni conobbero evoluzioni e vicende differenti. Mentre

¹⁴⁶ PRICE 1984, p. 176.

¹⁴⁷ Per i riferimenti principali riguardo al lessico latino di quest'ambito, vd. DAUT 1975; LAHUSEN 1982; STEWART 2003, pp. 20-28.

¹⁴⁸ STEWART 2003, p. 20.

¹⁴⁹ DAUT 1975, pp. 32-38.

¹⁵⁰ DAUT 1975, pp. 35-37; NODELMAN 1993, p. 11; ONIANS 1999, pp. 157-158; STEWART 2003, pp. 22-23. Talvolta, il termine *signum* appare utilizzato come sinonimo di *simulacrum* per ragioni di *variatio*.

¹⁵¹ STEWART 2003, p. 22.

¹⁵² Tale distinzione, che occorre maneggiare con una certa dose di prudenza, è ben illustrata in DAUT 1975, pp. 32-38, dove si dimostra come il termine *simulacrum* ricorresse spesso in associazione alla sfera semantica della consacrazione, della venerazione e del culto. Contro la distinzione in contesto greco tra immagini di dei in senso generale e immagini oggetto di venerazione si è espressa invece DONOHUE 1997.

statua e *signum* sono noti per via epigrafica già a partire dal II sec. a.C., il termine *simulacrum* è più tardo e risulta attestato per la prima volta in un'epistola ciceroniana.¹⁵³ A differenza del greco ἄνδριάς, infine, l'equivalente latino *statua* per “statua ritratto onoraria” non sembra essere etimologicamente caratterizzato in relazione all'idea di rappresentazione, quanto piuttosto in rapporto al prestigio della dedica.¹⁵⁴

In rapporto al tema delle dimensioni, entrambe le lingue conoscono l'espressione κολοσσός / *colossus*. Sulle effettive connotazioni del termine greco il dibattito è aperto da lungo tempo: quel che è certo è che, per lo meno dalla fine del I sec. a.C., tale espressione viene utilizzata con il significato prevalente di “statua colossale” (benché in questa accezione risulti attestata già nel corso di tutta l'epoca classica ed ellenistica).¹⁵⁵ Inequivocabile, come chiarisce Plinio, è invece il significato del vocabolo latino: *moles quippe excogitatas videmus statuarum, quas colosseas vocant, turribus pares* [«vediamo infatti che sono state dedicate enormi statue, simili a torri, dette colossi»].¹⁵⁶ Mentre dunque la nozione di “colossalità” è comune tanto al mondo ellenistico quanto a quello romano, una categoria uguale e contraria capace di descrivere e riferirsi all'ambito delle piccole forme non sembra sia esistita (per lo meno non in maniera altrettanto strutturata).¹⁵⁷ In primo luogo non è del tutto chiaro in che misura le espressioni normalmente impiegate per definire i vari tipi di statua potessero essere utilizzate anche

¹⁵³ Il termine *simulacrum* ha un equivalente nel greco εἶδωλον, che però non acquisisce mai il valore univoco di “statua di culto”, vd. STEWART 2003, p. 26.

¹⁵⁴ La locuzione più comune nei testi latini è quella di *statuam statuere*, con relativa enfasi sull'innalzamento della statua piuttosto che sul ritratto vd. STEWART 2003, p. 28.

¹⁵⁵ Una trattazione completa ed esaustiva dei molteplici significati connessi al termine nel corso del tempo non rientra negli obiettivi di questo lavoro. Il dibattito in merito è piuttosto complesso e può essere fatto risalire nei suoi termini attuali ad un contributo di Wilamowitz in cui si sosteneva come l'espressione κολοσσός assuma significato di “statua colossale” solo a partire dalla fine del I sec. a.C. in relazione alla straordinaria fama di un particolare colosso, quello di Rodi, vd. WILAMOWITZ 1927. La discussione si è in seguito articolata tramite una serie di interventi, tra cui vale la pena citare soprattutto BENVENISTE 1932 e ROUX 1960. Più di recente, M Dickie ha ridimensionato l'ipotesi di Wilamowitz: «Neither the Classical nor the Hellenistic literary texts support Wilamowitz's contention that *kolossos* was not used specifically of extremely large likenesses of human beings or gods until the end of the first century B/C. The term is employed to signify a greater-than-life-size statue long before that date, and there is no reason to think that the practice of calling the huge statue of *Helios* on Rhodes a *kolossos* led to the adoption of the term as the name for large statues in general. Secondly, there is no evidence to support Roux's thesis that *kolossos* originally denoted a statue with its legs together like a pillar, and good evidence that the term could be used of sitting or kneeling statues», vd. DICKIE 1996, p. 248. Da ultimo, si veda il contributo di KOSMETATOU – PAPALEXANDROU 2003 riguardo all'impiego del termine all'interno della sezione *Andriantopoiika* dell'opera di Posidippo.

¹⁵⁶ Plin. *NH* 34.39-40.

¹⁵⁷ Riguardo alla categoria di “colossalità”, vd. CANKIK 2003.

per riferirsi a sculture di piccole dimensioni. In questi casi, ove possibile, occorre farsi guidare dal contesto in cui i termini sono impiegati. In un decreto onorario dall'Asklepieion di Pergamo, per esempio, viene sancita l'erezione di una εικόνα χρυσήν [...] ἐπὶ στυλίδος μαρμαρίνη [«una statuetta d'oro [...] sopra una colonnina di marmo»].¹⁵⁸ Come si è visto, εἰκῶν può essere considerato tra i termini standard per riferirsi a qualunque tipo di statua onoraria: il riferimento al materiale (χρυσήν [«d'oro»]) e alle modalità di esposizione (ἐπὶ στυλίδος, [«su una colonnina» – diminutivo di στῦλος]) chiariscono tuttavia in modo inequivocabile il fatto che qui si stia parlando di un oggetto in piccolo formato.¹⁵⁹ Altre volte, per quanto di rado, le dimensioni delle sculture possono essere specificate: per esempio Plinio, nel lodare alcuni dei *summi viri* della storia romana e la continenza dei costumi della prima età repubblicana, annota che a questi grandi fossero state dedicate delle semplici *tripedaneas statuas* [«statue alte tre piedi»].¹⁶⁰ Il termine generale *statua* viene riferito a immagini di dimensioni ridotte (90 cm ca.): bisogna quindi concludere che, per quanto spesso non si sia in grado di appurarlo con certezza, l'utilizzo della terminologia corrente per designare le diverse declinazioni di statuaria potesse essere esteso in alcuni casi a comprendere anche raffigurazioni di formato piccolo o ridotto.

Una prima alternativa possibile, seppur piuttosto raramente percorsa, era l'impiego di aggettivi che accompagnassero le espressioni di natura più generale specificandone a grandi linee le dimensioni. Da questo punto di vista sono attestate in greco locuzioni quali μικρὸν ἄγαλμα¹⁶¹ o ξόανον μεικρόν¹⁶², mentre in latino *signum modicum*,¹⁶³ *signum*

¹⁵⁸ AvP VIII 246, vd. Appendice III, T77: [...] στῆσαι δὲ αὐτοῦ καὶ εἰκόνα χρυσήν ἔφιππον ἐπὶ στυλίδος μαρμαρίνης παρὰ τὸν τοῦ Διὸς [τ]οῦ Σωτῆρος βωμόν. In questo caso si tratta addirittura di una statua equestre (ἔφιππον). La dedica è ad Attalo III, quindi ben databile tra il 138 ed il 133 a.C.: insieme altre dediche “ἐπὶ στυλίδος” testimonia, certo in rapporto alla particolare preziosità del materiale impiegato, come in realtà non sia vero in assoluto che il ricorso al piccolo formato fosse unicamente legato a contesti o committenti di natura privata (come sostenuto, per esempio, da DAHMEN 2001, p. 9: «offizielle Ehrenstatuen oder -bildnisse können unterhalb der Lebensgröße sicher ausgeschlossen werden»).

¹⁵⁹ Vi sono altri esempi analoghi legati a dediche di carattere pubblico di statuette su colonnina, vd. Appendice III, T78-80.

¹⁶⁰ Plin. *NH* 34.23-24, Appendice III, T82: *non omittendum videtur, quod annales adnotavere, tripedaneas iis statuas in foro statutas; haec videlicet mensura honorata tunc erat.* La menzione di Plinio rispetto al formato indica chiaramente come, a differenza di queste fasi antiche (*tunc*), ai suoi tempi l'uso di dedicare statue tanto piccole fosse percepibile come distante. Su questo passo vd. LAHUSEN 1983, p. 78, nt. 63; SEHLMAYER 1999, pp. 63-66.

¹⁶¹ IG IV 1588.

¹⁶² P.Oxy.12.1449, 12.

¹⁶³ Plin. *Ep.* 3.6.1, vd. Appendice III, T85.

*modicae amplitudinis*¹⁶⁴ e *breve figmentum*.¹⁶⁵ Al netto di queste possibilità e in mancanza di una categoria concettuale specifica e unitaria entro cui inquadrarlo, entrambe le lingue possiedono però un vocabolario fatto di termini e locuzioni con cui riferirsi in maniera più specifica, pur senza quantificazioni precise, alla produzione statuaria di piccola taglia.¹⁶⁶ Per quanto riguarda la lingua greca, un passo spesso citato in questo senso è quello plutarco in cui si menziona il termine εἰκότιον a proposito di un ritratto di Temistocle dedicato presso tempio di Artemide Aristoboule nel demo di Melite.¹⁶⁷ In questo caso però, per quanto in effetti il suffisso in -τιον rimandi, tra le altre, alla sfera semantica della diminuzione, l'ambiguità del termine εἰκῶν impedisce di determinare se il riferimento effettivo fosse a un ritratto scolpito o piuttosto dipinto.¹⁶⁸ Certamente ad una statuetta rimanda invece l'unica attestazione in epoca ellenistica del termine, riferita a un εἰκότιον κυπαρίττινον] [«in legno di cipresso»] menzionato in uno degli inventari templari da Delo:¹⁶⁹ ulteriori testimonianze del suo impiego, tanto in ambito epigrafico che letterario, risalgono tutte a epoca imperiale e sono nella maggior parte dei casi riconducibili a raffigurazioni e ritratti di carattere onorario (con le varianti εἰκοτίδιον ed εἰκότιον).¹⁷⁰

¹⁶⁴ Frontino, *Strat.*, I, 11, 11, vd. Appendice III, T23.

¹⁶⁵ Amm. *Marc.* 22.13.3., vd. Appendice III, T50.

¹⁶⁶ A un'analisi più approfondita, l'osservazione di E. Bartman per cui questo lessico nel suo complesso sarebbe utilizzato con riferimento unico o prevalente a oggetti di carattere votivo («An extensive vocabulary for statuettes, consisting of standard words for statues for which suffixes having a diminutive connotation were added, is attested. These terms seem to have applied particularly to religious votives and trinkets rather than the decorative sculpture we are considering», vd. BARTMAN 1992, p. 14) non trova fondamento: nel piccolo come nel grande formato sussiste infatti una complessità di sfumature e di soluzioni che non possono essere semplificate e che contemplava il riferimento ad una varietà di altri oggetti oltre a quelli votivi.

¹⁶⁷ Plut. *Them.* 22,1, vd. Appendice III, T74.

¹⁶⁸ AMANDRY 1967-1968; KRUMEICH 1997, pp. 77-78; KEESLING 2017, p. 885, nt. 48.

¹⁶⁹ ID 1442, A.1, 56, vd. Appendice IV, D36. Della statuetta, dedicata nell'area del santuario di Iside, non è noto nulla (soggetto, genere, ecc.) se non il fatto che fosse realizzata in cipresso.

¹⁷⁰ Riguardo alle attestazioni letterarie di εἰκότιον, oltre al già citato Plut. *Them.* 22,1 (vd. Appendice III, T74), vd. Plut. *Mor.* 753B (non è chiaro a che tipo di ritratti si riferisca); Diog. Laert. 2,132; Athen. *Deipn.* 13.574d (Appendice III, T75); Anth. Pal. 11,75 (ritratto dipinto?). In un caso almeno, un'iscrizione da Side di epoca imperiale, il termine viene riferito ad un'immagine di divinità, vd. IK Side 377. Sempre per via epigrafica è attestato l'impiego di Εἰκότιον come nome proprio femminile, vd. Iscr. di Cos (Fun.) EF 51 (anche nella variante Εἰκοτίον, vd. CIRB 645). Meno diffuse sembrerebbero essere le varianti εἰκοτίδιον ed εἰκότιον: per la prima si veda l'inventario templare P.Oxy. 12.1449, 56-57 (Appendice III, T87), di datazione piuttosto tarda (213-216), in cui viene registrata la presenza di alcune immagini di Caracalla, Settimio Severo e Giulia Domna; la seconda è attestata in riferimento ad un'immagine dipinta, vd. BGU II n. 423, 21-22 (per una discussione al riguardo, vd. DAHMEN 2001, p. 263, n. 2 con relativi estremi bibliografici).

Come nel caso appena discusso, i suffissi diminutivi sono di gran lunga lo strumento più impiegato per riferirsi al piccolo formato. Il greco ne conosce diversi, come -ιον, -ίσκος o -ίδιον, ed espressioni quali ἀνδριάντιον, ἀγαλμάτιον, ἀνδριαντίσκος (con la variante ἀνδριαντίσσκος) e ἀνδριαντίδιον sono piuttosto diffuse, per quanto le loro connotazioni non siano univoche. Studi approfonditi sul loro utilizzo, in particolare in relazione agli inventari deliotti, hanno messo in luce come spesso accanto a un’accezione diminutiva si manifesti anche un valore «de ressemblance», a caratterizzare somiglianza rispetto a qualcosa.¹⁷¹ L’ambiguità semantica propria di questo lessico deve sempre essere tenuta in debita considerazione: in questo senso, in mancanza di elementi che aiutino di volta in volta a circostanziarla, un’espressione come ἀνδριάντιον può significare spesso, più che «piccola statua», «statua rappresentante un uomo / in forma umana».¹⁷² L’accezione diminutiva sembra invece prevalere in ἀγαλμάτιον, per cui il rimando al valore di “similitudine” apparirebbe meno immediato: il termine appare epigraficamente attestato già nel corso del V sec. a.C. e fino ad età imperiale nell’area egea tra Attica, Delo e Cos, mentre in ambito letterario se ne conosce l’impiego in Plutarco a proposito di un χρυσοῦν Ἀπόλλωνος ἀγαλμάτιον che Silla era solito portare sempre con sé in battaglia.¹⁷³ Analogamente riferibile a oggetti di piccolo formato è ἀνδριαντίσκος, come testimoniato da numerose epigrafi tra epoca classica e medio ellenistica: in questi casi, il termine è spesso (ma non esclusivamente) riferito a piccole sculture in materiale prezioso (p. es. IG II² 1636, 32 ἀνδριαντίσκος ἀργυροῦς; IG II² 1643, 21 ἀνδριαντ[ί]σκος χρυσοῦς [ἀργυροῦν βάθρον [“base”] ἔχων; IG XI,2 161, B.1,60 ἀνδριαντίσκος χρυσοῦς; ID 103,16 ἀ[v]δρ[ιαντίσκος ἀργυροῦς].¹⁷⁴ Con analogo significato, ἀνδριαντίσκος viene impiegato in un passo della *Vita di Teseo* di Plutarco in cui si menzionano due statuette, l’una

¹⁷¹ PRÊTRE 1997 invita a superare le letture semplificative sul valore unicamente diminutivo di questi suffissi suddividendo i significati in «a) d’appartenance b) de ressemblance c) diminutifs». Per una panoramica generale sugli inventari di Delo, vd. HAMILTON 2000; sul caso più specifico dell’inventario di Callistrato, vd. AUDIAT 1930; FERRUTI 2000.

¹⁷² PRÊTRE 1997, p. 121. Il termine ἀνδριάντιον risulta attestato a Delo in diverse iscrizioni databili tra il 278 e il 240 a.C., vd. IG XI,2 161, B.1 119; IG XI,2 203, B.1, 89; IG XI,2 205, B.frg. a.1, 5; IG XI,2 223, B.1, 36; IG XI,2 287, A.1, 49; ID 298, A.1, 148, oltre che da un’iscrizione da Creta della fine II/inizio I sec. a.C., vd. IC III iv 16, 8-9.

¹⁷³ Vd. p. es. IG I³ 1455, 34-35; ID 1416 A.col. I.1, 12; IG XII,4 2:853, 10. Plut. *Syll.* 29,11, vd. Appendice III, T22.

¹⁷⁴ Le attestazioni epigrafiche provengono tutte dall’Attica (nel corso del IV sec.) e da Delo (vd. Appendice IV, D32-35), dove non sono posteriori alla metà di III sec. a.C. Nella maggior parte dei casi il materiale, se specificato, è prezioso (oro o argento), in un caso almeno si tratta di bronzo, vd. IG II² 1425, 405 ἀνδριαντίσκος χαλκοῦς. Esiste una variante meno attestata con raddoppiamento del σ, ἀνδριαντίσσκος, vd. IG II² 1438, B.28, 36-37; SEG 19:129, 11-12.

d'argento, l'altra di bronzo, dedicate dall'eroe ateniese ad Arianna sull'isola di Cipro (δύο δὲ μικροὺς ἀνδριαντίσκους [...] τὸν μὲν ἀργυροῦν, τὸν δὲ χαλκοῦν).¹⁷⁵ Più complicata è la vicenda dell'impiego di ἀνδριαντίδιον, molto attestato nella Delo ellenistica a partire dall'inizio di II sec. a.C.¹⁷⁶ In tale contesto il suo utilizzo s'intreccia con quello di un'altra espressione riferibile a sculture di piccolo formato, vale a dire ζώιδιον.¹⁷⁷ Quest'ultimo (con la variante contratta ζώδιον), derivato da ζῶιον per addizione del suffisso -ιδον, non conosce un equivalente esatto per la scultura di grandi dimensioni e viene impiegato con principale riferimento a statuette con soggetto umano.¹⁷⁸ Tale significato è particolarmente chiaro nel caso di una coppia di sculturine in argento raffiguranti Apollo e Artemide, dedicate da una donna di nome Kleino di Admeto all'interno dell'Artemision di Delo prima del 279 a.C. e menzionate in ben 12 redazioni inventariali successive:¹⁷⁹ tra queste, quelle compresi tra il 279 ed il 224 a.C. si riferiscono agli oggetti come ζώιδια ἀργυρᾶ,¹⁸⁰ per poi cambiare in ἀνδριάντια ἀργυρᾶ nel 195 a.C.¹⁸¹ e in ἀνδριατίδια ἀργυρᾶ

¹⁷⁵ Plut. *Thes.* 20,6, vd. Appendice T37. Dal passo plutarco sembra di intendere che queste statue fossero intese non tanto con la funzione del ritratto o del monumento onorario, normalmente connessi al termine ἀνδρίας, quanto piuttosto come oggetti di culto. La voce ἀνδριαντίσκος del dizionario Liddell-Scott riporta questo passo a sostegno della traduzione «puppet» per il termine, vd. LIDDELL – SCOTT 1968, p. 128: il testo non sembrerebbe però giustificare tale affermazione, tanto più che l'edizione LOEB traduce: «two little statuettes», vd. PERRIN 1959, p. 43. Come in questo caso, il diminutivo ἀνδριαντίσκος può essere accompagnato da aggettivo che ne rimarchi il piccolo formato, vd. SEG 19:129, 11-12 ἀ]νδριαντίσκο[ς μικρ]ὸς χαλκοῦς.

¹⁷⁶ Appendice IV, D7-31. Il termine ἀνδριαντίριον è invece più raramente attestato ed in una fase molto successiva, vd. POxy.1459.58.

¹⁷⁷ Oltre che in contesti delioti di epoca ellenistica (Appendice IV, D37-44), l'impiego di ζώιδιον è attestato epigraficamente in Attica già all'inizio di IV sec., vd. p. es. IG II² 1392, 16; IG II² 1424a, 116; IG II² 1425, 394.

¹⁷⁸ Appendice IV, D37-44. Ζῶιον (Ζῶιον) significa letteralmente “essere vivente” e non è usato per riferirsi a immagini: è evidente dunque la compresenza di un valore “di somiglianza” e di uno diminutivo in ζώιδιον. Il suffisso utilizzato non è però -ιον, come sostenuto da PRÊTRE 1997, p. 674, ma -ιδον, vd. KOSMETATOU 2004a, p. 481. Ζῶιον deriva a sua volta dal tema ζω- per addizione del suffisso -ιος. A Delo è attestato anche il termine ζωιδάριον (Appendice IV, D45-56), per cui il valore “di somiglianza” sembrerebbe preponderante, benché il suo impiego avvenga prevalentemente in riferimento ad oggetti di piccolo formato: in questi casi il sostantivo può essere accompagnato da un aggettivo che ne specifichi le dimensioni, vd. p. es. ID 1416, A.col. I.1, 20: ζωιδάριον μικρὸν χαλκοῦν (Appendice IV, D49); ID 1442, B, 34: ζωιδάρια μικρὰ ξύλινα (Appendice IV, D51).

¹⁷⁹ Le dimensioni contenute di tali statuette sono confermate dall'indicazione circa il loro peso: 42 dracme, ovvero 180 grammi circa, vd. KOSMETATOU 2004a, p. 483. Su questo caso, si veda inoltre KEESLING 2017, pp 853-854.

¹⁸⁰ IG XI,2 161, B.1, 10-11 (279 a.C.): ζώιδια ἀργυρᾶ δύο, Κλεινοῦς | ἀνάθημα; IG XI,2 162, B, 8-9 (278 a.C.): ζώιδια ἀργυρᾶ | Ἀπόλλωνος καὶ Ἀρτέμιδος, Κλεινοῦς ἀνάθημα; IG XI,2, 199, B, 42 (274 a.C.): ζώιδια ἀργυρᾶ δύο, Κλεινοῦς ἀνάθημα; ID 338, Ba, 5 (224 a.C.): ζώιδια ἀργυρᾶ δύο, ἐπιγραφή· Κλεινώ <Ἀδμήτου> Ἀπόλλ[ωνι, Ἀρ]τέμι[ιδι] εὐχίην.

¹⁸¹ ID 396, B, 81 (195 a.C.): ἀνδριάντια ἀργυρᾶ II ἐπὶ βάσε[ως ξ]υλί[νης, ἐπιγραφή· Κλεινώ Ἀδμήτου Ἀπόλλωνι Ἀρτέμιδι εὐχίην.

a partire dal 193 a.C. e per tutto il cinquantennio seguente.¹⁸² Questo testimonia non solo l'estendersi della sfera semantica del termine ἄνδριας e dei suoi derivati oltre la semplice designazione di figure maschili, ma anche della possibilità di riferirsi, per lo meno nelle sue versioni diminutive, a immagini a soggetto divino.¹⁸³ A partire dal II sec. a.C. circa, è possibile parlare di una vera e propria intercambiabilità tra le espressioni ζώιδιον e ἀνδριαντίδιον, senza alcuna implicazione riguardo all'identità, genere o materiale delle raffigurazioni a cui si riferiscono: ζώιδιον diviene il termine di gran lunga più impiegato per riferirsi genericamente a una figurina, mentre ἀνδριαντίδιον finisce per trovarsi associato ai soggetti più vari, come nel caso di un ἀνδριαντίδιον Ἡρακλῆϊν χαλκοῦν ἐπὶ βάσεως λιθίνης (ID 1423, 13)¹⁸⁴ o di un ἀνδριαντίδιον χαλκοῦν Ἀγαθῆς Τύχης ἐπὶ βάσεως ξυλίνης (ID 1442, 44),¹⁸⁵ solo per fare alcuni esempi.¹⁸⁶ A differenza del secondo però, il primo non si riferisce necessariamente a statuette *freestanding* ma può designare anche figurine associate a oggetti di vario tipo, come elementi di mobilio (p. es. ID 1417, B.col. I.1, 17-18; ID 1452, A.1, 19: κλίνην πυ | ξινόποδα [πύξῖνος: «in legno di bosso»] ἔχουσιν ζώϊδια ἐν τοῖς ποσί) o recipienti (p. es. ID 1417, B.col. I.1, 156-157: φιάλην ἐπίχρυσον | ἔχουσιν [ζώϊ]δια Ἀπόλλωνα καὶ Ἄρτεμιν; ID 1417, A.col. I.1, 86: φιάλην ζώϊδια ἔχουσιν ὀκτώ). Non siamo in grado di definire con certezza fino a che punto una tale disinvoltura nell'impiego di questi termini sia legata al solo lessico degli inventari di Delo, cui sicuramente devono essere riconosciute delle peculiarità proprie, e quanto invece corrispondessero a modalità d'uso più diffuse. Del resto, la quantità di testimonianze proveniente dall'isola di Apollo non ha paragoni altrove. Quel che è certo

¹⁸² ID 399, B, 129-30 (193 a.C.): ἀνδριαντῖ | τίδια ἀργυρᾶ Π ἐπὶ βάσεως ξυλίνης, Κλεινὸν Ἀδμήτου Ἀπόλλωνι Ἀρτέμιδι εὐχὴν; ID 442, B, 192-3 (179 a.C.): ἀνδριαντίδια Π ἐπὶ βάσεως [ξυλίνης, ἐπιγραφὴ Κλεινὸν Ἀδμήτου Ἀπόλλωνι] | Ἀρτέμιδι εὐχὴν; ID 443, B, 117 (178 a.C.): [ἀνδριαντῖ]δια Π [ἐπὶ βάσεως ξυλίνης, [ἐ]πιγραφὴ Κλεινὸν Ἀδμήτου Ἀπόλλωνι, Ἀρτέμιδι εὐχὴν; ID 444, B, 35-6 (177 a.C.): ἀνδριαντίδια Π ἐπὶ βάσεως ξυλίνης, ἐπιγραφὴ Κλεινὸν Ἀδμήτου Ἀπόλλωνι] | Ἀρτέμιδι εὐχὴν; ID 461, Bb, 25 (169 a.C.): ἀνδριαντίδια ἐπὶ βάσεως ξυλίνης Π, ἐπιγραφὴ Κλεινὸν [Ἀδ]μήτου Ἀπόλλωνι Ἀρτέμιδι εὐχὴν; ID 1444, Aa, 13 (145 a.C.): [ἀ]νδριαντίδια [Ἀπόλλωνα] καὶ [Ἀρ]τεμιν ἐπὶ βάσεως ξυλίνης [ἄσ]τατα, ἀνάθεμα Κλεινοῦς; ID 1444, A.frg. a.1 (post 141 a.C.): [ἀ]νδριαντίδια [Ἀπόλλωνα] καὶ [Ἀρ]τεμιν ἐπὶ βάσεως ξυλίνης [ἄσ]τατα, ἀνάθεμα Κλεινοῦς.

¹⁸³ «It is therefore plausible to conclude that the two words were interchangeable, and the text leaves us in no doubt as to their reference to anthropomorphic images, in this case to Apollo and Artemis. The diminutive forms probably also signify small size [...],» vd. KOSMETATOU 2004a, p. 483. KEESLING 2017, p. 853, nt. 43 sostiene invece che, più che di una equivalenza, si tratti di un vero e proprio cambio di terminologia.

¹⁸⁴ Appendice IV, D26.

¹⁸⁵ Appendice IV, D29.

¹⁸⁶ Talvolta il diminutivo può essere accompagnato da un aggettivo di rinforzo, vd. p. es. ID 1452, A.1, 22 (Appendice IV, D18), ἀνδριαντίδια μικρὰ δύο.

è che, al di fuori di Delo, l'unica altra attestazione epigrafica del termine ἀνδριαντίδιον proviene esattamente dal contesto in cui ci aspetteremmo l'impiego di un derivato di ἄνδριας, vale a dire la dedica di alcune statue onorarie all'imperatore Nerva presso Efeso.¹⁸⁷

Anziché alle rappresentazioni, un'alternativa poteva essere quella di riferirsi direttamente ai soggetti raffigurati: non si tratta, come ovvio, di un'esclusiva delle opere di piccolo formato, né semplicemente di quello che R.L. Gordon aveva definito «the game of “let's pretend they are gods” which the Greeks (and the Romans) played with their statues and other representations of divinity»,¹⁸⁸ bensì, più in generale, della funzione delle statue di ogni genere di produrre l'illusione di una presenza e della loro capacità di essere traduzione tangibile di una «réalité conceptuelle».¹⁸⁹ Gli stessi suffissi diminutivi utilizzati in relazione ai sostantivi per “statua” potevano dunque venire impiegati in rapporto a ciò che le statue raffiguravano: mentre il nomi propri si riferivano ai soggetti, i suffissi si riferivano all'apparenza ridotta degli oggetti. A maggior ragione in questi casi occorre però prestare particolare attenzione alla sfumatura assunta da tali suffissi: non è sempre chiaro, per esempio, se il termine παλλάδιον si riferisca genericamente ad un'immagine “in forma di pallade” o piuttosto ad una “piccola immagine di pallade”.¹⁹⁰ Relativa certezza sulle dimensioni ridotte di un oggetto così definito, così come nel caso di altri sostantivi con suffisso -ιον, parimenti molto attestati, quali ἀφροδίσιον, ἀρτεμίσιον e simili,¹⁹¹ possono esserci solo in caso di specificazioni ulteriori relative, per esempio, all'utilizzo di particolari materiali (p. es. IG II² 1415, 20-21: παλλάδιον ἐλ[εφάντι] | von ἐπίχρυσον), alle modalità di esposizione (p. es. ID 1442, B, 31: ἀφροδίσιον ἐπὶ κιονίου [«su un pilastrino»])¹⁹² o esplicitamente alla taglia (p. es. IG II² 1489, 31: πα]λλάδιον μικρὸν).¹⁹³ Di carattere più decisamente diminutivo sembrerebbe essere invece il suffisso

¹⁸⁷ Ephesos 718. La frammentarietà dell'epigrafe impedisce di accertare se il destinatario della dedica fosse effettivamente Nerva o un imperatore successivo.

¹⁸⁸ GORDON 1979, p. 17.

¹⁸⁹ HÖLSCHER 2015, pp. 51-57; si vedano anche le riflessioni di T. Hölscher sullo statuto ontologico delle immagini nel mondo antico, intese non tanto come veicolo per la trasmissione di «an intensive message from an intensive transmitter to an intensive receiver», quanto piuttosto «“to be there”, to be “present” in the context of social life», vd. HÖLSCHER 2018, pp. 253-298.

¹⁹⁰ Appendice IV, D85-86.

¹⁹¹ Appendice IV, D69-80.

¹⁹² Appendice IV, D80.

¹⁹³ Liddell-Scott traduce infatti semplicemente «statue of Pallas», vd. LIDDELL – SCOTT 1968, p. 1293.

-ίσκος; molto diffuso risulta il sostantivo ἀπολλωνίσκος, conosciuto sia per via letteraria (Ath. XIV.436f)¹⁹⁴ che per via epigrafica (il che non stupisce, dal momento che la gran parte delle attestazioni proviene da Delo, vd. p. es. ID 1416, A.col. I.1, 21-22; 24; 27; 84; 88),¹⁹⁵ ma sono noti anche, per esempio, πανίσκος (ID 1417, B.col. I.1, 53; ID 1452, A.1, 37)¹⁹⁶ σατυρίσκος (ID 1417, B.col. I.1, 92)¹⁹⁷ e τριτωνίσκον (ID 1417, A.col. I.1, 140)¹⁹⁸ proprio in riferimento a piccole statue di Apollo, di Pan, di satiro o di tritone.¹⁹⁹ Per molti aspetti estremamente interessante è infine l'epigrafe funeraria da Messina di un tale Ulpio Niceforo di Antiochia, ἔμπορος | Τυχάϊων [«mercante di statue/statuette di Tuche»] della piena età imperiale:²⁰⁰ l'origine del personaggio e il materiale da lui commerciato (è notevole la specializzazione su un solo soggetto), suggeriscono in questo caso anche il tipo di statuette in questione.

A differenza della ricchezza delle soluzioni greche, la lingua latina offre un repertorio più limitato per varietà e quantità delle attestazioni. Il ricorso a forme diminutive è anche in questo caso lo strumento privilegiato per riferirsi a sculture di piccolo formato: tra i termini di natura più generica, il diminutivo per *imago*, *imaguncula*, è attestato in almeno tre passi letterari: un'epistola ciceroniana ad Attico in cui si menzionano alcune immagini di matrone (*quinque imagunculae matronarum*) rinvenute tra i bagagli di proprietà di un certo Vedio²⁰¹ e due passi dal *De vita Caesarum* di Svetonio, l'uno dalla vita di Augusto, in cui si descrive un'immagine giovanile dello stesso Augusto custodita da Adriano tra i propri Lari (*puerilem imagunculam eius aeream*),²⁰² l'altro dalla vita di Nerone, che accenna a un'*imagunculam puellarem* custodita dall'imperatore come talismano.²⁰³ In tutti questi casi non è però chiaro se il termine si riferisca effettivamente a delle statuette o piuttosto a dei busti, delle medaglie, delle figure dipinte o a delle immagini di altro tipo. Sicuramente riferito a sculture di piccole dimensioni è l'hapax *statuncula*, attestato

¹⁹⁴ Appendice III, T86.

¹⁹⁵ Appendice IV, D57-68.

¹⁹⁶ Appendice IV, D87.

¹⁹⁷ Appendice IV, D88.

¹⁹⁸ Appendice IV, D89.

¹⁹⁹ Come ovvio, tali diminutivi non sono specifici del lessico della statuaria o della raffigurazione ma sono utilizzati in altri contesti con il semplice significato di “piccola figura di ...” / “piccolo ...”.

²⁰⁰ IG XIV 419, 2-3, vd. Appendice III, T116.

²⁰¹ Cic. *Att.* 6.1.25.

²⁰² Suet. *Aug.* 7, vd. Appendice III, T40.

²⁰³ Suet. *Nero* 56, vd. Appendice III, T35.

unicamente nella celebre sezione del *Satyricon* con il racconto di Trimalcione sull'origine del bronzo corinzio: *ita ex hac massa fabri sustulerunt et fecerunt catilla et paropsides <et> statuncula. Sic Corinthea nata sunt, ex omnibus in unum, nec hoc nec illud* [«Allora i fabbri ferrai pescarono in quella massa informe e ne fecero bacinelle, vassoi e statuette»].²⁰⁴ Benché di fatto costituisca un riferimento isolato, il contesto di tale menzione è estremamente interessante, in quanto introduce il tema dei *signa Corinthea*, tanto celebrati in epoca romana. Senza entrare nel dettaglio in questa sede di una categoria di oggetti su cui gli studiosi moderni si sono molto interrogati (soprattutto in relazione all'effettiva composizione del pregiato *aes corinthium*),²⁰⁵ è ragionevole ritenere che nella gran parte dei casi, benché il termine non implichi alcun riferimento esplicito in tal senso, questa denominazione si riferisse a opere di piccolo formato:²⁰⁶ tali sono le *statuncula* appena menzionate, ma anche il *Corinthium signum, modicum quidem sed festivum et expressum* elogiato nella famosa lettera di Plinio il Giovane ad Annio Severo²⁰⁷ e verosimilmente anche l'*Hercules Corinthus* degli Apophoreta di Marziale.²⁰⁸ Tali infine sembrerebbero essere quei *signis, quae vocant Corinthea* di cui i collezionisti romani erano appassionati al punto da portarli sempre con sé, secondo quanto riportato da Plinio.²⁰⁹

L'espressione di gran lunga più utilizzata in latino per riferirsi a statuette, figurine e altre immagini di piccolo formato è però *sigillum*, diminutivo di *signum*.²¹⁰ Le attestazioni sono moltissime e riguardano tanto l'ambito letterario che quello epigrafico, benché il suo utilizzo non sembri affatto omogeneo.²¹¹ Il termine è attestato nel suo primo significato di “piccola statua” a partire da epoca tardo repubblicana, e per tutta l'età imperiale numerose epigrafi da varie parti dell'Occidente testimoniano quest'uso, sempre in relazione a statuette raffiguranti divinità (nel caso di dediche, è frequente il binomio *aram*

²⁰⁴ Petron. *Sat.* 50, vd. Appendice III, T13. *Statuncula* è qui plurale: non si tratta di un riferimento a una statuetta, come sembrerebbe intendere in DARAB 2015, p. 72 («Petron schreibt von einer *statuncula*»), ma di un riferimento complessivo alle statuette corinzie intese come genere.

²⁰⁵ Tra i lavori più recenti, vd. EMANUELE 1989; JACOBSON – WEITZMAN 1992; MATTUSCH 2003; MORCILLO 2010; DARAB 2015.

²⁰⁶ DARAB 2015, pp. 72-74.

²⁰⁷ Plin. *Ep.* 3.6, vd. Appendice III, T85.

²⁰⁸ Mart. *Epigr.* 14.177, vd. Appendice III, T68.

²⁰⁹ Plin. *NH* 34.48, vd. Appendice III, T11.

²¹⁰ DAUT 1975, p. 84, nt. 59.

²¹¹ Per quanto riguarda le attestazioni epigrafiche vd. Appendice III, T89-114.

cum sigillo).²¹² In generale però, il suo utilizzo appare piuttosto generico e le distinzioni riscontrate nell'impiego di *statua*, *signum* e *simulacrum* si dissolvono in quest'unica denominazione: in un passo del *De Architectura*, per esempio, i *minora sigilla* sono contrapposti alle *statuas amplas*, segno che la differenza tra i termini risiedeva proprio nell'aspetto dimensionale, senza però che tale distinzione fosse sostanziata da alcuna considerazione relativa a soggetti, impieghi, modalità di fruizione o contesti di riferimento, così importanti altrove nell'orientare la scelta delle parole.²¹³ Allo stesso modo, per Cicerone sono *sigilla* tanto le statuette sottratte per volere di Verre al santuario di Ercole ad Agrigento, quanto le immagini di dèi venerate da Epicuro;²¹⁴ per Marziale lo sono tanto una raffigurazione di Ercole (*hercules fictilis*), quanto quella di un gobbo (*sigillum gibberi*).²¹⁵ Ancora più significativo è il fatto che, in realtà, il riferimento ad opere di scultura fosse solo uno dei vari possibili: di *sigillum* parla lo stesso Cicerone in relazione a un piatto particolarmente decorato (*patellam in qua sigilla erant egregia*),²¹⁶ Vitruvio a proposito di pittura parietale (*nam pinguntur [...] flores habentes in se sine ratione sedentia sigilla*),²¹⁷ di ornamenti per fregi architettonici (*zophorus [...], sin autem sigilla designari, quarta parte altior quam epistylum*),²¹⁸ di decorazione di orologi (*egrediens sigillum ostendit horas*),²¹⁹ per Ovidio, infine, *sigilla* sono i disegni sulla tela di Atena nella sfida con Arachne (*brevibus sigillis*).²²⁰ Insomma, il termine trova spesso un impiego con significato assolutamente generico, equivalente grosso modo al senso di “figurina”:²²¹ nessuna forte connessione con quella che, in termini moderni, potremmo definire piccola plastica è riscontrabile. Certamente statuette, per quanto legate a un contesto del tutto particolare, erano invece i *sigillaria*, figurine di vario tipo (per lo più di

²¹² Appendice III, T104-114.

²¹³ Vitr. *De Arch.* II.7.4.

²¹⁴ Cic. *Verr.* 2.4.95.11 (Appendice III, T83); Cic. *ND* I.85 (Appendice III, T25).

²¹⁵ Mart. *Eprigr.* 14.178; 14.182 (Appendice III, T69-70). Negli Apophoreta l'utilizzo del termine *sigillum* sembra caratterizzato nel senso del materiale come “statuetta di terracotta”, evidentemente in relazione al contesto d'occasione della raccolta: altrove tale connotazione non appare decisiva. Con analogo significato di “piccola statua”, vd. anche Horat. *Ep.* II.2.180 (Appendice III, T10); Apul. *Ap.* XLI-XLII (Appendice III, T48).

²¹⁶ Cic. *Verr.* 2.4.48.14-17.

²¹⁷ Vitr. *De Arch.* VII.5.3-4.

²¹⁸ Vitr. *De Arch.* III.5.10.

²¹⁹ Vitr. *De Arch.* IX.8.5.

²²⁰ Ov. *Met.* 6.86.

²²¹ Tanto che il termine *sigillatus* acquisisce il senso di “figurato”, vd. Apul. *Met.* 2.19: *vitrum fabre sigillatum*. Già in Cicerone è attestato per *sigillum* un significato affine all'italiano “sigillo”, vd. Cic. *Ac.* 2.85: *Quid si in eiusdem modi centum sigilla hoc anulo impressero [...]*?

terracotta o di cera ma anche altri materiali) che costituivano il dono tradizionale in occasione di una festività connessa ai *Saturnalia*, i *Sigillaria* appunto: quando non utilizzati come giocattoli per bambini, tali figurine avevano un carattere soprattutto devozionale e rappresentavano prevalentemente immagini di divinità.²²² Isolato, poetico, ma ugualmente molto interessante è infine il termine *gestamen*, utilizzato da Stazio in riferimento alla statuetta di Ercole Epitrapezio in possesso del suo amico collezionista Novius Vindex: *quis modus in dextra, quanta experientia docti | artificis curis, pariter gestamina mensae | fingere et ingentes animo versare colossos!* [«Che senso delle proporzioni nella mano dell'autore e che grande perizia nella cura del sapiente | artista: plasmare un ornamento da mensa | e, al contempo, concepire nella mente forme colossali!»].²²³ Connesso con la radice del verbo *gero*, il termine *gestamen* (letteralmente «ciò che è portato») allude chiaramente alla trasportabilità di tale statuetta e alle sue piccole dimensioni.

Come si è potuto vedere, nessuna delle denominazioni finora discusse, tanto in ambito greco quanto in ambito latino, comporta una precisa indicazione delle dimensioni effettive dell'oggetto cui si riferisce. Come per i termini e le locuzioni moderne del tipo “statuetta”, “di piccolo formato”, “di piccole dimensioni”, il loro utilizzo si limita unicamente a definire il fatto che una determinata scultura si presenti come genericamente piccola: per quanto ciascuno possa immaginare di proporre una stima di quanto un oggetto debba apparire piccolo per poter essere definito tale, è difficile immaginare di estendere tali valutazioni a parametri validi in senso generale, tanto più nel caso di contesti così distanti da quelli moderni. Quantificazioni precise delle dimensioni di sculture in piccola taglia sono del resto piuttosto rare anche nelle fonti antiche. Anche in questo, il piccolo formato si distingue dal formato colossale: l'indicazione, forse anche l'esagerazione,

²²² Sulla festività e i *sigillaria*, vd. LEARY 1996, pp. 5-6. Tra le fonti antiche, vd. Sen. *Ep.* 12.3 (Appendice III, T71); Suet. *Claud.* 16.4; Macr. 1.11.49 (Appendice III, T72); SHA *Carac.* 1.8; *Hadrian.* 17.3. Si vedano inoltre gli epigrammi 14.170-172; 177-179; 181-182 di Marziale (tra quelli espressamente relativi a statuette, vd. Appendice III, T67-70), riferibili proprio allo scambio di oggetti di questo tipo in occasione dei *Saturnalia*. Tali *sigillaria* potevano essere acquistati a Roma in un apposito mercato omonimo, dapprima presso il Portico degli Argonauti dei *Saepta* e poi nell'area delle terme di Traiano, vd. Svet. *Nero* 28.2. Chi li produceva era detto *sigillarius*, vd. CIL 06.2.9895 (a Rieti, da Roma): *C. Rusticelio Felici Afro sigillario*. Sui *sigillaria* come giochi per bambini, vd. Macr. 1.11.1. *Sigillaria* era anche il nome di una via o un quartiere di Roma, vd. Gel 2.3.5; 5.4.1.

²²³ Stat. *Silv.* 4,6, 44-46, vd. Appendice III, T7. Sulla stessa statuetta, vd. anche Mart. *Eprigr.* 9.43-44 (Appendice III, T8-9).

della loro taglia costituisce infatti quasi un *topos* della descrizione antica (ma anche moderna) dei colossi. I passi pliniani abbondano di queste annotazioni: sappiamo così, per esempio, che l'Atena Parthenos di Fidia era alta 26 cubiti; lo Zeus di Taranto di Lisippo 40 cubiti, il Colosso di Carete 70 cubiti e il Colosso di Nerone a Roma 119 piedi.²²⁴ Viceversa, le piccole sculture sono spesso descritte come semplicemente tali e non vi è di norma motivo per specificare quanto sia grande un ἀγαλμάτιον, un ἀνδριαντίσκος, un' *imaguncula* o un *sigillum*, se non quando le sue dimensioni siano talmente ridotte da suscitare particolare stupore: è il caso della famosa quadriga di Teodoro di Samo, piccola quanto una mosca,²²⁵ delle analoghe microsculture (un vero e proprio genere a sé stante) di Mimercede di Mileto e Callicrate di Sparta,²²⁶ oppure dell'altrettanto celebre e già menzionato Ercole Epitrapezio di Lisippo, che Stazio racconta stesse *intra mensura pedem*.²²⁷ Eccezionali e isolati sono invece i riferimenti dal Philopseudes di Luciano a proposito di un bronzetto di Ippocrate alto all'incirca un cubito – 44 cm ca. – (Ἰπποκράτης ἐστὶ χαλκοῦς ὅσον πηχυαῖος τὸ μέγεθος)²²⁸ e dai Deipnosofisti di Ateneo, in cui si parla della statuetta di Afrodite in possesso del mercante Erostrato, delle dimensioni di una spanna – 22 cm ca. – (ἀγαλμάτιον Ἀφροδίτης σπιθαμιαῖον).²²⁹

Anche in questo caso risulta preziosissima la documentazione epigrafica fornita dagli inventari templari da Delo. Si tratta naturalmente di una tipologia di testi del tutto particolare, legata a contesti e funzioni molto specifiche. Tuttavia, il modo in cui al loro interno viene affrontato e definito il problema delle dimensioni delle sculture menzionate può costituire un riferimento utile a comprendere quali fossero gli effettivi referenti delle

²²⁴ Plin. *NH* 36.18; 34.40-41; 34.45, appendice .

²²⁵ Su Teodoro di Samo, vd. POLLIT 1990, pp. 27-28; 181-182; STEWART 1990, I, pp. 244-246; SQUIRE 2011, pp. 285-290. La quadriga ci viene descritta da Plin. *NH* 34.38 (Appendice III, T2), su cui METZLER 1971, pp. 175-179 e Posidippo, Ἀνδριαντοπουκὰ, 67 AB (Appendice III, T1), su cui BASTIANINI – GALLAZZI 2001, pp. 193-194; GUTZWILLER 2003, pp. 55-56; KOSMETATOU 2004b, pp. 204-205; PRIoux 2007, pp. 40, nt. 62; 122-124; 2008, p. 208.

²²⁶ Appendice III, T14-21.

²²⁷ Sta. *Silv.* IV.6.39, vd. Appendice III, T7. Nella bibliografia su questo caso, molto ampia, considerazioni sui testi poetici e tentativi di ricostruzione delle effettive sembianze della statuetta a partire dal materiale archeologico si intrecciano: tra i testi più direttamente riguardanti l'aspetto letterario, vd. in particolare i più recenti COLEMAN 1988, pp. 173-194; KERSHAW 1997; SCHNEIDER 2001; NAUTA 2002, pp. 228-229; NEWLANDS 2002, pp. 73-87; LORENZ 2003; CHINN 2005; ZEINER 2005, pp. 190-200; MCNEILS 2008; BONADEO 2010; DUFALLO 2013, pp. 229-242; sugli aspetti di carattere archeologico, vd. DE VISSCHER 1954; 1960; 1961; PICARD 1961; BARTMAN 1986; BERGER 1987; ZADOKS-JITTA 1987; BARTMAN 1992, pp. 147-186; LATINI 1995a; LATINI 1995b; LISIPPO 1995, pp. 140-147; RITTER 1995, pp. 90-95; DAREGGI 2006.

²²⁸ Luc. *Philopseud.* 21, vd. Appendice III, T41.

²²⁹ Athen. *Deipn.* XV.18, vd. Appendice III, T52.

espressioni diminutive di cui si è parlato, oltre che uno strumento di paragone indispensabile nei confronti della realtà testimoniata dal dato archeologico. Proprio in relazione alla particolare funzione di questi inventari, la classificazione di tutti gli oggetti, statue incluse, prevedeva che per ciascuno si procedesse ad elencare una serie di caratteristiche salienti: luogo di conservazione, (p. es. ID 1417, A.col. I.1, 118-119 indicazione generale: ἐν τῷ γυμνασίῳ; indicazione specifica: δεξιᾶς εἰσιόντων εἰς τὸ περιστῶιον [«sulla destra entrando verso il peristilio»]); materiale (tutto viene suddiviso per prima cosa secondo questo parametro, segue ogni altra specificazione: vd. p. es. 1417, A.col. I.1, 119 χαλκᾶ [...]; 146 λίθινα [...]); nel caso di statue, materiale della base (p. es. 1417, A.col. I.1, 126 ἐπὶ βάσεως λιθίνης; B.col. II.1, 58 ἐπὶ βάσεως χαλκῆς; B.col. I.1, 51 ἐπὶ βάσεως ξυλίνης); tipo di oggetto / soggetto in caso di statue (p. es. ID 1417, A.col. I.1, 118-119 Ἔρωτα; 121 λαμπάδα; 128 ἀνδριαντίδιον); modalità di esposizione (p. es. ID 1417, A.col. I.1, 119 ἐπὶ κιονίου [«su un pilastrino»]; 135 ἐν τῷ τοίχῳ [«in una nicchia nella parete»]); dimensioni (p. es. ID 1417, A.col. I.1, 119 ὡς δίπουν; 129 ὡς ποδιαῖον); peso, per lo più per materiali preziosi (p. es. ID 1417, A.col. I.1, 156 στέφανον ἀργυροῦν [...]) ὀγκὴ [...]); nome del dedicante (p. es. ID 1417, A.col. I.1 120 ἀνάθημα Τληπολέμου καὶ Ἡγέου; 121 ἀνάθημα Εὐκλείδου).²³⁰ La segnalazione delle dimensioni è molto frequente quando si tratta di statue, benché la presenza costante di ὡς suggerisca si tratti di stime da non prendere con eccessiva precisione.²³¹ Anche le unità di misura sono diverse, per quanto si possa osservare una certa ricorrenza nelle quantificazioni: il dito (δάκτυλος), il palmo (παλαστή), la spanna (σπιθαμή), il piede (ποῦς).²³² Procedendo in ordine di grandezza dal più piccolo al più grande, alcune statuette di dimensioni particolarmente ridotte potevano occasionalmente essere misurate in δάκτυλοι (p. es. ID 1416, A.col. I.1, 61 ἀνδριαντίδιον [...] ὡς δακτύλων ε — — —),²³³ ma questa unità di misura risulta impiegata soprattutto per altri tipi di oggetti (p. es. φιάλαι, σκαφία, ecc.). Più di frequente, ma sempre nella forma ὡς τριπάλαστος (circa 22 cm, equivalenti a una

²³⁰ Come ovvio, la scansione non è sempre così precisa e non sempre tutti questi elementi sono menzionati, tuttavia, almeno nella fase ellenistica, vi è una certa consuetudine nel procedere in questo modo.

²³¹ «With numeral marks that they are to be taken only as a round number», vd. LIDDELL – SCOTT 1968, p. 2039.

²³² Vd. HORNBLOWER – SPAWFORTH 2000, “measures”, pp 942-944. Nel sistema di misurazione Attico (in vigore quindi nella Delo ellenistica), basato sul piede di 295,7 mm, un δάκτυλος misura 18,48 mm (1/16), una παλαστή 73,92 mm (1/4) e una σπιθαμή 221,77 mm (3/4).

²³³ Appendice IV, D90.

spanna / σπιθαμή),²³⁴ è attestata invece la misurazione in palmi, pure impiegata anche per materiale non scultoreo (p. es. ID 1417, A.col. I.1, 86 σατυρίσκον ὡς τριπάλαστον; ID 1428, II.1, 47-48, ἀπόλλωνα χαλκοῦν [...] ὡς τριπάλαστον; ID 1442, A.1, 58 Ἑρμῆς λ[ίθι]νος ὡς τριπάλαστος).²³⁵ La maggioranza delle statuette catalogate all'interno degli inventari deliotti è però misurata sulla base del piede, nelle tre varianti ὡς ποδιαῖος (p. es. ID 1417, A.col. I.1, 130-131 ἀπολλωνίσκον ὡς ποδιαῖον; 129 Ἡρακλῆν ὡς ποδιαῖον; ID 1441, A.col. II.1, 64 ἀπόλλωνα ὡς ποδιαῖον; ID 1442, A.1, 80 ζώι[δι]α δύο ὡς ποδιαῖα),²³⁶ ὡς τριημιποδιαῖος / ὡς τριῶν ἡμιποδίων (ID 1403, B.col. II.2, 22-23 τὸ ἄγαλμα χαλ[κοῦν ὡς τρι] | ἡμιποδιαῖον ἐπὶ βάσεως λιθίνης; ID 1417, B.col. I.1, 53-54 πανίσκον ὡς τριῶν] | ἡμιποδίων)²³⁷ e ὡς δίπους / ὡς ποδῶν δυεῖν (ID 1417, A.col. I.1, 134-135 ἀνδρι | ἀντίδιον ὡς δίπουν; 137 παλλάδιον ὡς δίπουν; 138 ἄλλα ζώιδια ὡς ποδῶν δυεῖν),²³⁸ vale a dire entro i 30, 45 e 60 cm circa di altezza.²³⁹ Solo in un caso è attestata una misura superiore in riferimento ad un oggetto definito come ἀνδριαντίδιον (o altri simili diminutivi), vale a dire πεντασπίθαμος, 115 cm circa (ID 1417, A.col. I.1, 132 ἀνδριαντίδιον ὡς πεντασπίθαμον).²⁴⁰ Per finire, occorre una precisazione rispetto al caso dell'aggettivo τέλειος (let. «integro, completo»), in passato inteso, se accompagnato al sostantivo ἀνδρίας, con il significato di “a grandezza naturale”.²⁴¹ L'associazione ricorre negli inventari deliotti per ben tre volte, sempre però in associazione con l'aggettivo γυμνός, nella formula ἀνδριάντα τέλειον γυμνόν (ID 1412, frg. a.1, 18; A.col. I.1, 123; 133): sembrerebbe quindi che, in questi casi almeno, τέλειος non costituisca un riferimento alle dimensioni della statua (“una statua a grandezza naturale, nuda”), bensì, con sfumatura avverbiale, alla nudità integrale del soggetto (“una statua interamente nuda”).²⁴²

²³⁴ Tre παλασταὶ = 221,76 mm.

²³⁵ Appendice IV, D91-93.

²³⁶ Appendice IV, D97-103.

²³⁷ Appendice IV, D94.

²³⁸ Appendice IV, D104-116.

²³⁹ Un piede = 295,7 mm; un ἡμιπόδιον = 147, 85 mm (tre mezzi piedi sono dunque 443,55 mm); due piedi = 591,4 mm.

²⁴⁰ Appendice IV, D95. Cinque spanne = 1138,85 mm.

²⁴¹ AUDIAT 1930, p. 99: «Une statue grandeur nature».

²⁴² In tutt'altro contesto, vicino all'accezione moderna dell'espressione “a grandezza naturale” sembra essere l'utilizzo del termine ἰσομέτηρος in un passo platonico (Plat. *Phaid.* 235 d-e) in cui Fedro promette di dedicare a Delfi una χρυσὴν εἰκόνα ἰσομέτηρον propria e di Socrate: καὶ σοι ἐγώ, ὥσπερ οἱ ἐννεὰ ἄρχοντες, ὑπισχυοῦμαι χρυσὴν εἰκόνα ἰσομέτηρον εἰς Δελφοὺς ἀναθήσειν, οὐ ἐμόνον ἐμαυτοῦ ἀλλὰ καὶ σὴν («E io ti prometto, o Socrate, di dedicare a Delfi una statua d'oro a grandezza naturale proprio come i nove arconti, non di me solo, ma anche di te»).

Per quanto non riconducibili entro una precisa categoria uguale e contraria a quella della colossalità, tanto la lingua greca quanto quella latina disponevano dunque di una varietà di modi per riferirsi alla scultura di piccolo formato. Si tratta di un lessico flessibile, modellato per lo più su quello di già per sé piuttosto articolato relativo alla statuaria di taglia standard (in particolare per via di suffissi diminutivi o tramite l'utilizzo di aggettivi specifici), di volta in volta adattabile a specifiche esigenze descrittive e denotative. Di fronte a tale complessità appare evidente quanto sommaria fosse in questo l'analisi di E. Bartman:

These terms seem to have been applied particularly to religious votives and trinkets rather than the decorative sculpture we are considering. Thus size appears to have been a factor of negligible importance in the definition of a work of ideal sculpture.²⁴³

Il vocabolario greco-latino del piccolo formato sembra piuttosto caratterizzarsi per ampiezza e molteplicità di sfaccettature, capaci di riferirsi a oggetti di natura molto diversa e di fornire un quadro assai articolato di come questo tipo di produzione fosse concettualizzato nel mondo antico: in tale prospettiva, quello della taglia non può certamente essere considerato un fattore «of negligible importance». In questo l'analisi delle attestazioni letterarie concorda largamente con quella relativa alle fonti epigrafiche, spesso effettivamente provenienti da contesti santuariali: a queste ultime, in particolare a quelle riconducibili agli inventari dell'isola di Delo, occorre riconoscere una grande efficacia descrittiva su vari livelli, fino al dettaglio dell'indicazione delle dimensioni effettive delle statuette designate con le espressioni che sono state analizzate. In tutti questi casi (con una sola eccezione), le piccole sculture si collocano dal punto di vista delle dimensioni entro i due piedi d'altezza, corrispondenti a 60 cm ca. Non si tratta tuttavia di un quadro omogeneo: anziché riferirsi a un solo piccolo formato, tale lessico sembra piuttosto adeguato all'inquadramento di molti piccoli formati, corrispondenti a una varietà di misurazioni per spanne, piedi, cubiti, palmi e dita alternate con grande disinvoltura. Questa ampiezza delle soluzioni praticabili pur rimanendo nell'ambito generale di quella che comunemente può essere intesa come piccola plastica appare in effetti un tratto peculiare di questo genere di produzione, tanto difficile da inquadrare sia

²⁴³ BARTMAN 1992, pp. 14-15.

con gli strumenti lessicali antichi che con quelli moderni: a maggior ragione flessibili devono dimostrarsi dunque le categorie interpretative adeguate al suo studio, evitando di incorrere in rigidità e classificazioni arbitrarie non corrispondenti alla realtà dei materiali antichi.

I.5 «Per forma, dimensione e aspetto»

Un noto passo plutarcheo riporta la leggenda secondo cui il re Numa, per confondere eventuali malintenzionati, avrebbe fatto costruire undici copie identiche di uno scudo in bronzo miracolosamente piovuto dal cielo per salvare Roma da una pestilenza. Le repliche, riporta Plutarco, erano in tutto uguali all'originale καὶ σχῆμα καὶ μέγεθος καὶ μορφή [«per forma, dimensione e aspetto»]: un caso di imitazione / falsificazione che finì col trarre in inganno lo stesso Numa, non più in grado di distinguere tra originali e copie.²⁴⁴ Analoghe enunciazioni di «criteri della somiglianza» ricorrono anche altrove nelle fonti antiche, talvolta in relazione a statue e sculture:²⁴⁵ Pausania racconta per esempio che presso la colonia megarese di Page poteva essere ammirata una statua bronzea di Artemide Soteira, μεγέθει τῷ παρὰ Μεγαρεῦσιν ἴσον καὶ σχῆμα οὐδέν διαφόρως ἔχον [«uguale per dimensioni a quella di Megara e in nulla diversa per forma»], per cui la divinità veniva lì venerata nella medesima forma presente nella madrepatria.²⁴⁶ Vicino a Tebe invece, nel santuario d'Apollo Ismeno, si trovava una statua del dio μεγέθει τε ἴσον τῷ ἐν Βραγχίδαϊς [...] καὶ τὸ εἶδος οὐδέν διαφόρως ἔχον [«uguale per dimensioni a quella del santuario dei Branchidi e in nulla diversa per sembianze»], tale che chiunque

²⁴⁴ Plut. *Num.* 13.3. Numa avrebbe istituito una competizione tra diversi artigiani affinché fabbricassero degli scudi che fossero il più simili possibile a quello piovuto dal cielo. Il fabbro Veturio Mamurio sarebbe riuscito a realizzare degli oggetti in tutto identici al primo scudo, al punto che lo stesso Numa non sarebbe più riuscito a riconoscere quale fosse l'originale (καὶ κατασκευάσαι πάσας ὁμοίας, ὥστε μηδ' αὐτόν ἔτι τὸν Νομᾶν διαγνώσκειν).

²⁴⁵ Vd. ANGUISSOLA 2012, pp. 68-69.

²⁴⁶ Paus. I.44.4. Come riportato dallo stesso Pausania (I.40.2-3), la statua di Artemide Soteira era stata commissionata dai megaresi al famoso scultore Strongilione a commemorazione di un evento miracoloso che aveva salvato la città all'epoca della seconda invasione persiana (il fatto è narrato anche in Her. IX.14). Artemide, fatta calare l'oscurità, avrebbe indotto un contingente di soldati persiani a perdersi sulle vie montuose della megaride, favorendone così l'annientamento da parte dei greci. Sul luogo preciso dello scontro, a Page, fu così dedicata un'altra statua di Artemide Soteira, copia esatta dell'opera di Strongilione. Emissioni monetali di Megara e Page riportano l'identica immagine della statua della dea, vd. IMHOOF-BLUMER – GARDNER 1964, p. 4, n. 1, tav. A.I (Megara); pp. 8-9, n. 1, tav. A.I; A.II. Su Strongilione, vd. CORSO 2004, pp. 55-75 (in particolare sull'Artemide Soteira, pp. 58-62) e NEUDECKER 2006a con bibliografia precedente. L'ipotesi avanzata da Brommer secondo cui entrambe le statue, quella di Megara e quella di Page, debbano probabilmente essere considerate opera dello stesso Strongilione non trova conferma nel testo di Pausania, vd. BROMMER 1951, p. 677.

avrebbe potuto riconoscere in entrambe la mano del medesima artista, il sicionio Canaco (benché l'una fosse realizzata in bronzo e l'altra in legno di cedro).²⁴⁷

Come questi pochi esempi dimostrano, anche secondo i modi antichi di concettualizzare il tema dell'imitazione l'identità in termini di dimensioni appare un aspetto tutt'altro che trascurabile nel definire l'uguaglianza o l'equivalenza tra opere diverse: basterebbe forse questo a smentire la tesi di E. Bartman (per lo meno la sua generalizzazione indiscriminata) secondo cui «size is not a factor in determining whether or not a statue qualifies as a copy».²⁴⁸ I testi citati mostrano chiaramente come, insieme a σχῆμα, μορφή ed εἶδος (che nei termini della stessa Bartman potrebbero essere intesi come l'equivalente dei «salient formal and iconographic features»),²⁴⁹ il μέγεθος («dimensione») concorresse in maniera decisiva a qualificare la precisione della corrispondenza tra originali e copie, e non vi è dubbio che incidere su un aspetto così rilevante potesse comportare un'alterazione profonda della natura di tale relazione. Questo risulta tanto più vero laddove si consideri come nel contesto della cultura visuale greca e romana l'apprezzamento esteticamente orientato delle immagini sia spesso coesistito con importanti implicazioni di carattere religioso, connesse alla più ampia capacità delle immagini non solo di rappresentare, ma anche di sostituire le divinità e manifestarne la presenza tangibile in una determinata e specifica forma.²⁵⁰ Tali implicazioni sono particolarmente evidenti nei passi citati di Plutarco e Pausania: lo scudo di Numa è un potente talismano in grado di proteggere la città; l'Artemide Soteira di Megara e quella di Page accomunano la madrepatria e la colonia affidando entrambe alla protezione della

²⁴⁷ Paus. IX.10.2: «Chiunque abbia visto una di queste statue e abbia saputo chi ne fu l'autore, non avrà bisogno di grande abilità, vedendo l'altra, per riconoscerla come opera di Canaco. Differiscono, tuttavia, in questo: l'immagine del santuario dei Branchidi è in bronzo, quella dell'Ismenio è in legno di cedro» (trad. MOGGI 2012). La statua dell'Apollo Filesio a Didima sarebbe stata realizzata in bronzo da Canaco e poi sottratta al santuario dai persiani nel 494 a.C.; lo stesso artista ne avrebbe quindi creato una copia lignea per il santuario d'Apollo Ismeno presso Tebe. BROMMER 1951, p. 677 annovera questa coppia di statue, insieme a quella delle Artemidi da Megara e Page, tra gli esempi di «vorhellenistische Kopien». Su Canaco vd. NEUDECKER 2006b con bibliografia precedente.

²⁴⁸ BARTMAN 1992, pp. 9-10. Vd. anche BARTMAN 1992, p. 15: «To the ancients, it would seem, a miniature copy was a copy and a copy was simply a statue», su cui SQUIRE 2011, p. 260, nt. 35: «Statues are never “simple”, but they are still less simple when they evoke other statues, especially when rendered in a lesser physical size».

²⁴⁹ BARTMAN 1992, p. 9.

²⁵⁰ Sul tema dell'imitazione dei *Kultbilder*, oltre al già citato ANGUISSOLA 2007b, vd. anche GAIFMAN 2006 e BUMKE 2008.

medesima divinità; l'Apollo Ismeno riproduce a Tebe – ad opera dello stesso artista! – la statua di culto di uno dei più importanti santuari della grecità.²⁵¹

Più complicato, anche in relazione al problema delle modifiche di formato, appare ricostruire il modo in cui fossero percepiti tali meccanismi in contesti differenti da quelli citati. Al di fuori dell'ambito particolare delle *sacred copies*, in effetti, non conosciamo fonti letterarie che si riferiscano esplicitamente alle dimensioni di oggetti percepiti come copie. Conosciamo però chiari riferimenti a copie di capolavori percepite come tali, che siamo in grado di associare con sufficiente sicurezza a repliche e sequenze di sculture sopravvissute alla fine del mondo antico. A questo proposito occorre testare la validità di un'altra proposizione di E. Bartman, secondo cui «virtually, all statuary types that were copied at all were copied in a miniature format»: bisogna cioè valutare quanto, in quali casi e in che misura tale possibilità sia rimasta, appunto, «virtuale», e quando e secondo quali modalità sia stata invece effettivamente praticata.²⁵² Un interessante punto di partenza per questo tipo di indagine è costituito dal *Philopseudes* di Luciano, dialogo in cui viene messo in scena uno scambio di battute tra l'incredulo Tichiade e il superstizioso collezionista Eucrate a proposito della raccolta di sculture in possesso di quest'ultimo. Tra le altre, oltre al ritratto dello stratego Pellico opera di Demetrio di Alopece, fulcro effettivo dello sviluppo del racconto, viene menzionata una piccola galleria di veri e propri *greatest hits* dell'arte antica, composta dal Discobolo di Mirone (οὐκ ἐκεῖνον [...] ἐπεὶ τῶν Μύρωνος ἔργων ἓν καὶ τοῦτό ἐστιν, ὁ δισκοβόλος ὃν λέγεις), dal Diadumeno di Policletto (οὐδε τὸν παρ' αὐτόν φημι, τον διαδούμενον τὴν κεφαλὴν τῆ ταινία, τὸν κολόν, Πολυκλείτου γὰρ τοῦτο ἔργον) e dalla coppia di Tirannicidi di Crizio e Nesiote (ἐν οἷς καὶ τὰ Κριτίου καὶ Νησιώτου πλάσματα ἔστηκεν, οἱ τυραννοκτόνοι).²⁵³ Sul fatto che le statue di Eucrate siano presentate da Luciano come copie non vi è ragione di dubitare (né dovevano dubitarne i suoi lettori), così come chiaro è che lo *status* delle opere riprodotte sia quello di famosi capolavori che il proprietario, per altri versi un vero «campione di ciarlataneria», è in grado di mostrare al proprio ospite precisandone titolo e nome

²⁵¹ Per una discussione di questo problema, compresi i passi sopra citati, vd. ANGUISSOLA 2007b; ANGUISSOLA 2012, pp. 68-69.

²⁵² BARTMAN 1992, p. 16.

²⁵³ Luc. *Philopseud.* 17-19, su cui SETTIS 1992, pp. 52-58; EBNER 2001 (in particolare il commento, pp. 178-189); OGDEN 2005; 2007; ANGUISSOLA 2012, pp. 129-135; 154; NÍ MHEALLAIGH 2014; ANGUISSOLA 2018b.

dell'artista²⁵⁴ – un modo di procedere da *connoisseur*, che dimostra il compimento totale del processo di «cultural rationalisation of art» tramite l'utilizzo di categorie d'inquadramento di tipo pienamente storico-artistico.²⁵⁵

Ad eccezione del Pellichos, scultura di cui non si conosce molto più di quanto contenuto all'interno del dialogo stesso, le altre tre sono opere notissime di cui da tempo gli studiosi hanno identificato lunghe sequenze di repliche e ripetizioni.²⁵⁶ La fama antica del Discobolo è testimoniata, oltre che dalle fonti letterarie greche e latine, dalla frequenza con cui fu riprodotto in tutto il mondo romano: nel complesso ne sono note ventisette riproduzioni, in vario stato di conservazione.²⁵⁷ Di queste, ben venti (tutte marmoree) mostrano tra loro puntuali corrispondenze sotto il profilo delle dimensioni dei torsi, delle teste (ca. 24 cm) e del diametro dei dischi (ca. 25 cm), per un'altezza totale di 160 cm ca. dalla mano destra ai piedi (e di 130 cm ca. dalla testa ai piedi).²⁵⁸ Altre sette ripetizioni sono suddivisibili in due gruppi: da una parte sono una statuetta acefala conservata a Vienna (87 cm dalla spalla destra alla superficie superiore del plinto) – forse moderna?²⁵⁹ – e un frammento di torso a Villa Albani di formato grosso modo analogo; dall'altra, un insieme di cinque esemplari di dimensioni medie comprese tra i 25 ed i 31 cm ca.²⁶⁰ Tra queste statuette di formato minore non esistono tuttavia precise corrispondenze di taglia, come può essere osservato nel caso degli unici due bronzetti della serie, intatti nella loro forma complessiva a differenza dei marmi molto frammentari (per i quali è quindi più

²⁵⁴ Vd. SETTIS 1992, p. 53, nt. 4: «Che le statue di Eucrate siano pensate come copie, il testo non lo dice; ma può ritenersi certo, e proprio per la gran fama dei disparati originali che quella serie di sculture evocava, a cominciare dai Tirannicidi, di cui certo l'originale era nell'agora di Atene (Paus. I 8.5 ed altre fonti). Che le statue di Eucrate siano pensate come di bronzo, è chiaro dal contesto, ed espressamente detto, per il Pellichos, nei capp. 19 e 20». A proposito della conoscenza di Luciano del repertorio dei *nobilis opera*, vd. ANDÒ 1975; MAFFEI 1994; DUBEL 2004.

²⁵⁵ TANNER 2006, p. 302.

²⁵⁶ Su Demetrio di Alopece con relativa bibliografia e riferimenti ai testi antichi in cui è menzionato, vd. POLLITT 1990, pp. 89-90; 260, n. 43; NEUDECKER 2006c, n. 48.

²⁵⁷ Oppure 26, nel caso i due frammenti dalle Terme di Caracalla siano considerati pertinenti a un'unica scultura, vd. ANGISSOLA 2005, p. 38, nt. 1. Per un catalogo completo delle repliche con accurati riferimenti a dimensioni, datazione e provenienza, vd. ANGISSOLA 2005 (per altre liste, vd. ARIAS 1940, pp. 17-18; PARIBENI 1953, pp. 22-24; BOCCI PACINI 1994; RAUSA 1994, pp. 174-176). Le *full-scale replicas* si datano per lo più al II sec.: solo due teste, entrambe di provenienza ignota, l'una a Berlino (Staatliche Museen, Antikensammlung, inv. n. Sk 474), l'altra a Basilea (Antikenmuseum, inv. n. BS 207), possono essere ascritte con sicurezza al I sec., vd. ANGISSOLA 2005, pp. 325-326, nn. 12; 15. Sulla fortuna in epoca antica e moderna del Discobolo, vd. ANGISSOLA 2007a; GIULIANI – CATONI 2017.

²⁵⁸ ANGISSOLA 2005, pp. 318-328, nn. 1-20.

²⁵⁹ KANSTEINER 2014, pp. 96-97. Wien, KHM, inv. I 141 (<https://arachne.dainst.org/entity/1082210>).

²⁶⁰ ANGISSOLA 2005, pp. 328-331, nn. 21-27: tra questi, nn. 21-25 sono in marmo, nn. 26-27 in bronzo; nn. 23; 25 risultano perduti.

difficile approssimare con esattezza le dimensioni originali): l'esemplare conservato a Monaco [Fig. 5], di provenienza ignota e databile forse al II sec., misura infatti 31 cm; quello ateniese invece [Fig. 6], proveniente dal sobborgo di Ambelokipi e probabilmente databile al I sec., è alto in tutto ben 6 cm in meno. Una differenza piuttosto consistente, considerata le dimensioni complessive dei pezzi.²⁶¹

Il caso del Diadoumeno acquistato frammentario dal MET Museum nel 1933 (variamente datato tra l'età Flavia e quella Antonina, ma verosimilmente prodotto nel corso dell'ultimo quarto del I sec.) e ricomposto tramite l'impiego di calchi in gesso tratti da un'altra notissima statua proveniente da Delo, testimonia come l'uso di copiare in maniera esatta la taglia e le proporzioni di quest'opera (ca. 185 cm per l'intera figura, ca. 29 cm per il capo) si sia mantenuto intatto per secoli a partire dalla tarda età ellenistica fino a epoca imperiale inoltrata.²⁶² Stando agli studi di D. Kreikenbom, gli esemplari riconducibili a questo schema ammontano a più di una cinquantina (tra *Kopien, Wiederholungen, Varianten, Umbildungen, Nachschöpfungen e fragliche Adaptionen*), molti dei quali orientati su tali dimensioni.²⁶³ le statue da Leptis Magna, da Vaison-la-Romaine e quella esposta al Museo del Prado, uniche insieme all'esemplare deliota a essere conservate nella loro interezza (pur al netto di alcuni interventi di restauro), confermano con esattezza queste misure. Solo un ristretto gruppo di oggetti si distacca in modo netto da questa taglia prevalente: un torsetto marmoreo pertinente a una scultura di altezza originaria ricostruibile intorno ai 75 cm; una figura di terracotta priva della porzione inferiore delle gambe (altezza originaria 40 cm ca.) [Fig. 7]; un frammento di

²⁶¹ München Staatliche Antikensammlung und Glyptothek, inv. n. 302, vd. THIERSCH 1829, p. 214, n. 147; SIEVEKING 1916-1918; LIPPOLD 1923, pp. 152-153; ARIAS 1940, p. 18, n. 9; MAASS 1979, pp. 36-37, n. 15; BARTMAN 1992, pp. 22-23; BOCCI PACINI 1994, p. 67, n. 16; RAUSA 1994, p. 175, n. 14; KNAUSS 2004, pp. 102-103; 112-113; 448, n. 1; ANGISSOLA 2005, pp. 330-331, n. 26; Atene, Museo Archeologico Nazionale, inv. n. X 16781, vd. DAUX 1968, p. 748; RAUSA 1994, p. 175, n. 13; MAASS 1979, p. 36, n. 15; KRYSTALLI-VOTSI 1995, p. 275-277, fig. 5; KNAUSS 2004, p. 448, n. 1; ANGISSOLA 2005, p. 331, n. 27; KRYSTALLI-VOTSI 2014, pp. 64-67.

²⁶² New York, MET Museum, inv. n. 25.78.56, vd. KREIKENBOM 1990, p. 88, n. V2; Atene, Museo Archeologico Nazionale, inv. n. 1826, KREIKENBOM 1990, p. 88, V.1. Sulla coppia di statue, la loro perfetta corrispondenza e sulla vicenda dell'integrazione della statua del MET vd. RICHTER 1935; 1954, pp. 30-32, n. 38; ANGISSOLA 2014, p. 117; ANGISSOLA 2018a, p. 74: «In reconstructing the missing torso and the upper legs with a casts of the Diadoumenos from Delos in Athens» annota RICHTER 1954, pp. 30-31 «it was found that the different parts of the two statues corresponded so exactly that nothing had to be added or subtracted at the junctures».

²⁶³ KREIKENBOM 1990, pp. 109-140; 188-203.

statuetta in pietra calcarea originariamente alta 30 cm ca.; una coppia di bronzetti, l'uno a Parigi [Fig. 8], l'altro a Roma, entrambi delle dimensioni di 14,5 cm ca.²⁶⁴

La coppia dei Tirannicidi infine, celebre monumento eretto nell'agorà di Atene per commemorare l'uccisione di Ipparco, costituisce un caso leggermente differente ma altrettanto emblematico dal punto di vista della coerenza in termini di taglia all'interno delle sequenze di riproduzioni. La fama di questo monumento risiedeva certamente soprattutto nella ragione, nell'occasione e nell'alto valore simbolico della dedica piuttosto che nel merito artistico dell'opera, eppure le sue repliche dovevano essere prodotte per soddisfare la committenza di ricchi collezionisti d'arte come l'Eucrate di Luciano (e forse per decorare gli spazi pubblici, benché nessuna di quelle note provenga da un contesto archeologico affidabile).²⁶⁵ Oltre alla famosa coppia farnesiana presso il Museo Archeologico di Napoli, sopravvivono altre sei sculture riconducibili a questo gruppo: tre statue di Aristogitone e tre di Armodio (a cui occorre aggiungere una testa di Aristogitone probabilmente relativa a un'erma).²⁶⁶ Tutte queste repliche condividono tali e tante similitudini in termini di misurazioni (per un'altezza complessiva di entrambe le figure, per come risulta dalla coppia napoletana, l'unica integra, di 185 cm), da rendere evidente il riferimento comune ad un unico modello riprodotto dai copisti nei minimi particolari.²⁶⁷

²⁶⁴ Bologna, Museo Civico; New York, MET Museum, inv. n. 31.11.12; Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung, inv. n. Sk. 513; Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles; Roma, Museo Nazionale Romano, Terme di Diocleziano, inv. n. 75412, vd. KREIKENBOM 1990, pp. 195-196, nn. V33; V32; V29; V30; V31. A questi si aggiungano un torsetto, oggi perduto, di dimensioni analoghe a quello bolognese, vd. KREIKENBOM 1990, p. 196, n. V33a; una testina in terracotta verosimilmente riconducibile a questa sequenza, vd. KREIKENBOM 1990, p. 203, n. V60.

²⁶⁵ Non entro qui nel merito del dibattito su quale dei due gruppi commissionati successivamente debba essere identificato come il prototipo delle repliche in circolazione (quello di Antenore o quello di Crizio e Nesiote): il dialogo luciano testimonia come il più recente dei due fosse apparentemente quello in circolazione nel corso del II sec. Per una sintesi del dibattito, vd. CAPALDI 2009. Sulle fonti antiche relative ai due gruppi, vd. DNO, I, pp. 292-297; 475-479; sulla fortuna dei Tirannicidi, vd. AZOULAY 2014; una lista completa delle repliche è disponibile in BRUNNSÅKER 1971, pp. 47-62.

²⁶⁶ Sulla coppia napoletana, vd. CAPALDI 2009 con bibliografia precedente. Le repliche note di Aristogitone sono: Firenze, Giardino di Boboli; Roma, Musei Capitolini, inv. n. 2040 (la testa è conservata invece presso i Musei Vaticani, inv. n. 906); Roma, Centrale Montemartini, inv. MC2404 (ex Musei Capitolini, inv. n. 2310), vd. BRUNNSÅKER 1971, pp. 53-60, nn. A2-A4; Armodio: Frankfurt am Main, Liebig-Haus, inv. n. 88; New York, MET Museum, inv. 26.60.1; Roma, Museo Nazionale Romano, inv. 80722, vd. BRUNNSÅKER 1971, pp. 67-73, nn. H2-H4. La testa di erma è invece conservata a Madrid, Museo del Prado, inv. n. 78E, vd. BRUNNSÅKER 1971, pp. 60-62, n. A5. Delle repliche, della loro datazione e della possibile presenza a Roma sul Campidoglio della coppia di Tirannicidi discute anche LANDWEHR 1985, pp. 39-47.

²⁶⁷ Si vedano le tabelle con accurate misurazioni di tutti i particolari in BRUNNSÅKER 1971, pp. 77-78: «The divergences are no greater than might be expected from independently made copies of a common original, [...] This far reaching agreement of the measurements indicates also that the copyists endeavoured to make accurate replicas of the original».

Che questo sia probabilmente da intendersi come l'originale coppia di sculture è suggerito dal rinvenimento di diversi frammenti di calchi delle due statue tra i materiali della bottega dei bronzisti di Baia, largamente sovrapponibili nelle misure alle copie conosciute, per cui risulta chiaro che il gruppo era replicato in materiali diversi nella stessa identica forma.²⁶⁸ A confronto con i casi citati del Discobolo e del Diadoumeno, la circolazione delle repliche dell'opera di Crizio e Nesio appare più limitata in termini quantitativi, ma anche più coerente sotto il profilo dei rapporti proporzionali reciproci tra le diverse statue: tutti e otto gli esemplari noti (per un totale teorico massimo di sette coppie) condividono al dettaglio le stesse misure. Nessuna versione ridotta del gruppo o di una delle due sculture è conosciuta.

Il quadro delineato attraverso questi tre esempi mostra piuttosto chiaramente come anche al di fuori del ristretto ambito delle *sacred copies* la riproduzione esatta delle dimensioni delle sculture che si volessero replicare fosse talvolta non solo praticata, ma addirittura perseguita dai copisti antichi.²⁶⁹ Al di là delle difficoltà tecniche che la realizzazione di

²⁶⁸ Si tratta dei nove frammenti conservati a Pozzuoli, Museo Archeologico dei Campi Flegrei inv. n. 174.479; 174.644; 174.501; 174.578; 174.529; 174.518; 174.567; 174.567bis; 174.594 su cui vd. LANDWEHR 1982, pp. 24-26; LANDWEHR 1984, pp. 31-33; LANDWEHR 1985, pp. 27-46; ZEVİ 2008, III, pp. 96-103, nn. 1-9. Per un confronto puntuale tra i gessi di Baia e le copie note del gruppo, vd. in particolare LANDWEHR 1985, pp. 29-39: le repliche, soprattutto considerando il frammento inv. n. 174.479 con parte del volto di Aristogitone, non risultano del tutto identiche nelle soluzioni stilistiche prescelte, tanto che C. Landwehr ha ipotizzato che il calco possa essere riferibile al primo gruppo di Tirannicidi, quello di Antenore. Dal punto di vista della taglia e delle misurazioni complessive delle statue però, tali differenze non appaiono rilevanti.

²⁶⁹ Gli esempi proposti non costituiscono dei casi eccezionali. Di grande rilievo è anche il fatto che un'opera tanto celebrata dagli autori antichi e diffusa in molti esemplari come il Doriforo di Policleteo non risulti essere stata riprodotta in piccolo formato ad eccezione di un ristrettissimo numero di *Umbildungen*: si tratta, a mia conoscenza, di un bronzetto da Ambelokipi, che indossa un elmo e deve essere verosimilmente interpretato come Ares, vd. DAUX 1968, p. 748, fig. 2; KRYSTALLI-VOTSI 2014, pp. 50-57 e di una figura in marmo da Pompei, forse di monarca ellenistico, raffigurato nello schema del Doriforo, vd. ZANKER 1974, pp. 9-10, n. 6, tav. 5,2; KREIKENBOM 1990, p. 172, n. III.34. L'interpretazione avanzata da E. Bartman («Because the Polykleitan canon embodied by the statue was proportional, it should not have been compromised by a version in miniature», vd. BARTMAN 1992, p. 18) non risulta appieno soddisfacente, tanto più che altri casi analoghi non mancano: si pensi p. es. a un'altra opera attestata tramite i gessi di Baia come l'Amazzone c.d. Sciarra, conosciuta in una serie di repliche di taglia omogenea (quantificabile in 156-158 cm all'altezza delle spalle) da cui un solo piccolo esemplare bronzeo (Firenze, Museo Archeologico Nazionale, inv. n. 2293, vd. WEBER 1976, p. 31, n. 9; LEIBUNDGUT 1990, pp. 399-340; BESCHI 1993, pp. 47-49, figg. 1-4; TURI 2015) si discosta decisamente (sulla sequenza di repliche del tipo dell'Amazzone Sciarra, vd. WEBER 1976, pp. 30-46. Sui frammenti di calco da Baia a Pozzuoli, Museo Archeologico dei Campi Flegrei, inv. n. 174.719; 174.504; 174.569; 174.568; 174.541, vd. LANDWEHR 1982, pp. 31-33; LANDWEHR 1984, pp. 38-41; LANDWEHR 1985, pp. 61-64; ZEVİ 2008, III, pp. 108-109); o il caso dell'Apoxyomenos c.d. Efeso, replicato in diversi esemplari bronzei e marmorei di dimensioni pressoché identiche (ca. 193 cm per l'intera figura, ca. 29 cm per il capo, vd. p. es. Wien, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung, inv. n. VI 3168; Zagreb, Ministero della Cultura della Repubblica Croata; Fort Worth, Kimbell Art Museum, inv. n. AP 2000.03 a; Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. n. 100, su cui

tali sculture poneva (aspetti su cui fanno luce gli ormai numerosi studi sull'impiego di calchi in gesso²⁷⁰ e sullo sviluppo del c.d. *pointing process*²⁷¹), l'assoluta prevalenza nelle sequenze tipologiche prese in esame di gruppi di repliche in cui alla totale uniformità in termini di schema e dimensione (σχῆμα e μέγεθος) corrisponde una precisa concordanza nei più puntuali dettagli iconografici (ciò che definisce l'aspetto – μορφή ed εἶδος – di ciascuna replica) dimostra come la circolazione di queste opere avvenisse in larga misura con modalità imitative a partire da comuni modelli di riferimento. In tutti e tre i casi, inoltre, per lo meno per quanto è possibile accertare tramite il materiale superstite, variazioni rispetto al formato più diffuso furono praticate solo raramente (o per nulla, come per i Tirannicidi) e senza precise proporzioni ricorrenti.²⁷² Al variare delle dimensioni, allentatosi con ciò il preciso riferimento alle forme del *Meisterwerk* originale, anche la fedeltà nei confronti del suo aspetto sembra venire meno, non solo in ragione dell'ovvia impossibilità di trasporre in formati molto diversi tutti i dettagli in maniera sufficientemente accurata. Per constatare quanto profonde e deliberate potessero essere le differenze in tal senso, si confronti il piccolo Discobolo dall'Antikensammlung di Monaco [Figg. 5; 9] con le statue riconducibili alla sequenza di repliche di formato superiore, non solo per quanto riguarda il capo e il volto d'impostazione ellenistica (rispetto al quale si veda, per esempio, la testa di Discobolo oggi a Vienna, KHM I. 1288 [Fig. 10]):

«The figure retains the recognizable contours and the careful balance of forces around a central axis that marked Myron's composition. The sculptor narrowed the waist, broadened the shoulders,

POTERE E PATHOS 2015, pp. 271-279, nn. 40-43 con bibliografia precedente), e in un piccolo gruppo di figure di piccolo formato in taglia variabile, Boston, Museum of Fine Arts, inv. n. 00.304, marmo, vd. HARTWIG 1901, figg. 178-181; Parigi, Musée du Louvre, inv. MR 94, vd. BENNDORF 1906, fig. 153; Vaticano, Braccio Nuovo, inv. n. 105, vd. SALADINO 2006, p. 37, figg. 22-23; Vaticano, Braccio Nuovo, inv. n. 99, vd. SALADINO 2006, p. 37, fig. 24; London, Soane's Museum, inv. n. M322, vd. VERMEULE, VON BOTHMER 1959, p. 331, n. 8, tav. 82, fig. 12; per una trattazione del tipo e una lista completa delle repliche, vd. SALADINO 2006; POTERE E PATHOS 2015.

²⁷⁰ Vd. BARONE 1980; LANDWEHR 1982; LANDWEHR 1984; LANDWEHR 1985; DONATI 1990; BARONE 1994; GASPARRI 1995; FREDRIKSEN 2010; LANDWEHR 2010; DUTHOY 2012.

²⁷¹ Vd. RICHTER 1962; PFANNER 1989, pp. 236-251; DUTHOY 2000, pp. 101-104; TOUCHETTE 2010; PFANNER 2015.

²⁷² Non solo in senso di rapporto proporzionale rispetto alla taglia standard, ma anche in termini assoluti, con l'eccezione dei due piccoli Diadoumenoi bronzei a Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles e Roma, Museo Nazionale Romano, Terme di Diocleziano, inv. n. 75412, vd. KREIKENBOM 1990, pp. 195-196, nn. V30; V31: l'uno misura 14,3 cm, l'altro 14,4 cm (valori che corrispondono grosso modo alla metà del *pes* romano – per quanto sia difficile con un campione tanto esiguo valutare se si tratti di una coincidenza o di un formato di riferimento).

and increased the twist in the torso to conform to current taste, but he faithfully recorded the smooth expanses of the chest muscles above the ribcage that give the figure an Archaic air. He recognized what features were essential to identify the model and give the flavor of Myron, and realized that the head and the proportions of the torso were not among them».²⁷³

In questa selezione, ciò che rimane invariato sono dunque soprattutto alcuni elementi generali che determinano lo schema, la forma, ovvero l'impostazione complessiva della figura: tramite un processo di astrazione, quest'ultima poteva certamente significare "discobolo" (di Mirone) o "diadoumeno" (di Policlete), ma non necessitava di un legame direttamente riferito «im ganzen und in den Einzelzügen» con un originale per essere compresa in questo senso.²⁷⁴ Non sempre dunque le nozioni di "riduzione" o "miniaturizzazione" possono essere adeguate a inquadrare questo fenomeno. È infatti vero che l'esistenza di un formato prevalente nella circolazione di queste particolari opere sembra sancire una sorta di standard rispetto al quale ogni variazione può essere considerata più piccola o più grande. Anziché l'imitazione di un originale, tuttavia, l'operazione in atto in questi casi sembra piuttosto quella dell'astrazione, della ripetizione e dell'adattamento di uno schema (σχῆμα) in formati diversi, privilegiando il contenuto rispetto a cui dimensione (μέγεθος) e aspetto (μορφή/εἶδος) costituivano delle variabili secondarie. La scarsa attestazione di ripetizioni in piccolo formato rispetto alla prevalenza quantitativa di esemplari meccanicamente riprodotti, così evidentemente caratteristica di queste sequenze in relazione allo status particolare delle opere cui in ultima analisi devono essere ricondotte, non costituisce tuttavia l'unica modalità possibile nella circolazione di opere di "scultura ideale", né apparentemente quella più diffusa. Ciò che in generale vale la pena di osservare è come opere molto apprezzate e riprodotte nel grande formato non lo fossero necessariamente anche nel piccolo (e viceversa), e come anche alla generica categoria di "piccolo formato" corrispondano in realtà possibilità e pratiche molto diverse in rapporto ai differenti tipi di rappresentazione. Si è visto, per esempio, come gli schemi del Discobolo e del Diadoumeno fossero ripetuti anche in statuette della misura di pochi centimetri: al contrario, una delle sculture più replicate nel corso dell'antichità come il "Satiro in riposo" attribuito a Prassitele (alle cui numerose versioni in taglia ridotta è dedicato un intero capitolo del volume di E. Bartman sulle «miniature copies») non risulta

²⁷³ MARVIN 2008, p. 154.

²⁷⁴ Si vedano, rispetto al caso del Discobolo, le considerazioni in ANGUSSOLA 2007, pp. 29-30.

mai essere stata riprodotta in esemplari di altezza inferiore ai 60 cm ca. (e mai in materiale diverso dal marmo).²⁷⁵

La scarsa uniformità che si riscontra da questo punto di vista può essere affrontata da diverse prospettive. In un recente lavoro dedicato a quelli che definisce «opera minore», M. Koortbojan ha individuato cinque grandi aree di produzione artistica passibili di modificazioni di formato: oltre alle «riproduzioni di celebri sculture di grandi dimensioni» del genere di cui si è fin qui discusso, le raffigurazioni di divinità, le «opere senza specifici riferimenti storici o letterari (spesso definite figure “di genere”)), i ritratti e infine i «monumenti pubblici di significato politico».²⁷⁶ La varietà dei criteri impiegati nell’individuare queste diverse categorie (legati, di volta in volta, allo status antico o moderno delle opere di riferimento, al loro soggetto, ai loro contesti di provenienza), pur corrispondendo a una effettiva eterogeneità delle raffigurazioni, non manca di generare alcune contraddizioni. Le intersezioni tra diverse categorie possono effettivamente essere molteplici: per esempio, per quanto tutte e tre le opere custodite all’interno della collezione di Eucrate meritino di essere considerate anche parte del primo gruppo, non vi è dubbio che le statue di Armodio e Aristogitone fossero soprattutto e a pieno titolo dei «monumenti pubblici di significato politico». I casi possono essere diversi: la nota statuetta di Demostene conservata presso le collezioni degli Harvard Art Museum [Fig. 11] può essere ugualmente considerata la riduzione di un «monumento pubblico di

²⁷⁵ Vd. BARTMAN 1992, pp. 87-101.

²⁷⁶ KOORTBOJAN 2015, p. 43. In maniera meno sistematica e solo in parte sovrapponibile, anche E. Bartman aveva tentato una simile classificazione, distinguendo *cult figures, portraits, Hellenistic groups and genre figures, copies of Severe style works* e *opera nobilia of the fifth and fourth centuries B.C.*, vd. BARTMAN 1992, p. 16, nt. 1. Si veda a questo proposito anche CADARIO 2015 e SPINOLA 2015, in cui sono proposte analoghe distinzioni, sebbene in maniera non altrettanto sistematica. La definizione delle sculture in piccolo formato come «opera minore» da parte di Koortbojan è legata a un passo pliniano (Nat. Hist. XXXIV.49): «Ciò che i pochi esempi di Plinio rendono chiaro è che queste opere – quelle che lui chiama *minora simulacra signaque* – potrebbero semplicemente essere di piccole dimensioni oppure potrebbero essere riproduzioni in “miniatura” di opere famose, di maggiori dimensioni, create dai più rinomati artisti», vd. KOORTBOJAN 2015, p. 43. Tale lettura contiene, a mio parere, un parziale fraintendimento. Il testo di Plinio, infatti, non sembra riferirsi esplicitamente a opere di piccole dimensioni: *Minoribus simulacris signisque innumera prope artificum multitudo nobilitata est, ante omnes tamen Phidias Atheniensis Iove Olympio facto ex ebore quidem et auro, sed et aere signa fecit* [«Per statue di dimensioni minori, raffiguranti sia dèi che uomini, si è resa famosa una folla quasi innumerevole di artisti; ma il sommo fra tutti è Fidia di Atene per il Giove di Olimpia, statua in avorio e oro (ma fece anche statue di bronzo)», trad. CORSO – MUGELLESINI – ROSATI 1988, p. 161]. L’espressione *minora simulacra signaque* sembrerebbe quindi vada intesa in termini comparativi rispetto al colossale Zeus di Olimpia (e a tutte le statue colossali di cui si tratta nei capitoli immediatamente precedenti, XXXIV.39-45), non in termini assoluti a designare opere «di piccole dimensioni» o «riproduzioni in “miniatura” di opere famose, di maggiori dimensioni».

significato politico» di cui si conoscono diverse riproduzioni (benché si possa a buon diritto dubitare del fatto che il riferimento alla statua di Polieucto eretta nell'agorà di Atene fosse in essa deliberato e condiviso con l'osservatore), ma certo deve essere annoverata anche e soprattutto tra i ritratti;²⁷⁷ la famosa Tyche di Antiochia, della cui taglia originale non abbiamo alcuna nozione precisa, è conosciuta ai moderni unicamente attraverso una serie di statuette in marmo e in bronzo di dimensioni mai superiori al metro [Fig. 12]:²⁷⁸ tutte queste figurine possono essere considerate dei «monumenta minora», delle riproduzioni in formato ridotto di una «celebre scultura di grandi dimensioni» ma anche delle piccole «raffigurazioni di divinità». A quale di questi diversi caratteri occorre associare la loro grande popolarità nel piccolo formato?

Proprio le rappresentazioni di divinità e figure mitologiche costituiscono in questo senso una delle categorie di maggiore interesse, dal momento che i loro legami con la cultura figurativa greca sono spesso evidenti e nella gran parte dei casi è possibile inquadrare intere serie tipologiche entro tradizioni iconografiche di lungo corso, talvolta riconducibili a più o meno ben identificabili «celebri sculture». Allo stesso tempo, l'insieme delle immagini di dèi costituisce di gran lunga la categoria quantitativamente preponderante rispetto al complesso della produzione scultorea di piccolo formato. La combinazione di questi due elementi – quantità delle attestazioni e possibilità di ascrivere la maggioranza delle raffigurazioni entro sequenze legate alla ripetizione di un repertorio di schemi – garantisce un punto di osservazione privilegiato su quei fenomeni d'iterazione

²⁷⁷ Harvard Art Museums / Arthur M. Sackler Museum, inv. n. 2007.221, vd. HOUSER 2010 con bibliografia precedente. Le piccole raffigurazioni di filosofi poeti e intellettuali greci si caratterizzano spesso per una sorprendente coerenza iconografica nel riprodurre con grande precisione le fattezze dei personaggi ritratti secondo una serie di tipologie canoniche. Questa loro particolare caratteristica deve essere verosimilmente ricondotta non tanto alla volontà di copiare accuratamente delle famose opere di riferimento, quanto piuttosto a una esigenza di riconoscibilità nei confronti dei soggetti raffigurati rispetto alle aspettative dei committenti. In questo senso, la statuette di Harvard deve essere intesa non tanto come la «copia in miniatura» della statua di Polieucto, quanto piuttosto come una piccola raffigurazione di Demostene per come il pubblico romano del I e del II sec. si aspettava fosse raffigurato: « it [...] did not matter whether the template of such replicas was itself an authentic, even famous Greek portrait statue. [...] we may deem it a mere coincidence that the replicas of the portrait of Demosthenes – Including the statuette in the Harvard Art Museums – reproduce the most famous Greek portrait of Demosthenes», vd. STÄHLI 2014, p. 136-144. Sul ritratto di Demostene e la serie delle sue repliche, vd. RICHTER 1965, II, 215-24; BALTY 1978; SEILHEIMER 2003, pp. 39-64; sul ritratto di Polieucto nel suo contesto storico, vd. VON DEN HOFF 2009.

²⁷⁸ Tra i 15 cm e i 100 cm per quanto riguarda i sette esemplari marmorei, tra i 5 cm e i 20 cm per quanto riguarda i 29 esemplari bronzei noti, vd. MEYER 2000, p. 185. Sul tipo si veda anche DOHRN 1960. Sul fatto che la taglia della Tyche di Eutichide fosse colossale, come talvolta sostenuto (vd. p. es. KUNZL – KOEPEL 2002, p. 46) vd. MEYER 2000, p. 185: «Die grösse der Antiochener Statue ist nicht überliefert; die rundplastischen Nachbildungen sind ausnahmslos kleinformatig».

tipici della cultura figurativa tardo ellenistica e romana capaci di determinare la saldatura tra forme e contenuti delle immagini: nella produzione di queste piccole sculture infatti, il desiderio di replicare con accuratezza dei precisi prototipi sembra aver giocato un ruolo spesso subordinato rispetto all'evidente volontà di rendere i soggetti raffigurati prima di tutto facilmente identificabili a un pubblico molto ampio. In questo senso, già a partire dalla tarda età ellenistica e in maniera sempre più consolidata nel corso dell'epoca imperiale, gli artisti e le botteghe potevano contare su un vasto e stabilizzato repertorio di formule e motivi derivati dalla statuaria di modulo maggiore, a cui di volta in volta era possibile apportare piccole modifiche e alterazioni. Il proliferare di statuette di questo tipo consentiva pressoché a chiunque di possedere le immagini degli dèi nelle proprie case e sui propri altari, in modo tale che pochi elementi dovevano risultare sufficienti a connotare i soggetti raffigurati indipendentemente dalla qualità della lavorazione o dall'accuratezza dei riferimenti: da questo punto di vista, un alto grado di standardizzazione era funzionale a facilitarne il riconoscimento, in modo che si potesse immediatamente associare l'aspetto delle varie divinità ai loro poteri sulla vita dei mortali.²⁷⁹ Il compito di rendere possibili tali identificazioni era largamente demandato agli artisti, come attestato da un famoso passo del *De natura deorum* in cui Cicerone ammette come fosse naturale imparare fin da giovani a riconoscere gli dei *ea facies qua pictores fictoresque voluerunt, neque solum facie, sed etiam ornatu, aetate, vestitu* [«con quelle caratteristiche che i pittori e gli scultori vollero assegnare loro, non solo per l'aspetto, ma anche per i loro attributi, la loro età, le loro vesti»].²⁸⁰

Non bisogna però semplificare in maniera eccessiva le complessità dei modi di ricezione antichi: se è vero che spesso opere di questo tipo finivano semplicemente per rappresentare «what the gods looked like», in molti casi implicazioni legate a un relativo «cultural charge» capace di fare appello alla sensibilità di un pubblico di *connoisseurs* non possono essere escluse.²⁸¹ A un'opera come l'Afrodite di Cnido di Prassitele, per esempio, lo status di *Meisterwerk* non può essere negato, ed è assai verosimile che parte dello straordinario successo delle centinaia di ripetizioni note di questo motivo risiedesse almeno in parte nel fatto che queste derivassero in ultima analisi dal celebre capolavoro

²⁷⁹ Su questi aspetti, vd. KOORTBOJAN 1995, p. 11; 2015, pp. 44-45.

²⁸⁰ Cic. *N.D.* I.29.81.

²⁸¹ MARVIN 2008, p. 244.

di un grande maestro.²⁸² Poiché però la capacità di rendere identificabile un soggetto e i contesti funzionali di ricezione godevano di indiscutibile priorità, un tema di puntuale fedeltà in termini di taglia rispetto all'originale prassitelico sembra sia stato raramente o mai posto. Non è un caso se, da quest'ultimo punto di vista, la predominanza assoluta di un singolo e preciso formato sugli altri sembri del tutto mancare, per cui B. Zimmer ha potuto concludere che già nella fase ellenistica della circolazione del tipo, artisti, scultori e coroplasti non fossero di norma affatto interessati ad una «möglichst detailgetreue und größengleiche Abbildung des originalen Bildwerks», quanto piuttosto all'adattamento del contenuto dell'immagine (*Bildinhalt*) in forme, dimensioni e materiali diversi rispetto alle varieguate esigenze della committenza.²⁸³ Ciò che merita di essere messo in adeguata evidenza è inoltre il sovvertimento totale del rapporto quantitativo tra esemplari in grande e in piccolo formato rispetto ai casi di *Meisterwerke* del tipo del Discobolo e del Diadoumeno sopra discussi: delle circa trecento sculture totali ascrivibili alla serie della Venere di Cnido, ben i due terzi circa risultano realizzate di formato decisamente ridotto e solo una cinquantina in dimensioni prossime alla *Lebensgröße*.²⁸⁴

Mancanza di un formato nettamente maggioritario e abbondanza di esemplari di piccole dimensioni sono fattori ricorrenti nel caso di molte raffigurazioni di divinità che è possibile spiegare con l'esplicita richiesta da parte della committenza di oggetti dei più vari formati da destinare a funzioni e contesti specifici, fatta salva però la riconoscibilità complessiva delle forme e dei soggetti.²⁸⁵ Talvolta l'esigenza di possedere una

²⁸² Tra le pubblicazioni più recenti sul tipo, corredate da cataloghi di esemplari, si vedano soprattutto SEAMAN 2004; CORSO 2007, pp. 9-186; ZIMMER 2014 con riferimenti bibliografici precedenti. Per un repertorio completo delle fonti letterarie antiche riferibili all'Afrodite di Cnido, vd. ZIMMER 2014, pp. 225-238.

²⁸³ B. Zimmer distingue in tutto cinque formati ricorrenti nelle raffigurazioni ellenistiche del tipo, benché nessuno di questi corrispondano dimensioni precise e puntualmente ripetute: *etwa lebensgroß*; *etwa 2/3 lebensgroß*, 40-50 cm; 40-30 cm; 30-20 cm, vd. ZIMMER 2014, pp. 94-95.

²⁸⁴ Le quantificazioni dei pezzi variano nei cataloghi di SEAMAN 2004, pp. 570-579 (191 esemplari antichi) e CORSO 2007, pp. 206-230 (335 esemplari – non solo sculture), ma il rapporto tra oggetti di grande formato e oggetti di piccolo formato rimane analogo. In linea con quest'ultima quantificazione è anche ZIMMER 2014, p. 17.

²⁸⁵ Non si può escludere che tra le ragioni della mancanza di formati standard di riferimento sia da annoverare, in alcuni casi, all'assenza di modelli affidabili tramite cui poter riprodurre le esatte misure di un originale (forse, come è probabile nel caso della Cnidia, legata al fatto che alcune statue di culto non fossero facilmente accessibili alla formatura). Non è però in assoluto possibile sostenere l'equivalenza tra statua con soggetto divino e statua di culto, né è lecito ritenere che in generale le immagini di divinità non potessero essere copiate o che non ne circolassero calchi e modelli precisi, come invece attestano tanto le fonti letterarie (è il caso p. es. del famoso Ermete ricoperto di pece dai copisti menzionato in Luc. *JTr.* 33)

raffigurazione familiare di una determinata divinità si scontrava con l'oggettiva impossibilità a riprodurre in scala 1:1 i modelli prescelti (perché troppo grandi? perché in materiali particolari? perché non accessibili alla formatura?): si pensi, per esempio, alle diverse e numerose variazioni di piccolo formato sul tema della colossale Atena Parthenos di Fidia quali l'Atena Varvakeion [Fig. 13] o l'Atena Lenormant [Fig. 14], spesso derubricate al rango di *Souvenirs und Devotionalien* ma il cui riferimento al capolavoro dell'Acropoli, per quanto mediato e forse non sempre consapevole, rimane comunque in varia misura presente (tanto che la ricerca moderna se ne è sempre servita, in mancanza di meglio, allo scopo di ricostruire le forme dell'originale fidiaco).²⁸⁶ Come è evidente, nessuna di queste riproduzioni era in grado di competere neppure lontanamente con la statua del Partenone in termini di grandezza, di qualità della manifattura o di preziosità dei materiali. Eppure, benché nessuna delle repliche note riproduca nella sua interezza l'insieme dei caratteri iconografici della Parthenos per come ci viene descritta nelle fonti letterarie, l'elevato tasso di variazione tra i diversi esemplari non sembra aver influito sulla loro capacità di fare riferimento all'originale. Si tratta di ciò che M. Gaifman, proprio in relazione al caso dell'Atena Parthenos, ha definito processo di "iconizzazione" («making of an icon»):²⁸⁷ all'interno del quadro generale di una memoria visuale condivisa, un modello viene ridotto a pochi e basilari tratti iconografici facilmente riproducibili in diversi media e sufficienti a denotare la relazione tra un'immagine ed il proprio prototipo senza che un elevato tasso di somiglianza sia reso necessario. Un altro caso di grande polarizzazione tra esemplari di piccolo formato ed esemplari di formato colossale è quello del c.d. tipo di Ercole "Epitrapezio", espressione con la quale si è soliti raccogliere un insieme di raffigurazioni di Ercole seduto (che trova buona esemplificazione in un bronsetto viennese di provenienza ignota [Fig. 15]),²⁸⁸ riconducendone l'origine a un ipotetico originale lisippeo menzionato in alcuni

quanto quelle archeologiche (p. es. si vedano tra i calchi di Baia, quelli dell'Atena tipo Velletri, e della c.d. Era Borghese, vd. LANDWEHR 1985, pp. 76-93).

²⁸⁶ Atene, Museo Archeologico Nazionale, inv. n. 129, vd. KALTSAS – HARDY 2002, pp. 104-105, n. 187 con bibliografia precedente; Atene, Museo Archeologico Nazionale, inv. n. 128. Per la definizione di *Souvenirs und Devotionalien*, vd. KÜNZL – KOEPEL 2002 (in particolare pp. 46-67). Sulle numerose riproduzioni in vari media dell'Athena Parthenos di Fidia, vd. LEIPEN 1971; PRAG 1972; LAPATIN 1996; LAPATIN 2001, p. 78. Per una discussione complessiva del fenomeno della sua ricezione, vd. NICK 2002; GAIFMAN 2006.

²⁸⁷ GAIFMAN 2006.

²⁸⁸ Wien, KHM, inv. VI 342 (<https://www.khm.at/objektdb/detail/67480/?offset=29&lv=list>).

componenti dei poeti latini Stazio e Marziale (di cui è già stata fatta menzione).²⁸⁹ Il caso è notevole, perché stando a quanto affermato da questi autori Lisippo avrebbe concepito la figura di Eracle proprio nel piccolo formato con la funzione di ornamento per la mensa di Alessandro Magno, e in questo senso tutti gli strumenti della *Kopienkritik* sono stati messi in opera per la ricostruzione del piccolo capolavoro del maestro sicionio. Insieme alle statuette, il ritrovamento di una statua di grandi dimensioni (240 cm) in schema analogo presso Alba Fucens ha aperto la strada al confronto con una serie di altre figure in marmo di grande modulo, fino alla formulazione dell'ipotesi di una doppia redazione originaria dell'opera, una di piccolo formato, l'altra di formato colossale.²⁹⁰ Nonostante questa tesi abbia trovato anche di recente autorevoli consensi,²⁹¹ è difficile riconoscere negli esemplari assegnati a questo "tipo" una effettiva e sufficiente coerenza formale, tanto in termini reciproci, quanto nei confronti della figura descritta da Stazio e Marziale: le sculture divergono infatti molto non solo dal punto di vista delle dimensioni (anche tra gli esemplari di dimensioni inferiori), ma anche nel loro aspetto e nell'impostazione stessa dello schema, tanto che l'unico vero denominatore comune appare essere la rappresentazione dell'eroe seduto. Da questo punto di vista, il c.d. Ercole "Epitrapezio" appare piuttosto parte di un continuum di forme e raffigurazioni aventi come soggetto il tema dell'ebbrezza di Ercole, a cui devono essere ascritti anche il c.d. Ercole "ubriaco" (o *drunken Herakles*) e il c.d. Ercole "*mingens*", entrambi diffusi esclusivamente (per quanto possibile constatare nel materiale a nostra disposizione) nel piccolo formato: è evidente che i meccanismi alla base della diffusione di queste figure non possano essere classificati come puramente imitativi, e che sia piuttosto anche questo il caso di parlare di un fenomeno di iconizzazione – per quanto non necessariamente a partire da un originale celeberrimo come l'Atena Parthenos di Fidia.

²⁸⁹ Stat. *Silv.* 4,6, 44-46, vd. Appendice III, T7; Mart. *Eprigr.* IX.43-44, vd. Appendice III, T8-9. Per i contributi di carattere archeologico e storico artistico maggiormente rilevanti rispetto ai tentativi di ricostruzione di un ipotetico originale lisippeo rispetto alla sequenza di statuette di Ercole seduto c.d. "Epitrapezio", vd. DE VISSCHER 1960; 1961; PICARD 1961; BARTMAN 1986; POLLIT 1986, pp. 50-52; BERGER 1987; ZADOKS-JITTA 1987; MORENO 1988; BARTMAN 1992, pp. 147-186; LATINI 1995a; LATINI 1995b, pp. 140-147; RITTER 1995, pp. 90-95; RIDGWAY 1997, pp. 294-304; DAREGGI 2006; ENSOLI 2017, pp. 75-80.

²⁹⁰ Sull'Ercole di Alba Fucens (Chieti, Museo Archeologico Nazionale, inv. 6029 <https://www.musei.abruzzo.beniculturali.it/notizie/contenuti-qr-code/heracles-epitrapezios> ; <https://arachne.dainst.org/entity/1064616>) e sulla formulazione di questa ipotesi, vd. DE VISSCHER – MERTENS 1960; DE VISSCHER 1960; 1961; 1962; DE RUYT 1982, pp. 122-126, n. 144, tavv. 39-40; LATINI 1994; RIDGWAY 1984, p. 82; LATINI 1995a; LATINI 1995b; RITTER 1995, pp. 90-95.

²⁹¹ Vd. PORTER 2011, pp. 288-291.

Nel complesso dunque, per quanto il linguaggio di queste raffigurazioni partecipi appieno del vocabolario visuale del resto della “scultura ideale” di modulo maggiore, la nozione di “miniaturizzazione” appare tecnicamente tanto poco appropriata a definirne l’esito quanto lo è quella di “copia” in senso stretto: non solo perché l’imitazione *im ganzen und in den Einzelzügen* degli originali non sembra rientrare tra gli obiettivi principali di questo tipo di produzione (nei casi in cui tali “originali” siano effettivamente identificabili), ma proprio perché la diffusione dei diversi tipi e schemi deve essere intesa all’interno di un insieme di prassi diverso da quello che tale termine definisce. Anche sotto il profilo delle dimensioni, la mancanza di un formato standard di riferimento all’interno delle varie sequenze dimostra come la grandezza finale di ciascun oggetto non fosse l’esito della riduzione proporzionale della taglia di un prototipo, ma piuttosto il frutto dell’adeguamento di uno schema a specifiche esigenze dettate dai contesti funzionali di ricezione e aperte alla negoziazione tra artisti e committenti. A differenza degli scudi di Numa, queste raffigurazioni non intendono imitare un prototipo così da eliminare la distanza tra un originale e la sua copia. Per questo la riproduzione del μέγεθος di partenza cessa di essere un rilevante criterio di somiglianza: molto più importante appare la capacità di individuare un preciso soggetto tramite uno schema corrispondente, riconoscibile e adattabile, di volta in volta, alle dimensioni richieste.

Come il resto dei caratteri tipologici, formali e stilistici propri della “scultura ideale” sviluppata nel quadro del «sistema semantico» a partire dalla fine dell’età ellenistica, anche il problema delle dimensioni merita dunque di essere osservato attraverso una prospettiva liberata dall’esclusiva predominanza del paradigma «originale-copia» – di cui la nozione di miniaturizzazione costituisce una specificazione. Come si è visto, infatti, non solo la possibilità che «all statuary types that were copied» fossero copiati «in a miniature format» deve essere considerata talvolta come solo “virtuale”, ma una formulazione di questo tipo appare, per molti versi, troppo generica. Di fatto, le variazioni di formato furono praticate secondo modalità molto differenti, non solo in relazione ai diversi generi di raffigurazioni, ma anche alle singole sequenze tipologiche (laddove di sequenze tipologiche si possa effettivamente parlare). Da questo punto di vista, tipi e schemi molto popolari nel grande formato risultano molto meno diffusi in piccole

dimensioni e viceversa: alcuni di essi risultano essere stati riprodotti secondo un solo formato o secondo un formato standard preponderante, rispetto al quale le variazioni costituivano un'eccezione saltuaria; altre volte nessuna taglia precisa appare prevalere, per cui le repliche e le ripetizioni si distribuiscono in modo piuttosto caotico entro una scala di taglie possibili e specifiche di ciascuno schema. Alla varietà delle forme dell'imitazione messe in atto nella produzione di "scultura ideale" di età ellenistica e romana, corrispondevano pertanto modalità altrettanto varie di affrontare la possibilità delle modifiche di formato: un approccio duttile e di ampia prospettiva appare dunque, anche in questo caso, indispensabile.

I.6 Vicinanza, tattilità, mobilità

L'inevitabile vaghezza connaturata alle nozioni di piccolo formato, di piccola plastica e alle modalità antiche e moderne di riferirvisi costituisce la ragione principale dell'insufficienza del solo criterio di taglia a definire in maniera univoca una categoria di sculture distinta rispetto al complesso della produzione di "scultura ideale" di età ellenistica e romana. Il problema rimane tale tanto in una prospettiva di grandezze relative (scala) che di grandezze assolute (taglia): considerando infatti i modi dell'imitazione praticati, l'unica differenza qualitativa davvero dirimente è quella che distingue le repliche di un modello meccanicamente riprodotte in scala 1:1 dalle opere che ripetono in maniera più o meno puntuale e in dimensioni diverse uno *schema*. Anche sotto questo aspetto, inoltre, non è possibile generalizzare: per varie ragioni legate alle proprie specificità (talvolta difficili da ricostruire), tipi e *schemata* diversi conobbero modalità di circolazione diverse, esclusivamente o prevalentemente limitate ad alcuni formati ricorrenti. Viceversa, volendo stabilire un limite precisamente quantificabile entro il quale si possa dire che una "statua" si trasformi in una "statuetta", occorre constatare come non esista un "piccolo formato" che possa essere in assoluto contrapposto a un "grande formato", ma piuttosto una serie di formati praticabili in vista delle modalità di fruizione, degli usi, e delle funzioni intese per ciascuna scultura, rispetto ai quali qualunque delimitazione astrattamente fondata rischia di risultare un eccesso di arbitrio.

Proprio intorno a questi ultimi aspetti occorre dunque focalizzarsi per evitare la semplificazione, in altri contesti definita «puerile», di distinguere gruppi di statuette «en raison de leur seule taille».²⁹² Come già sottolineato nelle pagine precedenti, l'attenzione intorno al paradigma della "portabilità" sviluppata in alcuni studi recenti è rivolta precisamente in questa direzione: individuare nelle modalità di fruizione del tutto peculiari le ragioni della differenza di alcune sculture di piccole dimensioni rispetto alle loro controparti di modulo maggiore. Una definizione adeguata del termine, che precede ogni determinazione di tipo funzionale e supera i confini della sola "scultura ideale",

²⁹² LANDAIS 1958, pp. 2-3.

appare per la verità non semplice, laddove non si voglia considerare “portabile” come semplicemente sinonimo di “piccolo”.²⁹³ Al di là del suo significato più letterale di “mobile”, l’espressione nella sua accezione più ampia fa riferimento piuttosto a una serie di modalità d’interazione tra osservatore immagine che possono essere definite in contrapposizione a quelle in uso per gli oggetti che siamo soliti definire “statue” («free-standing sculptural representations of full figures [...] usually life-size or larger»)²⁹⁴ In questa accezione, infatti, una statuetta è qualcosa di più e di diverso di una piccola statua: in primo luogo una statua è generalmente realizzata in funzione di un contesto, di uno spazio, e spesso anche di una cornice architettonica precisa, al di fuori dei quali molti dei suoi significati risultano diminuiti e modificati. Una statuetta, viceversa, è concepita come un oggetto largamente autonomo, libero e svincolato da condizionamenti di questo genere: si tratta, soprattutto, di oggetti pensati per una fruizione estremamente ravvicinata, che non solo potevano essere spostati, ma anche maneggiati, manipolati e osservati da ogni angolazione. Modalità d’interazione tra osservatore e opera almeno in parte paragonabili a queste non erano del tutto estranee nemmeno alla scultura di formato superiore, che in maniera sempre crescente a partire da epoca ellenistica sviluppò a fondo le potenzialità espressive legate alla compresenza di un soggetto e di un oggetto all’interno del medesimo spazio tridimensionale, fino alle estreme conseguenze “tattili” che questo poteva comportare – non ingannino in ciò le moderne pratiche di fruizione museale all’insegna del motto «non toccare».²⁹⁵ Mentre però nel caso delle statue di grande formato il coinvolgimento dell’osservatore mirava soprattutto a produrre l’illusione tangibile di una presenza (che l’interazione fisica con il soggetto finiva per denunciare come tale), le piccole dimensioni di una statuetta spostavano il piano del rapporto su di un livello completamente diverso: ciò che in esse veniva perduto in termini di potenziale illusionistico era viceversa guadagnato in vicinanza e intimità con l’osservatore, in qualche modo invitato ad avvicinare, stringere e girare tra le mani questo tipo di oggetti.²⁹⁶

²⁹³ Il termine è utilizzato con questo significato in BARR-SHARRAR 2017.

²⁹⁴ STEWART 2003, p. 9.

²⁹⁵ Colorito ma efficace il commento di GALLACE – SPENCE 2014, p. 109: «Showing sculpture without allowing people to touch it, might be usefully compared with asking customers to sit in a restaurant without permitting them to taste their food».

²⁹⁶ La percezione delle dimensioni di una scultura e la sua capacità di generare o meno il potenziale illusionistico di una presenza trova nella relazione con il corpo umano dell’osservatore un elemento centrale: «When we face a sculpture our body is always an issue. Not only is the unfolding of the sculpture’s

Il significato base della parola “portabile” appare quindi insufficiente a descrivere forme d’interazione che si caratterizzano per vicinanza e intimità, arrivando persino a coinvolgere una sfera che senza eccessi retorici è possibile definire emotiva. Da questo punto di vista, le fonti letterarie confermano come spesso il rapporto tra una statuetta e il suo possessore potesse assumere una connotazione assai personale, spesso manifestata attraverso forme d’interazione del tutto particolari. Il caso più celebre è certamente quello dell’Ercole Epitrapezio (“a tavola” / “sulla tavola”) che Alessandro Magno soleva portare con sé nelle sue campagne alla conquista del mondo (*comitem occasus secum portabat et ortus*).²⁹⁷ Nel racconto di Stazio, la statuetta assume per il Grande macedone il ruolo di interlocutore e talismano (*semper ab hoc animos in crastina bella petebat | huic acies semper victor narrabat opimas* – «sempre a questa chiedeva coraggio per le guerre del giorno dopo, | a questa sempre vincitore narrava le battaglie trionfali»),²⁹⁸ fino al momento estremo della morte:

ille etiam, magnos Fatis rumpentibus actus,
cum trahere! letale merum, iam mortis opaca
nube gravis vultus alios in numine caro
aeraque supremis timuit sudantia mensis.

Inoltre, quando il Fato spezzò la catena delle sue grandi gesta,
mentre beveva il vino letale, ormai gravato da una cupa
nube di morte, nel suo ultimo banchetto, provò paura
per la mutata espressione del volto nel nume a lui caro e per il bronzo che stillava sudore²⁹⁹

L’intimità di questo rapporto viene tutta espressa nel verbo *prensare* (*prensabatque libens modo qua diademata dextra | abstulerat dederatque et magnas verterat urbes* – «e di cuore la stringeva con quella destra con cui | aveva appena tolto e dato diademi e distrutto grandi città»), che veicolando l’idea dell’afferrare e dello stringere ripetutamente è capace

different facets dependent on our body’s movement, but the solidity and size, the measurements – colossal or miniature – of sculptures can become meaningful [...] only in relation to the actuality of the viewer’s body», vd. KENAAN 2014, p. 53.

²⁹⁷ Stat. *Silv.* 4,6; Mart. *Eprigr.* IX.43-44, vd. Appendice III, T7-T9.

²⁹⁸ Stat. *Silv.* 4,6, 64-65, vd. Appendice III, T7.

²⁹⁹ Stat. *Silv.* 4,6, 71-74, vd. Appendice III, T7.

di descrive precisamente la dimensione tattile di una relazione che supera qualsiasi tipo di distanza fisica.³⁰⁰ Come di recente sostenuto da V. Platt e M Squire, infatti,

«miniature forms rely upon acts of handling in order to elicit affective modes of response. In their games with scale, such objects reconfigure the relationship with the beholder. Moreover, the perceptual agency of the viewer's touch becomes all important: as Stephanie Langin-Hooper has observed of small scale Hellenistic figurines from Babylonia, the human hand has the power to “bridge the perceptual distance between real-life and small-scale worlds».³⁰¹

Da questo punto di vista, vale la pena osservare come, oltre alla mano dell'osservatore che tocca e maneggia l'opera, a partire da età ellenistica sia spesso la mano dell'artista a rivestire un ruolo tipico nella poesia efrastica legata alla descrizione di opere d'arte, coinvolgendo il lettore in una complessa dinamica percettiva: in questo caso si tratta della mano (*dextra*) di Lisippo, capace di straordinaria perizia nella creazione in piccolo formato, e al contempo di esercitare la propria maestria in opere di taglia colossale (*quis modus in dextra, quanta experientia docti | artificis curis, pariter gestamina mensae | fingere et ingentes animo versare colossos!* – «Che senso delle proporzioni nella mano dell'autore e che grande perizia nella cura del sapiente | artista: plasmare un ornamento da mensa | e, al contempo, concepire nella mente forme colossali!»).³⁰² Nell'epigramma

³⁰⁰ Stat. *Silv.* 4,6, 62-63, vd. Appendice III, T7. Il *locus* è piuttosto tormentato: l'emendazione *prensabat* al posto della lezione trådita *prestabat* è stata proposta già dal Poliziano e largamente accettata in seguito da vari editori tedeschi e anglo-americani, vd. BONADEO 2010, pp. 233-235, nt. 62: «L'idea dell'afferrare e dello stringere ripetutamente (nel verbo si compenetrano la valenza intensiva e quella iterativa), in effetti, introducendo l'immagine di un Alessandro quasi smanioso di toccare la potente icona, come se con il contatto fisico questa sprigionasse una sorta di forza spirituale, ben si concilia con lo statuto di *numen* attribuito al v. 60 a quell'inseparabile *Hercules* a cui il sovrano chiede sempre coraggio per le imprese future e sempre narra i recenti successi (cf. vv. 64 s.) e crea, inoltre, un efficace contrasto tra questa manifestazione di “debolezza” del re e il suo asserito grande potere, icasticamente immortalato dalla contigua immagine della sua destra capace di conferire e revocare il diadema e di sovvertire grandi città (vv. 62 s.)». Si veda a questo proposito anche l'osservazione di VOUT 2018, p. 63: «The verb used for “handling,” “prensare,” also meaning “to try to cling on to” or “to solicit the support of”». Nella stessa direzione semantica porta la proposta di DAM 1992, pp. 219-221, che suggerisce le congetture *pressabat* e *versabat*, che pure descrivono Alessandro rapportarsi alla statuetta «turning it over and over in his hands».

³⁰¹ PLATT – SQUIRE 2017, p. 95 (con riferimento a LANGIN-HOOPER 2015). Il problema della relazione tattile tra osservatore e opera in rapporto alla scultura è stato affrontato in diversi ambiti, anche al di fuori di quello dell'archeologia classica, soprattutto in rapporto a pratiche religiose: vd. BAILEY 2005; 2014 in riferimento al ruolo della manipolazione delle figurine in ambito preistorico; WEDDLE 2010 a proposito dell'interazione fisica con statue di culto nell'ambito della religiosità greca e romana; a livello più teorico e generale, si vedano STEWART 1993, pp. 37-69 (in particolare p. 46); DENT 2014; GILBERT 2014; KENAAN 2014.

³⁰² Stat. *Silv.* 4,6, 44-46, vd. Appendice III. L'abilità di Lisippo nel lavorare sui dettagli è topica nella tradizione storico-artistica antica riferita all'opera di questo artista: si veda a questo proposito il noto passo pliniano (Plin. *NH*, XXXIV, 65) in cui esplicitamente si afferma: *propriae huius videtur esse argutiae operum custoditae in minimis quoque rebus* [«Ciò che sembra caratterizzare l'originalità delle sue opere è

di Posidippo dedicato alla scultura miniaturistica per eccellenza del mondo antico, l'autoritratto con minuscola quadriga realizzato da Teodoro di Samo (definita da Plinio *parvitatibus ut miraculum*),³⁰³ il paragone tra le mani dello scultore, del soggetto raffigurato, del lettore / osservatore e il formato dell'opera è giocato in maniera ancora più scoperta.³⁰⁴ Per quanto è possibile ricostruire tramite la descrizione pliniana, la statua raffigurava lo stesso Teodoro che nella destra teneva la lima da artigiano, mentre nella sinistra una quadriga «creata così miracolosamente piccola, che essa col cocchio e con l'auriga era coperta dalle ali di una mosca che egli fuse contemporaneamente» (*pictam eam currumque et aurigam integeret alis simul facta musca*):³⁰⁵ «quanto grande» esclama

il fatto che egli abbia osservato la minuscola espressiva fin nei minimi dettagli». Non sembra pienamente giustificata la traduzione del sintagma *in minis quoque rebus* come «nelle sue cose più piccole» proposta da P. Moreno proprio in riferimento alle creazioni in piccolo formato dell'artista Sicionio, vd. MORENO 1989, p. 166 (l'unica opera di questo genere attribuita a Lisippo sarebbe proprio l'Ercole Epitrapezio): il testo di Plinio sembra piuttosto riferirsi all'eccellenza di questo artista nella rappresentazione dell'*ἀλήθεια/veritas* intorno a cui già ruota la riflessione degli *Andriantopoiika* di Posidippo, vd. GUTZWILLER 2003; STEWART 2005; SEIDENSTICKER 2012; ADORNATO 2015.

³⁰³ Stat. *Silv.* 4,6, 64-65, vd. Appendice III, T2.

³⁰⁴ Posidippo, *Epigr.*, AB 67, vd. Appendice III, T1. Per una lettura recente di questo epigramma con riferimenti bibliografici precedenti, vd. SEIDENSTICKER 2012, pp. 272-276. Teodoro operò a Samo nel VI sec. a.C. e, secondo quanto riferisce Pausania, sarebbe da ritenersi insieme a Reco l'inventore della tecnica di scultura in bronzo (Paus. X, 38.6). Plinio attribuisce ai due il primato nella modellazione della creta (Plin. *Nat.Hist.* XXXV, 152). È noto anche per aver collaborato come architetto alla costruzione dell'Heraion di Samo e dell'Artemision di Efeso, oltre che come intagliatore per la realizzazione dell'anello del tiranno Policrate (cui è dedicato l'epigramma IX dei *Lithika* di Posidippo). Nell'ottica di Posidippo, sempre attento alla materialità degli oggetti ma anche a sviluppare nei suoi componimenti la cosiddetta *logic of size and scale* (PORTER 2011), il gusto per le piccole forme e l'attenzione al dettaglio manifestato nell'opera di Teodoro costituisce in certa misura un'anticipazione visuale del gusto letterario ellenistico per un'estetica di *leptotes* (cioè che ELSNER 2014, p. 167 ha definito «*lithic leptotes*»). Da questo punto di vista, M. Squire ha coniato l'espressione di «artefactual rhetoric of the miniature» (SQUIRE 2011, pp. 259-269) e, proprio in riferimento a Teodoro di Samo (e alla sua fama nell'antichità come artista visuale associato a un programma di *leptotes*), quella di «Theodorean Technê», vd. SQUIRE 2011, pp. 283- 291.

³⁰⁵ Plin. *NH*, XXXIV.83, vd. Appendice III, T2. Benché nel passo pliniano l'ala di mosca risulti un manufatto realizzato dallo stesso Teodoro insieme alla quadriga, da quanto possiamo evincere dall'epigramma di Posidippo è probabile che nella tradizione letteraria questo elemento fosse semplicemente citato come metro di paragone relativo alle dimensioni dell'opera: bisogna quindi ritenere che il testo pliniano ci sia giunto corrotto, oppure che Plinio abbia male interpretato le proprie fonti, vd. POZZI – RAMPICHINI 2008, p. 162. Significativamente, un aneddoto analogo è riferito dallo stesso Plinio rispetto a un altro scultore miniaturista, Mimercide, che avrebbe realizzato in marmo e in avorio una quadriga con auriga così piccola da essere coperta dalle ali di una mosca (Plin. *NH*, XXXIV.83, vd. Appendice III, T16: *cuius quadrigam cum agitatore operuit alis musca*; Plin. *NH*, VII.85, vd. Appendice III, T15: *quadriga [...] quam musca integeret alis*) e, sempre in avorio, una nave così piccola da essere coperta dalle ali di un'ape (Plin. *NH*, VII.85, vd. Appendice III, T15: *fabricata et nave, quam apicula pinnis absconderet*). In questo caso non è chiaro se si tratti di uno sdoppiamento dell'aneddoto da parte di Plinio o piuttosto di un'esplicita volontà da parte di Mimercide di rivaleggiare in maestria con il suo predecessore Teodoro: la misura dell'ala di insetto deve essere intesa ad ogni modo come un *topos* iperbolico per riferirsi alla particolare abilità nel formato miniaturistico da parte degli artisti antichi, forse risalente proprio all'epigramma di Posidippo, vd. BARTMAN 1992, pp. 169-170; SQUIRE 2011, pp. 287-288. Il medesimo aneddoto, riferito alla quadriga di Mimercide (seppure con qualche variazione rispetto al materiale con cui sarebbe stata fatta l'opera), è ripetuto anche in Plutarco (*De communibus notitiis adversus Stoicos*, XLIV.5, vd. Appendice III, T17), Eliano (*Varia Historia*, I.17, vd. Appendice III, T18), negli scolii a Dionisio

Posidippo «è stata la perizia della mano teodorea (τῆς Θεοδωρείης χειρός)! Osserva le cinghie, le briglie e le rondelle dei cavalli e gli astili, gli occhi dell'auriga e», colmo della meraviglia, «la punta delle dita delle mani (ἄκρα χερῶν)»! I lettori/osservatori erano così invitati non solo a confrontare la mano dell'auriga con quella di Teodoro (la mano che regge il carro e quella che l'ha realizzato), ma anche a utilizzare la propria come strumento di misurazione in un'attenta ispezione dei dettagli dell'opera miracolosamente al limite delle loro capacità percettive.³⁰⁶

Ugualmente minuziosa è l'indagine condotta da Stazio sulle membra miniaturistiche dell'Ercole Epitrapezio («*et eum mirabilis intra | stet mensura pedem, tamen exclamare libebit, | si visus per membra feres: 'hoc pectore pressus | vastator Nemees, haec exitiale ferebant | robur et Argoos frangebant brachia remos.*' – «Per quanto la sua mirabile statura sia contenuta nella | misura di un piede, tuttavia, se poserai lo sguardo lungo le membra, | esclamerai compiaciuto: “Questo è il petto da cui fu abbattuto | il leone devastatore di Nemea, queste le braccia che sostenevano | la clava seminatrice di morte e che spezzarono i remi della nave Argo”»),³⁰⁷ sui dettagli del suo volto («*nec torva effigies epulisque aliena remissis, [...] sic mitis vultus, veluti de pectore gaudens, | hortatur mensas* – L'espressione della figura non è torva né in contrasto con l'atmosfera rilassata del convito [...] così il volto sereno, come se traesse gioia dal profondo del cuore, | esorta al banchetto»)³⁰⁸ e sull'impostazione della figura («*tenet haec marcentia fratris | pocula, at haec clavae meminit manus; aspera sedis | sustinet et cultum Nemeaeo tegmine saxum* – Una mano tiene la coppa inebriante | del fratello, mentre l'altra non dimentica la clava; un duro sedile | fa da sostegno, un masso ricoperto della pelle del leone nemeo»),³⁰⁹ coronata dall'esclamazione che capovolge completamente la percezione delle piccole

Trace (II 651.30, vd. Appendice III, T19): in questi tre passaggi la paternità della realizzazione della quadriga è estesa anche allo spartano Callicrate, quasi sempre menzionato in coppia con Mimercede.

³⁰⁶ Per questa lettura dell'epigramma, vd. PLATT – SQUIRE 2017, p. 95. Il riferimento alla mano dell'artista ricorre in diversi altri epigrammi all'interno della sezione *Andriantopoiika* dell'opera di Posidippo (AB 62,3; 65,1; 70,3). Nell'epigramma AB 66,3, il riferimento sembrerebbe invece alla mano dell'osservatore, un contadino che crede che la giovenca di Mirone sia viva. L'insistenza linguistica su questa parte del corpo (cui occorre aggiungere il già citato riferimento alla mano dell'auriga in AB 67) e sulle sue capacità (sia in senso creativo, che in senso percettivo) rimanda dunque in maniera ricorrente alla concreta fisicità degli oggetti descritti attraverso un orizzonte estetico *i.e.* percettivo che attraverso il discorso efrastico viene condiviso tra artista, autore e lettore/osservatore.

³⁰⁷ Stat. *Silv.* 4,6, 38-42, vd. Appendice III, T7.

³⁰⁸ Stat. *Silv.* 4,6, 50; 55-56, vd. Appendice III, T7.

³⁰⁹ Stat. *Silv.* 4,6, 56-58, vd. Appendice III, T7.

dimensioni dell'opera: *parvusque videri | sentiriue ingens!*³¹⁰ In questo ribaltamento di prospettiva determinato dal grande senso di meraviglia (θαῦμα μέγα) che i piccoli oggetti possono generare,³¹¹ J. Porter ha individuato un altro elemento topico del discorso antico relativo alla loro fruizione in contesto ecfrastico, incentrato proprio sulla loro natura di *calculated attention-grabbers* che richiedono di essere osservati da vicino:

«So we comply: we stoop down, hunch over, put on or remove our spectacles, as the case may warrant, and we gaze with our undivided attention, on cue. But as we do so, what happens? Something remarkable: as the background recedes and the object intrudes upon our field of vision, the object also grows in a way that is disproportionate to its actual size; it becomes magnified, it fills our visual field, and at the limit it assumes colossal proportions. What was once tiny is now gigantic, even grand».³¹²

Un elemento di ulteriore vicinanza tra Alessandro e il piccolo Ercole si manifesta poi in un'altra caratteristica di quest'ultimo, che più che "portabilità" potremmo definire "trasportabilità". Come accennato, infatti, la statuetta accompagnava ovunque i viaggi del re macedone e più tardi anche dei suoi successivi possessori: Annibale (una compagnia, dice Stazio, che il dio odiava – *oderat* – nonostante i sacrifici che gli venivano offerti: «Per lui, che si era macchiato del sangue del popolo italico | e che portava funesti incendi alle case della stirpe di Romolo, il dio, | afflitto di dover andare come compagno in imprese nefande, | provava odio»)³¹³ e Silla (di cui volentieri ornava i *convivia*).³¹⁴ Anche questo motivo è ricorrente nelle fonti antiche: sappiamo, per esempio, che lo stesso Silla soleva portare sempre con sé (περιφέρειν) una statuetta in oro di Apollo delfico (χρυσοῦν Ἀπόλλωνος ἀγαλμάτιον ἐκ Δελφῶν), che pregava e abbracciava (*complexus orabat*) nell'imminenza delle battaglie come Alessandro il suo Epitrapezio.³¹⁵ Un'abitudine analoga è attestata da Plinio per il console C. Cestio, molto affezionato a una statuetta *quod secum etiam in proelio habuit*, ma anche, al di fuori dall'ambito più strettamente militare, per il filosofo Asclepiade, che teneva con sé *quocumque ibat un argenteum*

³¹⁰ Stat. *Silv.* 4,6, 37-38, vd. Appendice III, T7.

³¹¹ Anche l'espressione θαῦμα μέγα è riconducibile a Posidippo, *Lithika*, AB 15, riferita all'abilità miniaturistica dell'intagliatore di gemme. Sul suo impiego nell'ambito della teorizzazione della logica *of size and scale* nell'estetica letteraria e visuale di epoca ellenistica, vd. PORTER 2011.

³¹² PORTER 2011, p. 286.

³¹³ Stat. *Silv.* 4,6, 75-84, vd. Appendice III, T7.

³¹⁴ Stat. *Silv.* 4,6, 85-88, vd. Appendice III, T7.

³¹⁵ Plut. *Vita di Silla*, 29,11; Frontin., *Stratagemata*, I, 11, 11; V. Max., *Fatti e detti memorabili*, I, 2, 3, vd. Appendice III, T22-T24.

breve figmentum deae caelestis, e per il retore Apuleio, che portava ovunque *inter libellos* un *simulacrum alicuius dei* cui sacrificare nei giorni di festa.³¹⁶ In questi e in altri casi, l'intimità del rapporto tra statuetta e possessore assumeva spesso sfumature di tipo devozionale: per quanto piccole sculture di questo tipo non fossero in grado di suscitare le stesse sensazioni di incontro epifanico con la divinità prodotte dalla visione delle grandi statue di culto in contesti monumentali e santuariali, la loro accessibilità aperta a una dimensione tangibile e materiale ne faceva strumenti importanti nella comunicazione tra umano e divino, testimoniando e rafforzando una dimensione fortemente personale di questo rapporto.³¹⁷ Proprio perché riferibili a opere trasportabili e in viaggio, sono in questo di estremo interesse i rinvenimenti di statuette all'interno di relitti, laddove almeno sia possibile dimostrare che questi oggetti non appartenessero al carico delle navi, ma piuttosto al bagaglio privato dei marinai o dei passeggeri imbarcati:³¹⁸ di grande interesse è in questo senso il racconto riportato da Ateneo riguardo alla statuetta di Afrodite acquistata dal mercante Erostrato presso Pafo e da lui condotta con sé nella navigazione, un oggetto miracoloso che sarebbe valso al suo proprietario e ai suoi marinai la salvezza dai pericoli di una tempesta.³¹⁹ Altrettanto significativo è poi il caso eccezionale di un gruppetto di tre statuette rinvenute a Pompei a fianco degli scheletri di due fuggitivi dall'eruzione (angolo SE del peristilio della domus IX 6, 4-7), che intendevano mettersi in salvo portando con sé le figurine cui dovevano evidentemente essere molto legati.³²⁰

Talvolta, soprattutto in contesto romano, tale vicinanza si manifestava nella condivisione degli spazi più intimi dell'abitazione: da questo punto di vista sono molte le fonti che fanno riferimento alla presenza di statuette *in cubiculo*, sottolineandone in diversi modi lo stretto legame con il possessore. Menzioni di questo tipo sono spesso legate al culto dei Lari e ai *lararia*, nell'accezione più ampia che questi termini possono assumere nell'ambito della religiosità domestica antica:³²¹ l'esistenza della categoria dei *Lares*

³¹⁶ Plin. NH, XXXIV.48; Apul., *Apologia*, XLIII; Amm., *Storie*, XXII, 13.3, vd. Appendice III, T11; T 49; T50.

³¹⁷ PLATT – SQUIRE 2017, p. 97.

³¹⁸ Vd. p. es. KAUFMANN-HEIDIMANN 1988, p. 290, nn. FF13; GF 101; KAUFMANN-HEIDIMANN 2004, pp. 255-256; SAPORITI 2005.

³¹⁹ Ath. XV.18, Appendice III, T52.

³²⁰ KAUFMANN-HEIDIMANN 1998, p. 223, n. GFV41, fig. 170; GAGETTI 2006, p. 494, nt. 267.

³²¹ GIACOBELLO 2008, pp. 55-56 distingue tra una accezione ristretta del termine, legata al culto dei soli *lares*, da una più ampia, per cui all'interno dei *lararia* potevano trovare posto raffigurazioni di varie divinità, non solo quelle legate alla protezione della sfera domestica, ma anche effigi di personaggi illustri

cubiculi (o *cubiculares*), da distinguere forse dal più grande insieme dei *Lares*, è attestata in passi letterari quali quello di Svetonio sull'uccisione di Domiziano³²² e confermata da ritrovamenti archeologici come quello della Casa del Graticcio di Pompei (III 13, 14-15), che al cubiculo 2 del piano superiore ha restituito un *armarium* contenente ben 12 statuette (Giove, Esculapio, Arpocrate, una coppia di Lari e un Lare spaiato, Minerva, Diana, Iside-Fortuna, Iside-Pantea e una figura di nubiano).³²³ Le vite degli imperatori sono ricche di riferimenti a statuette di questo genere, da essi trattate con ogni cura e venerazione, che spesso, proprio in quanto oggetti estremamente personali, sono portatrici di presagi relativi ai loro proprietari – anche in questo caso appare più che pertinente il confronto con l'Ercole Epitrapezio, che muta espressione e prende a sudare preannunciando la morte di Alessandro:³²⁴ è il caso di una figurina di fanciulla che Nerone riteneva potesse svelare il futuro e sventare le congiure ai suoi danni (*quasi remedium insidiarum*);³²⁵ della statuette della Fortuna cui Galba aveva riservato un'intera ala della propria casa di Tuscolo (dopo averla qui portata *gremio suo*) e che scomparve nell'imminenza della sua caduta;³²⁶ della statuette aurea della Fortuna Regia *quae comitari principes et in cubiculis poni solebat*, che Antonino Pio volle presso di sé sul letto di morte e Settimio Severo desiderava fosse duplicata per i suoi due figli (nel racconto dell'*Historia Augusta* il fatto che Caracalla l'abbia tenuta per sé costituisce una sorta di preludio all'assassinio di Geta);³²⁷ delle statuette nel larario (*in larario dii omnes*) dell'imperatore Tacito che, cadute a terra, ne presagiscono la rovina.³²⁸

Vi era inoltre spesso una corrispondenza molto stretta tra le statuette venerate e la personalità del loro possessore: accade così, nel *Philopseudes* di Luciano, che il medico Antigono offra un culto ricorrente al suo piccolo Ippocrate in bronzo (Ἰπποκράτης ἐστὶ χαλκοῦς ὅσον πηχυαῖος τὸ μέγεθος) – che si anima la notte se i sacrifici a lui rivolti non

degni di venerazione per diversi motivi. Per un inquadramento generale su questo tema, vd. BOYCE 1937; FRÖHLICH 1991; KAUFMANN-HEINIMANN 1998; GAGETTI 2006, pp. 487-503; SHARPE 2006, pp. 75-78; SHARPE 2014; SOFRONIEW 2015. In particolare sulla presenza di immagini sacre nei contesti pompeiani, vd. ADAMO-MUSCETTOLA 1984; CORALINI 2001 (limitato al caso di Ercole); GIACOBELLO 2008.

³²² Suet. *Vitell.*, 2,5 Appendice III, T39.

³²³ KAUFMANN-HEINIMANN 1998, p. 210, n. GFV3, fig. 147.

³²⁴ Stat. *Silv.* 4,6, vd. Appendice III, T7.

³²⁵ Suet. *Nero*, IV,3, vd. Appendice III, T34. Il termine *imaguncula* impedisce di chiarire con certezza se si trattasse di una statuette o di un'immagine di altro tipo.

³²⁶ Suet. *Galba*, IV,3; XVIII,2, vd. Appendice III, T36-36.

³²⁷ Hist. Aug., *Antoninus*, XII,5; *Severus*, XXXIII,5f, vd. Appendice III, T43-44.

³²⁸ Hist. Aug., *Tacitus*, XVII,4, vd. Appendice III, T47.

sono adeguati —,³²⁹ o che in alcuni casi la composizione dei *lararia* fosse guidata da più o meno precisi programmi di natura religiosa, ideologica o politica strettamente legati al loro proprietario. Il caso in questo più eclatante e noto è certamente quello dei larari di Alessandro Severo, configurati come vere e proprie gallerie personali di *exempla morali*:³³⁰ l'uno (il *lararium maius*) conteneva infatti le *maiorum effigies*, i *divi principes*, *sed optimi electi* e le *animae sanctiores*, tra cui figuravano Apollonio di Tiana, Cristo, Abramo e Orfeo; nell'altro (il *lararium secundum*) erano invece incluse immagini di *magni viri* come Virgilio e Platone, ma anche Achille e Alessandro Magno. In modo analogo, Adriano aveva *inter cubiculi Lares* un'antica immagine in bronzo del giovane Ottaviano, sulla quale era apposto «in lettere di ferro, quasi cancellate dal tempo» (forse proprio a causa della prolungata manipolazione) il suo soprannome Turino,³³¹ e Marco Aurelio è ricordato per aver inserito nel proprio larario le immagini in oro dei propri maestri.³³² Personali inclinazioni politiche (fino a episodi di vera e propria adulazione) potevano infine trovare espressione anche in quest'ambito tramite la venerazione di piccole immagini di personaggi politicamente influenti (si veda il caso di Vitellio, che venerava le figurine dei liberti Narcisso e Pallante)³³³ e, soprattutto, di *principes* e imperatori — nei larari pompeiani il culto privato dell'imperatore (nella fattispecie del *Genius Augusti*) appare avviato già a partire dal 30 a.C.³³⁴ Più in generale, come attesta il censimento di A. Kaufmann-Heidemann,³³⁵ le immagini che trovavano posto in queste raccolte entro apprestamenti di diverso tipo (in particolare si può distinguere tra larari fissi in muratura [Fig. 16] e larari collocati in elementi di mobilio [Fig. 17])³³⁶ e denominazione (lo stesso termine *lararium* è attestato in fase piuttosto tarda a fronte

³²⁹ Luc. *Philopseudes*, 21, vd. Appendice III, T41.

³³⁰ Hist. Aug. *Severus Alexander*, 29.2; 31.4-5, vd. Appendice III, T45-46. Sul larario di Alessandro Severo, vd. SETTIS 1972; MONDELLO 2017, con ampi riferimenti alla bibliografia precedente.

³³¹ Suet. *Aug.*, VII,1. vd. Appendice III, T40. Al netto del fatto che non è del tutto chiaro se l'*imaguncula* in questione fosse effettivamente una statuetta o un altro tipo di immagine, non sono molti gli oggetti noti che presentino tracce di usura superficiale riconducibile a fenomeni di manipolazione prolungata: tra questi occorre menzionare un piccolo *symplegma* custodito a Bonn presso l'Akademisches Kunstmuseum der Universität, inv. C 637, vd. WILD 2017.

³³² Hist. Aug. *Antoninus*, XII,5, vd. Appendice III, T42.

³³³ Suet. *Vitell.* II,5, vd. Appendice III, T37.

³³⁴ Vd. GAGETTI 2006, pp. 502-503. Un caso interessante dal punto di vista della attestazioni materiali è quello della Casa dei Bronzi di Cos, tra i quali si segnala la presenza di un busto loricato di Gela, vd. MORRICONE 1980; SHARPE 2006, p. 196, n. 12. Dalla stessa Cos, anche in questo caso probabilmente da un larario domestico, proviene inoltre un bustino di Caligola, vd. SHARPE 2006, p. 198, n. 16.

³³⁵ KAUFMANN-HEIDIMANN 1998.

³³⁶ Si veda, a questo proposito, la ricognizione dei larari pompeiani in GIACOBELLO 2008.

dell'impiego più frequente di espressioni quali *sacrarium*, *aedicula* e *sacellum*)³³⁷ erano di natura piuttosto varia, anche dal punto di vista del merito artistico e materiale: in questo, le fonti archeologiche e quelle letterarie propongono concordemente un campionario molto vasto che spazia dagli esemplari più poveri, in cera, legno o terracotta, a quelli più ricchi, realizzati in pietre e metalli preziosi, passando per i più comuni marmo e bronzo.³³⁸ Anche all'interno delle singole raccolte si riscontra spesso una generale mancanza di uniformità, con un elevato grado di variazione dal punto di vista delle dimensioni, della qualità, e dei materiali impiegati – sotto quest'ultimo aspetto vale la pena di ricordare il passo del Satyricon in cui si menziona il larario di Trimalcione, che insieme ad alcuni Lares in argento conteneva un *signum marmoreum* di Venere.³³⁹

Al di là delle fonti antiche, spesso relative a personaggi noti e a settori molto elevati delle società antiche, un notevole contributo alla comprensione di quale fosse l'impatto di questo tipo di raffigurazioni nella realtà della vita quotidiana è fornito da un particolare gruppo di testi, una decina di papiri databili prevalentemente al II sec., che menzionano ripetutamente la presenza di alcune statuette di Afrodite entro contratti matrimoniali riconducibili e personaggi appartenenti alle élites greco-romane delle metropoli egiziane.³⁴⁰ In questi documenti le Afroditi, talvolta accompagnate da una piccola cassetta in legno entro cui potevano essere riposte (ξύλινη θήκη), figurano insieme a gioielli, vestiti, vasellame, specchi e altri oggetti come parte della dote della sposa, accompagnate da descrizioni molto semplici che si limitano in maniera non sistematica all'identificazione del soggetto (Afrodite), del materiale (bronzo) e dell'eventuale cofanetto di complemento: χαλκῆν Ἀφροδίτην [...] ξυλίνην [...] θήκην τῆς Ἀφροδίτης;

³³⁷ Sulla distinzione terminologica tra questi tre termini, vd. GAGETTI 2006, pp. 491-492.

³³⁸ Per quanto riguarda i materiali più poveri e deperibili come la cera o il legno occorre basarsi soprattutto sui riferimenti contenuti nelle fonti letterarie, vd. Appendice III, T29-31; larari con statuette in legno sono stati rinvenuti a Ercolano, vd. MAIURI 1958, pp. 180; 419. I riferimenti letterari sono più abbondanti per quanto riguarda i larari contenenti statuette in materiali di maggior pregio (Appendice III, T26; 27; 28; 30; 31; 37; 41): su questo punto si vedano GAGETTI 2006, pp. 491-503 con riferimento alle pietre dure e VERMEULE 1974, pp. 25-108 in relazione ai metalli preziosi (per quanto per lo più prive di contesto è probabile che buona parte di queste figurine fosse associata a pratiche di religiosità domestica).

³³⁹ Petr. XXIX.8, vd. Appendice III, T32. Interessante anche per l'utilizzo della semplice espressione *signum* per quella che evidentemente doveva essere una statuetta di piccole dimensioni (dal momento che le figure erano riposte entro un *armarium*).

³⁴⁰ Appendice III, T53-62. I testi sono stati studiati in BURKHALTER 1990. Sulla presenza di Afrodite in contesti domestici, vd. SOFRONIEW 2015, pp. 62-77.

ζῶδιον Ἀφροδίτης, o più semplicemente Ἀφροδείτη.³⁴¹ In alcuni rari casi è annotata una quantificazione economica del loro valore, che appare assai variabile: in generale, il prezzo di queste statuette risulta inferiore a quello delle vesti o dei gioielli, ma sufficiente a che fossero annotate entro contratti di questo tipo o persino date in pegno per denaro, come attestano una ricevuta da Ossirinco (un insieme di oggetti, forse un'intera dote, impegnati complessivamente per 200 dracme) e una di provenienza ignota (in cui la sola statuette di Afrodite è riscattata per 400 dracme).³⁴² Sotto questo aspetto, un contratto da Tebtunis per la fabbricazione di un'Afrodite in argento con Eros – commissionata dal ginnasiarca locale per la cifra straordinaria di 987 dracme probabilmente come parte della dote della figlia – testimonia di un livello di committenza estremamente elevato e aiuta a comprendere quali fattori concorressero a determinare il prezzo di questi oggetti:³⁴³ rispetto al valore complessivo del pezzo, ben 927 dracme sono relative al costo del materiale e solo 60 a quello della manodopera. Per quanto la descrizione della statuette nel testo sia del tutto sommaria (Ἀφροδίτην σύγ βάσει καὶ Ἔρωτι ἀργυροῖς), l'esistenza stessa di un contratto di questa natura dimostra come la produzione di queste statuette potesse essere frutto di commissioni speciali, tali verosimilmente da comportare un qualche grado di personalizzazione rispetto alle esigenze del cliente. Ancora più importante in questo contesto è il fatto che all'interno dei contratti matrimoniali di cui si è detto, le piccole Afroditi non figurino come parte della dote vera e propria (φερνή), ma piuttosto tra i cosiddetti παράφερνα: mentre la prima consisteva spesso, oltre che in una somma di denaro, in vesti e gioielli destinati a non essere indossati, bensì a costituire una sorte di capitale di assicurazione (da restituire in caso di divorzio o di decesso), ai secondi appartenevano invece gli oggetti di uso quotidiano della donna. In caso di restituzione, specificano i contratti, i παράφερνα dovevano essere riconsegnati «nello stato di usura in cui si trovino» (οἷα ἐὰν ἐκ τῆς τρίψεως ἐγβῆ):³⁴⁴ come le statuette nei larari romani, anche queste Veneri erano dunque oggetti molto personali (parte della dote di una sposa), mobili (venivano riposti in cassette di legno), destinati a una fruizione e a un uso quotidiani

³⁴¹ La presenza di cofanetti in legno entro cui riporre le statuette di maggior pregio è attestata anche in contesti santuariali, vd. Appendice III, T88, dove si riferimento a statuette di Apollo «ieracomorfo» riposte ἐν θήκαις ξυλίναις. Da questo punto di vista, meritano di essere menzionate le quattro statuette di *placentarii* rinvenute nella Casa dell'Efebo di Pompei all'interno di una scatoletta di legno costruita appositamente a questo scopo, vd. MAIURI 1925.

³⁴² Appendice III, T64-65, vd. BURKHALTER 1990, pp. 52-53.

³⁴³ Appendice III, T63.

³⁴⁴ Vedi, per esempio, P.ryl.2.154, 28-29; CPR 1 28, 7.

(erano parte dei παράφερνα) e, possiamo immaginare, caratterizzati in senso devozionale in relazione all'ambito domestico.

Piccole sculture di questo genere potevano inoltre essere acquistate dedicate all'interno di santuari: è noto il caso di Cicerone, che prima di partire per l'esilio in Oriente «prese la statua di Atena che da tempo aveva in casa e che onorava in modo particolare e la portò sul Campidoglio, ove la dedicò con questa iscrizione: “Ad Atena, protettrice di Roma”» (καὶ τὸ μὲν ἄγαλμα τῆς Ἀθηνᾶς, ὃ πολὺν χρόνον ἔχων ἐπὶ τῆς οἰκίας ἰδρυμένον ἐτίμα διαφερόντως, εἰς Καπιτώλιον κομίσας ἀνέθηκεν, ἐπιγράψας «Ἀθηνᾶ Ῥώμης φύλακι»),³⁴⁵ associando così la città alla protezione della propria dea personale e riponendo nella sua tutela la speranza di un futuro ritorno. Meno qualificata nel segno di un legame stretto tra statuette e possessore, ma ugualmente significativo in relazione alla presenza di simili statuette in contesto santuariole, è invece il famoso episodio raccontato da Plinio il Giovane relativo all'acquisto di un bronzetto corinzio da dedicare presso un santuario di Giove.³⁴⁶ Sulle dimensioni dell'oggetto non sono fornite indicazioni, al di fuori del fatto che il *signum* fosse *modicum* (“piccolo”), ma la sua descrizione è per il resto piuttosto accurata: si trattava di un dono assai prezioso (la figura è «perfettamente modellata» e il materiale pregiato), tale che anche un occhio non esperto fosse in grado di riconoscerne il valore (*videtur enim dignum templo dignum deo donum*), e rappresentava un vecchio pescatore nudo secondo la tradizione delle “figure di genere” iperrealistiche di gusto ellenistico. Per l'occasione Plinio commissionò una base in marmo su cui fare incidere il proprio nome e i propri titoli (*iam nunc iube basim fieri, ex quo voles marmore, quae nomen meum honoresque capiat*), sovvertendo così in parte, come nel caso della Minerva di Cicerone, le modalità di fruizione inizialmente concepite per l'oggetto – in origine completamente trasportabile, dal momento che lo stesso Plinio immagina di spedirlo al suo corrispondente a Como (*Ego signum ipsum [...] mittam*). Templi e santuari traboccavano del resto di offerte sotto forma delle più varie sculture in piccolo formato, come testimoniano congiuntamente le fonti letterarie, archeologiche ed epigrafiche.³⁴⁷

³⁴⁵ Plut. *Cic.*, XXXI,5, vd. Appendice III, T84.

³⁴⁶ Plin. *Iuv.*, *Ep.*, III,6, vd. Appendice III, T85.

³⁴⁷ Tra i riferimenti in testi letterari alla presenza di opere in piccolo formato dedicate all'interno di contesti santuariali, si vedano p. es. il passo plutarco sulla piccola immagine di Temistocle all'interno del santuario di Artemide a Melite (non è chiaro se si trattasse di una tavola dipinta o piuttosto di un ritratto di piccole dimensioni), Plut. *Temist.*, XXXII, 3, vd. Appendice III, T74, oppure il racconto del Periegeta

Molto interessanti risultano anche in questo caso gli inventari delioti, che per lo meno in relazione agli oggetti di maggior pregio che si riteneva di dover esporre e inventariare sono in grado di fornire diverse indicazioni circa le modalità di fruizione prevalenti volte a garantirne quanto più possibile l'accessibilità.³⁴⁸ A questo fine, le soluzioni più praticate vertevano soprattutto intorno alla possibilità di sollevare le piccole sculture all'altezza dello sguardo dell'osservatore tramite l'utilizzo di piccoli supporti o piuttosto inserendole entro nicchie ricavate nelle pareti. Alle prime fa riferimento l'espressione piuttosto ricorrente ἐπὶ κιονίου, relativa all'esposizione delle statuette (ma anche di altri oggetti di piccole dimensioni) in cima a piccoli pilastri realizzati in materiali come legno, bronzo o marmo.³⁴⁹ Di fatto, il termine sembra equivalere a ἐπὶ στυλίδος («su una colonnina»), non attestato a Delo ma diffuso in area microasiatica nel corso del tardo ellenismo sia in relazione a dediche in contesto santuarioale (come quella dal santuario di Apollo a Claros), che in altri ambiti pubblici meno connotati da un punto di vista religioso (come nel caso della dedica dal bouleuterion di Cuma Eolica).³⁵⁰ Statuette di piccole dimensioni –

Polemone riferito all'εἰκόνιον dell'etera Cottina dedicato a Sparta insieme a una statuetta di mucca di piccole dimensioni, Ath. XIII, 574d, vd. Appendice III, T73. In ambito greco-ellenistico, fino ad epoca imperiale, l'uso di dedicare statuette votive (in particolare bronzetti) appare piuttosto condizionato da variabili livello regionali, vd. SHARPE 2006, pp. 133-162. Grandi ritrovamenti di gruppi di statuette da contesti santuarioali sono soprattutto pertinenti a epoca imperiale inoltrata, spesso in area occidentale e in giacitura secondaria: si pensi, per esempio, a tesori spettacolari come quelli di Bertouville, vd. KAUFMANN-HEINIMANN 1998, p. 239, n. GF17; LE LUXE DANS L'ANTIQUITE 2017; Lione, vd. LASCoux 1994; KAUFMANN-HEINIMANN 1998, pp. 253-254, n. GF32; 3; Weissenburg, vd. ZAHLHAAS 1985; KELLNER – ZAHLHAAS 1993; KAUFMANN-HEINIMANN 1998, pp. 276-277, n. GF66; DONDERER 2004; STEIDL 2019. In tutti questi casi, come in molti altri tra quelli annoverati in KAUFMANN-HEINIMANN 1998, pp. 227-314 e KAUFMANN-HEINIMANN 2004, i gruppi di statuette sono pertinenti a tesori sepolti per essere tutelati da azioni di saccheggio (per quanto spesso sia difficile riconoscere le circostanze effettive dell'occultamento, vd. CADARIO 2015, p. 54): è inevitabile, quindi, che si tratti per lo più di oggetti piuttosto preziosi e, soprattutto, facilmente trasportabili. Per alcune testimonianze epigrafiche relative all'uso di dedicare figure in piccolo formato in contesti santuarioali, si vedano i casi documentati negli inventari templari dall'isola di Delo, Appendice IV; per quanto riguarda l'ambito latino, vd. Appendice III, T89-114.

³⁴⁸ Vd. Appendice IV. Oltre a quelli delioti, altri inventari templari riportano riferimenti a opere di piccolo formato, senza però soffermarsi sulle loro modalità di esposizione: si vedano, per esempio, le menzioni di statuette contenute all'interno degli inventari papiracei di alcuni santuari nell'area di Ossirinco, vd. Appendice III, T87-88.

³⁴⁹ ID 1442, A.1, 78: ζωιδάριον αἰγυπτιακὸν πρόσωπον ἔχον ἱέρακος ἐπὶ κιονίου ξυλίνου; ID 1417 B.col. I.1, 140-141: Ἀπόλλωνα ἔχοντα φαρέτραν καὶ τόξον καὶ φιάλιον ἐπηρεισμένον ἐπὶ κιονίου χαλκοῦ; ID 1442, B, 31: ἀφροδίσιον ἐπὶ κιονίου λίθινον, vd. Appendice III, vd.

³⁵⁰ Appendice III, T77-80. (στήσαι δὲ τὴν εἰκόνα τὴν χρυσοῦ ἐπὶ στυλίδος μαρμαρίνης). Come in questo caso, queste dediche sono spesso legate alla contestuale commissione di statuette in materiale pregiato – per lo più in oro – e si accompagnano all'indicazione del materiale con cui la colonnina deve essere realizzata – in questo caso in marmo. Inizialmente sviluppato in contesto santuarioale di ambito greco, l'uso di esporre sculture di piccolo formato sopra piccoli piedistalli, colonnine o pilastri trova applicazione anche in alcuni contesti abitativi di ambito romano: si veda, ad esempio, la soluzione adottata nella Casa dei Vettii a Pompei (VI 15,1), con statuette su esposte in questa maniera di fronte alle colonne del peristilio interno, vd. BARTMAN 1992, p. 41.

sebbene, a giudicare dagli apprestamenti, le misure potessero essere piuttosto variabili – potevano inoltre trovare posto ἐν τῷ τοίχῳ, letteralmente «nel muro», vale a dire entro nicchie / aperture ricavate nelle pareti: la soluzione era probabilmente adeguata ad ospitare oggetti di varia natura (vd. p. es. ID 1412, frg. a.1, 14: λαμπάδα ἐν τῷ τοίχῳ), ma ricorre molto spesso proprio in associazione a sculture di piccolo formato (vd. p. es. ID 1416, A.col. I.1, 21-22: ἀπολλωνίσκον λίθινον ἐν τῷ τοίχῳ; ID 1417, A.col. I.1, 134-135: ἀνδριαντίδιον ὡς δίπουν ἐν τῷ τοίχῳ; ID 1417, B.col. I.1, 19-20: ζωιδάριον μικρὸν ἐν τῷ τοίχῳ ἐπὶ βάσεως). Lo stesso sistema risulta impiegato in altri santuari, come quello di Atena a Pergamo,³⁵¹ ma anche in strutture pubbliche di diversa destinazione come i ginnasi, tra cui la stessa *Palestre du Lac* a Delo [Fig. 18].³⁵²

La modalità di esposizione delle piccole sculture ἐν τῷ τοίχῳ è tipica inoltre dei contesti domestici di epoca ellenistica, per i quali pure gli studi su Delo costituiscono un punto di riferimento irrinunciabile.³⁵³ Le case dell'isola erano infatti popolate da una grandissima quantità di statuette – per lo più in marmo e, in misura minore, in terracotta –,³⁵⁴ spesso installate proprio secondo queste modalità, come mostra la ricostruzione proposta da M. Kreeb per una figurina di Afrodite all'interno della casa di Hermes [Fig. 19].³⁵⁵ Più in generale, il fenomeno della presenza crescente nel corso dell'ellenismo di elementi scultorei di varia natura in ambito privato è stato oggetto di diverse indagini durante il passato trentennio, spesso focalizzate sul loro rapporto con l'architettura e inclini a considerare questo materiale soprattutto nell'ottica di una caratterizzazione in senso

³⁵¹ RADT 1988, pp. 181-182, fig. 68; VON DEN HOFF 1994, p. 135, nt. 75.

³⁵² DELORME 1961, pp. 99-100, tav. 16, fig. 105; VON DEN HOFF 1994, p. 135, nt. 75.

³⁵³ In particolare KREEB 1988 e SANDERS 2001. Per una ricognizione generale sulle su questo genere di nicchie (*Wandnischen*) dai contesti domestici di Delo e una discussione circa le loro possibili funzioni, vd. TRÜMPER 1998, pp. 68-76.

³⁵⁴ L'assenza pressoché totale di bronzetti in ambito del tutto appare in netto contrasto con quanto attestato altrove in contesti domestici poco posteriori come quelli pompeiani, dove le piccole figure in metallo dominano di gran lunga il panorama delle figure portabili, vd. KREEB 1988, p. 98. La mancanza pressoché generalizzata di bronzetti, che è tipica anche di altri contesti di ambito egeo in epoca ellenistica (come per esempio Olinto e Priene dove predomina la piccola plastica in terracotta) viene anche qui del tutto superata in epoca imperiale con una quantità di attestazioni di piccole sculture in bronzo per uso domestico che non conosce precedenti, vd. SHARPE 2006, pp. 72-132. Tra i pochi bronzetti di epoca ellenistica provenienti da contesto domestico di ambito greco bisogna menzionare il Poseidone (tipo Laterano) dalla casa I.IV di Pella (III sec.), probabilmente non mobile (viste le dimensioni – 52 cm tot. – e l'associazione con una pesante base in marmo) ma destinato a una fruizione ravvicinata al di sopra di un tavolo marmoreo per offerte, vd. BARTMAN 1992, p. 139, n. 22; SHARPE 2006, pp. 55-60; CADARIO 2015, pp. 54-55.

³⁵⁵ KREEB 1988, pp. 44-46, tav. 6.

religioso / culturale.³⁵⁶ Più recentemente, il riconoscimento del grosso peso dei caratteri decorativi di questa produzione ha suggerito un riassetamento delle posizioni all'interno di questo dibattito: per quanto infatti la grande maggioranza delle sculture rinvenute entro contesti residenziali abbia come soggetto una divinità, in pochi casi si tratta di rappresentazioni strettamente associate a qualche tipo di culto domestico, né il fatto che spesso i tipi ripetuti siano riconducibili a statue di culto (caso emblematico è quello dell'Afrodite Cnidia) può essere considerato come prova di un effettivo impiego di queste statuette nell'ambito di pratiche religiose. Studi come quelli di C. Hardiman, in particolare, hanno evidenziato da una parte la rara associazione in contesti domestici di epoca ellenistica tra sculture e tracce riconoscibili di pratiche culturali, dall'altra una crescente attenzione alle modalità di esposizione delle opere.³⁵⁷ In questo contesto, una netta distinzione funzionale tra ciò che deve essere considerato "religioso / culturale" e ciò che deve essere considerato invece "decorativo"³⁵⁸ è spesso impossibile, non solo perché i soggetti rappresentati sono in entrambi i casi analoghi, ma proprio perché il più delle volte gli stessi oggetti riassumevano in sé funzioni diverse.³⁵⁹ Al netto di tali premesse tuttavia, «a strong decorative element» sembra essere il tratto caratteristico di queste sculture e delle modalità prevalenti della loro fruizione:³⁶⁰

While not excluding any religious function or meaning, these statues more likely represent a new decorative phenomenon in the Hellenistic period that is concerned with displays of wealth and "culture." [...] It is, then, a mix of religious characters, decorative and display prominence, and, in the later Hellenistic period, an emphasis on spectacle that best encapsulate the place of sculpture in the home. [...] Hellenistic domestic sculpture was as much of a cultural expression of status, wealth, and,

³⁵⁶ Tra le altre, si veda l'affermazione di S. A. Hemingway secondo cui «as far as we can tell from the archaeological evidence, these private statues and, more commonly statuettes, served a largely religious context. [...] Even though the subject matter of sculpture became increasingly decorative in the Late Hellenistic period, it is probable that almost all of it was displayed under the guise of domestic religious dedications», vd. HEMINGWAY 2004, pp. 16; 156, nt. 30. Tra i recenti studi monografici dedicati agli apparati decorativi scultorei di epoca ellenistica in ambito domestico, vale la pena menzionare soprattutto HARWARD 1982; KREEB 1988; SANDERS 2001; HARDIMAN 2005.

³⁵⁷ HARDIMAN 2005; HARDIMAN 2016.

³⁵⁸ «Die Bezeichnung der Funktion vieler Ausstattungsstücke mit dem Begriff 'dekorativ' ist in dem Sinn gemeint, daß sie eine Verschönerung des Wohnhauses bezwecken», vd. KREEB 1988, p. 67.

³⁵⁹ KREEB 1988, pp. 63-71, in particolare p. 68: «Die Funktion der statuarischen Ausstattung ist meistens mehrdeutig. Zwischen Dekoration und Weihgabe besteht kein erkennbarer Unterschied. Ein dasselbe Stück kann, je nach Aufstellungsort, seine Funktion ändern».

³⁶⁰ HARDIMAN 2016, p. 618; si veda anche KREEB 1988, p. 67 riferito ai contesti domestici deliotti: «Vor diesem Hintergrund wird die Erklärung großer Teil der Ausstattung delischer Privathäuser als Schmuck, als Dekoration, als Einrichtung im Hinblick auf ein angenehmeres Wohnen begreiflicher».

to a lesser extent, piety as any public sculpture, and its decorative and architectural contexts show as much of a concern for visual display as has been traditionally seen in Hellenistic sculpture in general.³⁶¹

Il fenomeno riguarda largamente anche le statuette classificabili come “portabili”, che pure assumono crescente carattere decorativo a partire da questa fase. Tanto in relazione alle terrecotte da contesto privato di Priene, quanto alle piccole sculture in marmo dalle case di Delo, è stato osservato come il ricorrere nella raffigurazione delle divinità di tipi e schemi legati a famose opere della statuaria di grande formato (per esempio l’Ercole in riposo, l’Afrodite Cnidia, l’Afrodite di Arles, l’Afrodite Louvre-Napoli) e il loro raggruppamento intorno a ricorrenti nuclei tematici (per esempio il mondo di Afrodite e il tiaso dionisiaco) possano suggerire l’impressione di una certa «secolarizzazione» di queste immagini nell’ambito dei più generali sviluppi della c.d. *cultural rationalisation of art* in corso in questa fase:³⁶² «There is no question», ha scritto di recente A. Kuttner a questo proposito, «that the art historical mentality of Hellenistic writers and of Roma after them set up a potentially closed set of moments of best artistic inspiration, a set that overlaps what we call Classical and Late Classical, 5th to 4th century B.C.. That mentality, inculcated in artists and their elite public, demonstrably led to high esteem for new art that visibly aped the admired past. Hence the well-known Hellenistic phenomenon of Neo-Classicism».³⁶³ L’aumento notevole della presenza di bronzetti in contesi residenziali di ambito greco nel periodo compreso tra la tarda età ellenistica e l’età imperiale è stata inoltre messa in relazione con la contemporanea decrescita del numero di dediche di materiali analoghi in contesti santuariali; allo stesso tempo è stato osservato un profondo contrasto tra questi ultimi, spesso di apparenza piuttosto modesta, e i piccoli bronzi riccamente ornati che popolavano le case:³⁶⁴ rinvenimenti straordinari come quelli

³⁶¹ HARDIMAN 2016, pp. 603; 619-620.

³⁶² BARR-SHARRAR 1996, pp. 110-111. Per quanto riguarda le statuette da Priene, nella grandissima maggioranza terrecotte, vd. RUMSCHEID 2006. Sul fenomeno della *cultural rationalisation of art*, vd. TANNER 2006. Le ricadute di questi più generali sviluppi nell’ambito della cultura artistica del tardo ellenismo sono ben esemplificati dagli studi di ZIMMER 2014.

³⁶³ KUTTNER 2015, p. 52.

³⁶⁴ SHARPE 2006, pp. 174-175: «While bronze statuettes increasingly appeared in Greek houses beginning in the Hellenistic period and particularly during Greek Imperial times, there was a corresponding decline in the number found at shrines and sanctuaries. Roman looting must have contributed to a degree, for contemporary literature is filled with references to the vast quantities of booty taken from Greek sanctuaries, transported back to Italy and put on display in Rome’s public and private buildings. The surprisingly low number of bronze statuettes found at both major and minor religious sites in Greece must also be attributed

dei gruppi di statuette da Paramythia o Ambelokipi – entrambi di epoca imperiale e, per quanto fuori contesto, con ogni probabilità da ricondurre ad ambito residenziale –, con la loro commistione di soggetti religiosi e profani (si pensi alla presenza, tra le altre figure, di quelli che appaiono come veri e propri oggetti da collezione come l’Odisseo sotto il montone nel primo caso e i piccoli Doriforo e Discobolo nel secondo) e la straordinaria varietà, ricchezza e qualità dei pezzi, ben testimoniano l’andamento di tale sviluppo.³⁶⁵

Le modalità di esposizione e fruizione di questi oggetti sono spesso difficili da ricostruire, a causa soprattutto della loro natura per definizione mobile e della scarsità di esemplari rinvenuti *in situ*. Si è già detto di come all’interno della casa ellenistica le piccole sculture di questo tipo trovassero posto entro nicchie nelle pareti (ἐν τῷ τοίχῳ), sebbene questi apprestamenti potessero ospitare anche oggetti di dimensioni ridotte ma non strettamente “portabili”: le statuette nelle case di Delo, tutte dotate di una propria piccola base, potevano facilmente essere rimosse, spostate e reinserte nelle nicchie, ma la loro modalità di esposizione finiva per privilegiare in maniera inevitabile una fruizione unicamente frontale.³⁶⁶ Questa stessa soluzione trova riscontro anche in ambito romano, come testimonia il caso di alcuni bronzetti dalla Villa dei Papiri di Ercolano:³⁶⁷ tra le

to a decline in their use as votive offerings. In general, there appears to have been a waning interest in and activity at a number of predominantly rural shrines and sanctuaries from the Hellenistic to the Late Greek Imperial period, but even some of the pan-Hellenic sanctuaries have produced few Hellenistic and Greek Imperial bronze statuettes. Yet, there is clear evidence that bronze production increased in Late Hellenistic and early Greek Imperial times. The industry seemingly was directing its efforts not towards the production of traditional votives but rather to the needs of the private consumer, both in Greece and abroad, who was more concerned with how bronze statuettes could be utilized in the private sphere. The impressive and ornate bronze statuettes that were increasingly on display in the houses of the Late Hellenistic and Greek Imperial periods can be sharply contrasted with the bronze statuettes found in religious contexts [...] The latter group typically consists of smaller figurines, rather modest in appearance, which rarely betray an interest in the decorative aspects so notable on the bronze statuettes found in Greek Imperial domestic contexts».

³⁶⁵ Sui bronzi di Paramythia, vd. SHARPE 2006, pp. 96-102; SHARPE 2017; sui bronzi di Ambelokipi, vd. DAUX 1968; KRYSTALLI-VOTSI 1995; SHARPE 2001, pp. 119-128; KRYSTALLI-VOTSI 2014. Sulla presenza di piccole sculture in terracotta e bronzo in contesti domestici nel quadro dello sviluppo delle *luxury arts* in epoca ellenistica, vd. MERTENS 2016. Sui ritrovamenti di bronzetti in ambito domestico greco di epoca ellenistica e imperiale, vd. SHARPE 2006, pp. 25-132; per un allargamento dell’orizzonte a gruppi di opere selezionate provenienti da tutto il territorio imperiale, vd. CADARIO 2015.

³⁶⁶ A conferma di ciò occorre sottolineare come spesso le piccole figure in marmo provenienti dall’isola siano rifinite in maniera piuttosto approssimativa nella parte posteriore, vd. KREEB 1988, p. 45.

³⁶⁷ Sulla collezione di sculture dalla Villa dei Papiri di Ercolano, vd. WARDEN 1991; WARDEN – ROMANO 1994; MATTUSCH 2005. Per un confronto tra l’arredo scultoreo domestico deliota e quello delle domus dell’area vesuviana, vd. KREEB 1988, pp. 97-99. Le pubblicazioni relative alle sculture in contesti residenziali a Pompei ed Ercolano sono di gran lunga meno numerose rispetto a quelle dedicate ad altri aspetti del *decor* domestico, come per esempio la pittura o i mosaici: tra queste occorre menzionare soprattutto DÖHL – ZANKER 1979; DWYER 1980; DWYER 1982; WOHLMAYR 1991; CARRELLA 2008; per

molte sculture appartenenti a questa grande e famosa collezione sono molte infatti le opere che in qualche misura possono definirsi “di piccolo formato”, in particolare tra i bronzi destinati a decorare i giardini e le fontane della villa (si pensi alle figure di fanciulli con vari tipi di recipienti da cui doveva sgorgare acqua, tutti corredati di base e delle dimensioni intorno ai 50 cm ca.).³⁶⁸ Tra le statuette più prettamente “portabili” possono essere invece distinte due categorie principali. Da una parte vi è un nutrito gruppo di piccoli busti di filosofi, un genere particolare di raffigurazioni che trovavano posto in biblioteche private e pubbliche, dove potevano forse essere utilizzate per indicare le collocazioni librarie, assegnando a ciascun bustino il compito di segnalare la posizione degli scritti di un determinato autore o della sua scuola.³⁶⁹ La presenza di ritratti di filosofi e intellettuali entro contesti domestici romani è del resto ampiamente documentata ed è proprio a piccole raffigurazioni di questo tipo che si riferisce evidentemente Plinio quando parla, non senza un filo di biasimo, dei suoi contemporanei che portavano con sé in viaggio e fin nelle stanze da letto le immagini di Epicuro (*epicuri voltus per cubicula gestant ac circumferunt secum* – Epicuro, come noto, è ben rappresentato anche tra i piccoli busti di filosofi dalla Villa dei Papiri [Fig. 20]),³⁷⁰ proprio come si faceva con quelle delle divinità di cui si è già detto.³⁷¹ A un secondo insieme appartengono invece due eleganti bronzetti raffiguranti un satiro giovane con tirso e un satiro anziano con flauto, che furono rinvenuti completi di base proprio entro una nicchia nell’*atrium* [Figg. 21-22]: una coppia di opere pregiate, di dimensioni leggermente diverse l’una dall’altra (20 e 29 cm ca.), che rassomigliano molto quelle che le fonti letterarie ci descrivono come

alcune considerazioni complessive sul quadro relativamente aggiornato degli studi dedicati a questo tema, vd. SANDERS 2001, pp. 11-15; sulle rappresentazioni (di cui molte scultoree) di Ercole in contesti residenziali pompeiani, vd. CORALINI 2001.

³⁶⁸ MATTUSCH 2005, pp. 296-315.

³⁶⁹ Sui piccoli filosofi dalla Villa dei Papiri, vd. MATTUSCH 2005, pp. 289-295; sulla presenza di questo genere di opere entro le biblioteche antiche, vd. PAPINI 2005; SPINOLA 2014, pp. 164-165; 175, figg. 4-6; SPINOLA 2015, p. 149 con bibliografia precedente. Sull’argomento si veda anche il piccolo ma ricco contributo di BENTZ – BURKHARDT 1999.

³⁷⁰ Sono ben tre i piccoli busti di Epicuro dalla Villa, Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. NM 5465 [Fig. 20]; 5470; 11017.

³⁷¹ Plin, *NH*, XXXV.2, vd. Appendice III, T34. «Es versteht sich, daß auch diese Porträts kleinformatig gewesen sein müssen. [...] Man wird unterstellen dürfen, daß die glühenden Verehrer Epikurs, von denen Plinius hier spricht, die Werke des Meisters im Angesicht seines Bildnisses gelesen haben. Es ist die Beweglichkeit der Kleinporträts, welche diese als Begleiter der Lektüre am wechselndem Ort, aber auch für die Vergegenwärtigung wechselnder Autoren so geeignet macht», vd. BENTZ – BURKHARDT 1999, pp. 155.

assai apprezzate dai collezionisti.³⁷² È tuttavia probabile che statuette di questo tipo potessero più facilmente trovare posto in combinazione con elementi di arredo e mobilio, in particolare tavoli, mense o *abaci*.³⁷³ M. Kreeb parla a questo proposito di *Prunktische*, tavoli su cui potevano venire esposti oggetti di diverso tipo e particolare pregio, come vasellame, gioielli, ma anche piccole sculture.³⁷⁴ Nell'inventario di Callistrato a Delo (ID 1417, B, col. II, 57) si parla di una statuetta di Artemide (ἀρτεμίσιον) collocata ἐπὶ τῆς τραπέζης, secondo una modalità di esposizione che ricorda da vicino quelle raffigurate sulla c.d. Tazza dei Tolomei della Bibliothèque Nationale di Parigi [Figg. 23-24]: sui due lati della famosa coppa in onice sono infatti raffigurati dei piccoli tavoli abbondantemente decorati e ricolmi di ogni ricchezza, tra cui figurano anche una statuetta di Priapo e una di Demetra.³⁷⁵ A partire da tali modelli di sfarzo ellenistico, apprestamenti, mense e tavoli di questo tipo entrarono a far parte del *decor* di molte *villae* e *domus* romane, spesso posizionati nell'*atrium* e realizzati in marmo, bronzo, o più semplicemente in legno.³⁷⁶ Esibite come veri e proprio *objets d'art*, le piccole statuette facevano qui bella mostra di sé in mezzo ad altri materiali pregiati, come si può vedere, tra gli altri, in un affresco dalla Casa dei Vettii di Pompei [Fig. 25]:³⁷⁷ in questa posizione privilegiata, gli osservatori più accorti e competenti potevano così facilmente osservarle da vicino, toccarle e forse persino annusarle (!), come il collezionista Mamurra in un noto epigramma di Marziale.³⁷⁸ Un'alternativa altrettanto praticata doveva essere quella di riporre le piccole sculture entro mobili e armadi particolari, *kylikeia* e *armaria*, come attestato già nella commedia attica e come confermano in ambito romano diversi rinvenimenti pompeiani ed ercolanesi:³⁷⁹ si veda a questo proposito il mobile con *aedicula* rinvenuto all'interno della Casa del Sacello di Legno (V 31) a Ercolano [Fig. 17].³⁸⁰ In un *armarium* di questo tipo

³⁷² Napoli, MANN, inv. 5292; 5296 (<https://arachne.dainst.org/entity/1073025>), vd. NEUDECKER 1998, MATTUSCH 2005, pp. 316-317.

³⁷³ BARTMAN 1992, p. 40-42; NEUDECKER 1998, pp. 78; 85; CADARIO 2015, p. 56.

³⁷⁴ KREEB 1988, p. 46.è

³⁷⁵ BÜHLER 1966, n. 18, tav. 1; LAPATIN 2015, p. 154, fig. 125; LE LUXE DANS L'ANTIQUITE 2017, pp. 22-24, fig. 4. Una raffigurazione analoga è fornita su un'altra coppia di famosi oggetti di lusso come gli *skyphoi* in argento dal tesoro di Bertouville, vd. LE LUXE DANS L'ANTIQUITE 2017, pp. 216-223.

³⁷⁶ RICHTER 1966, pp. 110-113; 116, figg. 566; 572-580; sull'arredo domestico a Pompei ed Ercolano, vd. DE CAROLIS 2007; più specificamente sugli elementi d'arredo marmorei, vd. COHON 1984; MOSS 1988; STEPHANIDOU-TIVERIOU 1993.

³⁷⁷ Pompei, Casa dei Vettii, (VI 15,1), Ala (i), Parete Nord, vd. CADARIO 2015, p. 57.

³⁷⁸ Mart. *Epigr.* IX.59.

³⁷⁹ Ath. XI, 460e, vd. Appendice III, T51.

³⁸⁰ KAUFMANN-HEINIMANN 1998, pp. 212-213, n. GFV5, fig. 149; si vedano inoltre i ritrovamenti segnalati in *NSc* 1907, pp. 556-557; *NSc* 1929, pp. 404-406; *NSc*, 1930, p. 396; più in generale su questo tipo di

erano riposti anche i *lares* di Trimalcione, improvvisamente portati a tavola e trasformati in *ornamenta triclinaria* nel corso del famoso banchetto, a dimostrazione della versatilità funzionale di questo tipo di oggetti.³⁸¹

Un interesse di natura collezionistica legava molti amatori d'arte romani alle loro statuette, al punto da portarle sempre con sé in viaggio (*Signis, quae vocant Corinthia, plerique in tantum capiuntur, ut secum circumferant* – «Molti amatori sono così legati alle loro statue – che chiamano Corinzie – da portarle con sé in viaggio»):³⁸² tra questi è possibile menzionare il caso dell'oratore Ortensio e della sua sfinge, un tempo appartenuta a Verre, o quello di Nerone, che aveva l'abitudine di condurre nei suoi viaggi l'Amazzone Eucnemone di Strongilione (*in comitatu Neronis principis circumlatam*).³⁸³ Per questi collezionisti, ha commentato S. Citroni Marchetti, «l'oggetto (l'oggetto prezioso, l'oggetto del lusso) diviene una parte di se stessi, una parte essenziale e preminente proprio perché caricata di affettività»:³⁸⁴ l'impossibilità per questi personaggi di distaccarsi dai propri averi, non solo statuette, è commentata da Plinio con accenti in qualche modo moralistici, nell'ambito della sua più complessiva polemica contro la *luxus* (si veda, a questo proposito, la consonanza con i versi di Orazio in cui il possesso di preziose statuette è associato a quello di altri beni di lusso, come «pietre preziose, marmi, avori, [...] quadri, suppellettili in argento, abiti tinti con porpora africana»):³⁸⁵ Grazie a Stazio e a Marziale il profilo di Novius Vindex è probabilmente il più noto tra quelli dei collezionisti romani interessati alle sculture di piccole dimensioni, una raffinata *élite* educata alla cultura greca per cui, a dire il vero, la passione per questo particolare tipo di produzione non si esauriva in una ostentazione di *privata luxuria*, ma manifestava piuttosto una forma di adesione agli ideali culturali della *paideia* ellenistica, in cui anche la sfera artistica occupava una posizione preminente. Emblematica è proprio la figura

mobili, vd. RICHTER 1966, p. 115, fig. 419; GAGETTI 2006, p. 492. Nelle fonti letterarie (Pl. *Epid.* 308-309; Cic. *Clu.* 179; Cic. *Cael.* 52; *Dig.* I, 15, 3.2;) l'*armarium* si caratterizza come luogo entro cui si ripongono oggetti preziosi come contanti o gioielli (una sorta di cassaforte), vd. GAGETTI 2006, p. 509.

³⁸¹ Petr. LX, vd. Appendice III, T33.

³⁸² Plin. *NH*, XXXIV.48, vd. Appendice III, T11. Sulla natura e lo sviluppo del collezionismo d'arte a partire da epoca ellenistica e soprattutto in ambito romano, si vedano in particolare (oltre ai già citati lavori sulla Villa dei Papiri, una delle più famose collezioni private note dell'antichità) NEUDECKER 1998; BARTMAN 1991; CORSO 2001; BOUNIA 2004; RUTLEDGE 2012; MASTROROSA 2015.

³⁸³ Plin. *NH*, XXXIV.82, vd. Appendice III, T12.

³⁸⁴ CITRONI MARCHETTI 1991, pp. 233-235.

³⁸⁵ Hor. *Ep.*, II, 2, 180-182, vd. Appendice III, T10.

dello stesso Vindex, che per quanto si interessato all'arte solo *quotiens chelyn exuit* («quando depone la lira»), mostra ai suoi ospiti di possedere una competenza compiutamente storico artistica articolata intorno alla conoscenza dei nomi e delle opere dei grandi maestri.³⁸⁶

hic tibi quae docto multum vigilata Myroni
aera, laboriferi vivant quae marmora caelo
Praxitelis, quod ebur Pisaeo pollice rasum,
quid Polyeliteis iussum spirare caminis,
linea quae veterem longe fateatur Apellen,
monstrabit: namque haec, quotiens chelyn exuit, illi
desidia est, hic Aoniis amor avocatur antris.

Questi saprà mostrarti quali bronzi siano il frutto di lunghe veglie da parte del sapiente Mirone, quali marmi prendano vita sotto il cesello del laborioso Prassitele, quale avorio sia stato rifinito dalla mano di Fidìa, quali opere abbiano ricevuto l'impulso vitale dalle fucine di Policeto, quale tratto grafico riveli da lontano lo stile dell'antico Apelle, giacché questa è la sua attività per il tempo libero, quando depone la lira, questa passione riesce a distoglierlo dagli antri aonii.³⁸⁷

È probabile che presso questo stesso tipo di pubblico godesse di particolare fortuna un genere particolare di scultura in piccolo formato, la microtecnica praticata da due epigoni ellenistici di Teodoro di Samo come Mimercede di Mileto e Callicrate di Sparta: quasi sempre citati in coppia, sembra che il primo abbia rivaleggiato con Teodoro nella realizzazione di una quadriga così piccola da poter essere coperta dall'ala di una mosca, e che il secondo fosse in grado di scolpire formiche le cui membra fossero indistinguibili a occhio nudo.³⁸⁸ Spesso derubricate al rango di curiosità stravaganti dagli autori antichi – per non dire direttamente a quello di futilità: τί γὰρ ἄλλο ἐστὶ ταῦτα, ἢ χρόνου παρανόλωμα; [«cosa sono infatti se non una vana perdita di tempo?»]³⁸⁹ – le loro opere

³⁸⁶ Emblematico in questo senso il lapsus più o meno voltario di Marziale: Λυσίππου *lego*, *Phidiae putavi* (Mart. *Eprigr.* IX.44, vd. Appendice III, T9), su cui si veda SCHNEIDER 2001.

³⁸⁷ Stat. *Silv.* 4,6, Appendice III, T7, 25-31.

³⁸⁸ Appendice III, T14-21.

³⁸⁹ Aelianus, *Varia Historia*, I.17, vd. Appendice III, T18.

dovevano tuttavia essere frutto non solo di una grande perizia tecnica, ma soprattutto di un preciso e consapevole programma estetico: dei due si ricorda infatti che avessero voluto incidere in un grano di sesamo i versi di Omero e che con la loro raffinatissima arte volessero, per opposizione, emulare Fidia, il maestro dei colossi.³⁹⁰ A buon diritto E. Bartman ha richiamato l'attenzione su quella che ha definito «the strength of the Kallimachean sentiment in Hellenistic and Roman society», sostenendo che il successo generale della plastica in piccolo formato fosse almeno in parte legato al fatto che essa riproducesse «on a sculptural level the same aesthetic intimacy» tanto apprezzata dagli autori e dal pubblico colto di quest'epoca.³⁹¹ In questa prospettiva, è soprattutto di M. Squire il merito di aver tracciato le linee guida fondamentali per la comprensione di quella che si presenta come una vera e propria «sémantique de l'échelle», secondo l'articolandosi in forme parallele di un discorso comune alla produzione letteraria e alle arti visive di questa fase.³⁹²

Il ritrovamento di numerose bronzetti all'interno dei relitti di Mahdia e Anticitera conferma ulteriormente come anche questo genere di oggetti fosse appetibile al mercato degli amatori d'arte, o più semplicemente di chi volesse decorare la propria casa con oggetti di pregio.³⁹³ Insieme a statuette di tipo più convenzionale, come l'Hermes dotato della corrispondente base quadrangolare [Fig. 26],³⁹⁴ il relitto di Mahdia ha restituito anche alcune figure dalle modalità di fruizione del tutto particolare: si tratta di un Eros citaredo [Fig. 27] e di una nana coronata di edera [Fig. 28] (per la quale bisogna immaginare una controparte maschile andata perduta) dotati di un anello sulle spalle, evidentemente funzionale al passaggio di un qualche genere di laccio che li tenesse sospesi.³⁹⁵ Per quanto poco diffuse e del tutto specifiche della produzione in piccolo

³⁹⁰ Iul. Imp., *Orat. III – Panegirico in onore dell'imperatrice Eusebia*, 111d, vd. Appendice III, T21.

³⁹¹ BARTMAN 1992, pp. 169-171.

³⁹² Si veda la ricca sintesi proposta in SQUIRE 2016 con riferimenti bibliografici precedenti.

³⁹³ Per i rinvenimenti dal relitto di Mahdia, vd. FUCHS 1963; DAS WRACK 1994, con qualche osservazione specifica sui piccoli bronzi in BARR-SHARRAR 1996, p. 111; CILIBERTO 1997; KAUFMANN HEINIMANN 1998, pp. 300-301, n. GF 104, fig. 265. Sul relitto di Anticitera, si vedano invece SVORONOS 1903; BOL 1972; KAUFMANN HEINIMANN 1998, pp. 307-308, n. GF 112, fig. 273; THE ANTIKYTHERA SHIPWRECK 2012 (i bronzetti alle pp. 93-98, nn. 38-44). Alcuni oggetti da entrambi i relitti, comprese diverse statuette, sono stati inoltre recentemente pubblicati in PERGAMON 2016 pp. 289-299.

³⁹⁴ Tunisi, Museo Nazionale del Bardo, inv. F 208 (<https://arachne.dainst.org/entity/1078999>), vd. HÖCKMANN 1994.

³⁹⁵ Tunisi, Museo Nazionale del Bardo, inv. F 210 (<https://arachne.dainst.org/entity/1079007>); 214, vd. BÖHM 1994; PFISTERER-HAAS 1994.

formato, tali modalità d'esposizione non devono essere considerate completamente isolate, dal momento che anche tra le statuette in terracotta da Priene figurano alcuni esemplari concepiti in maniera analoga.³⁹⁶ Di particolare interesse in questo senso appare inoltre un piccolo gruppo di tre statuette dal relitto di Anticitera, tutte dotate di una piccola base in marmo rosso antico:³⁹⁷ in un caso, una statuetta di efebo in origine associata ad un sostegno andato perduto, una base cilindrica era sovrapposta a una seconda base quadrangolare tramite un perno di ferro che ne consentiva la rotazione, in modo da poter cambiare il punto di vista sulla figurina e poterne apprezzare le qualità da ogni angolazione [Fig. 29].³⁹⁸ Non è chiaro se la statuetta potesse essere spostata o, come più probabile, se fosse ancorata ad un elemento di arredo:³⁹⁹ ad ogni modo, la peculiare soluzione rotatoria dimostra una volta di più come uno dei grandi elementi di attrazione che questi oggetti erano in grado di esercitare consisteva precisamente nella possibilità che essi offrivano di una fruizione ravvicinata e aperta ad una ispezione di ogni dettaglio e da ogni angolazione.

Commercianti analoghi agli armatori delle imbarcazioni di Mahdia e di Anticitera dovevano essere quello incontrato da Apollonio di Tiana in cerca di un imbarco al Pireo, la nave carica di statuette d'oro, di pietra e d'avorio, ('θεῶν' ἔφη 'ἀγάλματα ἀπάγω ἐς Ἴωνίαν, τὰ μὲν χρυσοῦ καὶ λίθου, τὰ δὲ ἐλέφαντος καὶ χρυσοῦ' – «Trasporto nella Ionia» rispose «statue di dèi, alcune d'oro e di pietra, altre d'avorio e d'oro»), e l'Ulpio Niceforo Antiocheno ἔμπορος Τυχάϊων (commerciante di statuette di Tyche) sepolto a Messina.⁴⁰⁰ In quest'ultimo caso, con ogni probabilità, il riferimento che sembra di poter cogliere è alla ripetizione in piccolo formato di un celebre modello della statuaria ellenistica come la Tyche di Antiochia, in parallelo a quanto attestato dalle numerose statuette del

³⁹⁶ RUMSCHEID 2006, pp. 381; 383, nn. 234-237; 239-240; 260.

³⁹⁷ Atene, Museo Archeologico Nazionale, inv. X 13399 + X 18960; X 18957; X 18958; ANTIKYTHERA SHIPWRECK 2012, pp. 95-97, nn. 40-42.

³⁹⁸ Atene, Museo Archeologico Nazionale, inv. X 18957, vd. THE ANTIKYTHERA SHIPWRECK 2012, p. 96, n. 41; CADARIO 2015, pp. 57-58; PERGAMON 2016, p. 299, n. 250.

³⁹⁹ Del primo parere è CADARIO 2015, p. 57: «Probabilmente il meccanismo rotatorio consentiva di apprezzare aspetti diversi della statuetta, il che presuppone anche che la statua dovesse poter essere spostata e mostrata dal suo proprietario agli ospiti, magari nel corso del banchetto [...]». Diversa l'opinione esposta nella scheda in PERGAMON 2016, p. 299, n. 250: «The presence and the characteristics of the two bases, the mortar under the lower base, and the bronze cylindrical object in the cylindrical base suggest that this statuette was once affixed, possibly as part of a group used in the architectural decoration of a villa».

⁴⁰⁰ Filostrato, *Vita di Apollonio*, V.20; IG XIV, 419; 420, vd. Appendice III, T115-116.

medesimo soggetto tutt'oggi sopravvissute.⁴⁰¹ Al di là dell'estrema specializzazione del mercante – che commerciava in questo solo prodotto, mentre il mercante del Pireo vendeva più genericamente θεῶν ἀγάλματα – quello che colpisce è la puntuale volontà di Ulpio Niceforo di riferirsi all'opera di Eutichide, che doveva risultare connessa per antonomasia alla sua terra di origine secondo un automatismo, evidentemente comprensibile a tutti, che associava Tyche alla città di Antiochia tramite quella specifica raffigurazione. Non sono molti altri i casi di fenomeni d'imitazione relativi alla scultura in piccolo formato attestati tramite le fonti letterarie. Del già citato Mimercede, per esempio, sappiamo che realizzò la sua quadriga miniaturistica diverse volte e in materiali vari (marmo, avorio, ferro), ma più che di imitazione si tratta piuttosto dello svolgimento ripetuto di uno stesso soggetto da parte del medesimo autore. L'unico caso notevole associato a un *opus nobile* è quello del cosiddetto *Puer Bruti* (o Βρόντου παιδίου), la piccola statua di giovinetto realizzata dallo scultore Strongilione e amatissima dal cesaricida Bruto.⁴⁰² L'opera è menzionata da Plinio tra i bronzi del libro XXXIV, oltre che in tre epigrammi di Marziale in cui figura nel ruolo di esemplificazione visuale della cifra stilistica del poeta stesso:⁴⁰³ piccolo e raffinato come le composizioni di Marziale, il *Puer Bruti* viene infatti contrapposto a immagini di grandezza come il Colosso di Rodi o un gigante d'argilla, evidente metafora della eccessiva lunghezza delle opere dei suoi rivali (*Nos facimus Bruti puerum [...] | tu magnus luteum, Gaure, Giganta facis* – «Io creo il putto di Bruto, [...] tu, o Gauro, da grande artista, plasmi un gigante d'argilla».)⁴⁰⁴ La statuetta figura anche tra i vari doni degli *Apophoreta* (tra i quali diverse sono le figurine di piccole dimensioni, come da tradizione),⁴⁰⁵ dove però viene presentata al lettore come Βρόντου παιδίου *fictile*, ovvero come figura in terracotta (*Gloria tam parvi non est obscura sigilli: | istius pueri Brutus amator erat* – «La gloria di questa statuetta sì piccola non è oscura: | Bruto amava questo putto».)⁴⁰⁶ Scartata l'ipotesi di K. Lehmann, secondo cui Marziale farebbe qui riferimento all'*Ur-Model* in argilla del bronzo di

⁴⁰¹ Sulle ripetizioni della Tyche di Antiochia, vd. DOHRN 1960; MEYER 2000.

⁴⁰² Sul *Puer Bruti*, in particolare in relazione agli epigrammi di Marziale, vd. PRIoux 2008, pp. 256; 259-267; 283-284; 304-307; 330-332; HENRIKSEN 2012, pp. 217-223; LEARY 2016, pp. 232-233.

⁴⁰³ Plin. *NH*, XXXIV.82; Mart. *Epigr.* II.77; IX, 50; XIV, 171, Appendice III, T3-6.

⁴⁰⁴ Mart. *Epigr.* IX, 5, vd. Appendice III, T5.

⁴⁰⁵ Appendice III, T65-70. Sul rapporto tra Marziale e il collezionismo di opere d'arte, in particolare rispetto alle figure menzionate proprio negli *Apophoreta*, vd. BOUNIA 2005, pp. 221-243.

⁴⁰⁶ Mart. *Epigr.* XIV, 171, vd. Appendice III, T6.

Strongilione,⁴⁰⁷ è necessario concludere che la statuetta degli *Apophoreta* fosse a tutti gli effetti una piccola replica in altro materiale della scultura originale: un vero e proprio caso d'imitazione di un *opus nobile* in piccolo formato percepito come tale.

Il quadro generale così delineato appare nel complesso caratterizzato da una singolare complessità, all'interno del quale la definizione di "portabilità" precede quella delle funzioni delle singole statuette, che potevano variamente spaziare tra il religioso e il decorativo, ma anche connotarsi come espressione di status, di ricchezza, di cultura, di appartenenza sociale e politica da parte dei loro possessori. Più spesso, per non dire sempre, diverse di queste funzioni potevano convivere nei medesimi oggetti, ma anche cambiare nel tempo a seconda delle fasi e dei contesti del loro utilizzo, per cui rigide categorizzazioni appaiono da questo punto di vista fuori discussione. Anche le condizioni di fruizione potevano mutare: una statuetta mobile dedicata in un santuario cessava di essere tale; al contrario, un oggetto dedicato in un santuario poteva divenire nelle mani di un collezionista un prezioso compagno di viaggio o un raffinato pezzo d'arte da esporre nella propria dimora. Potevano inoltre esistere statue di grandi dimensioni concepite per essere trasportate, come risulta fossero quelle che Alessandro Magno utilizzava per sostenere la propria tenda,⁴⁰⁸ ma anche statue di piccolo formato le cui condizioni di fruizione, per esempio entro una cornice architettonica rigidamente fissata, non si distaccavano molto rispetto a quelle in uso per la maggior parte delle sculture di modulo superiore:⁴⁰⁹ come osservato osservazione da C. Kryza-Gersch in un contesto diverso ma paragonabile a questo, «perhaps they should not even be called "statuettes", but rather small statues».⁴¹⁰ Come visto, il paradigma della portabilità può essere articolato attraverso diversi livelli di accessibilità che definiscono una vicinanza nel rapporto tra osservatore e opera fino al grado massimo della "trasportabilità": una statuetta di questo tipo non era concepita in funzione di un preciso contesto di esposizione, ma piuttosto come oggetto libero che poteva essere mosso, spostato, e fruito in maniera indipendente; il suo pieno apprezzamento richiedeva inoltre che fosse esaminata da vicino, presa tra le mani e osservata da ogni lato, in una maniera preclusa alle sculture di grande formato.

⁴⁰⁷ LEHMANN 1945, p. 261.

⁴⁰⁸ Plin. *NH*, XXXIV.48, vd. Appendice III, T11.

⁴⁰⁹ Si vedano alcuni esempi relativi alla statuaria in marmo presentati in VERMEULE 1989.

⁴¹⁰ KRYZA-GERSCH 2015, p. 5.

Per quanto difficilmente riconducibili entro parametri rigidi e oggettivamente quantificabili, le condizioni di questa differenza risiedevano da un lato nelle piccole dimensioni, nel peso contenuto e nella compiuta tridimensionalità delle statuette, dall'altro nella loro associazione con una base che ne consentisse una qualche forma di mobilità nello spazio, piuttosto che con un piedistallo che le ancorasse saldamente ad un preciso contesto di esposizione. Nella concreta realtà dei materiali archeologici superstiti non è tuttavia sempre semplice accertare il verificarsi di tali condizioni: la frammentarietà e l'incompletezza dei pezzi, le difficoltà nell'approssimare il loro peso, la frequente mancata unione con le basi e i supporti originari, unite al fatto che la stragrande maggioranza di questi oggetti proviene da contesti non ricostruibili archeologicamente, rendono spesso questa operazione estremamente complicata. Pur nella sua insufficienza, dunque, l'unico criterio su cui poter fare qualche affidamento rimane pur sempre quello delle dimensioni: al tema della taglia assoluta e della scala relativa delle singole sculture occorre dunque associare un terzo ordine di considerazioni, riferito a come il variare di queste due fosse il grado di incidere sulle loro modalità di fruizione. Da questo punto di vista, un'indicazione di massima proviene proprio dalla descrizione letteraria della statuetta "portabile" per eccellenza, l'Ercole Epitrapezio di Alessandro, che Stazio afferma fosse contenuto *intra mensura pedem* (30 cm ca.).⁴¹¹ Non si tratta, anche tenendo conto della particolare tipologia di testo all'interno della quale è contenuta, di un'indicazione che possa essere considerata come strettamente normativa, quanto piuttosto di un riferimento indicativo che con una buona dose di flessibilità può costituire un utile metro di paragone. La medesima flessibilità è del resto contenuta anche all'interno degli inventari di Delo, dove accanto all'indicazione *ποδιαίων*, spessissimo riferita alle piccole sculture, figura sempre la particella *ὅς*, "circa", a indicare appunto approssimazione. Come evidente, non tutte le piccole sculture contenute entro queste dimensioni di massima possono essere considerate "portabili" o "mobili". Questa valutazione deve necessariamente essere condotta caso per caso a partire dallo stato di conservazione di ciascuna statuetta, dalle indicazioni contenute nelle fonti letterarie, e soprattutto dalla comparazione con i pochi casi noti di documentabile affidabilità archeologica: accanto a una valutazione complessiva relativa alle modificazioni di formato nell'ambito della "scultura ideale" ellenistica e romana, appare pertanto

⁴¹¹ Stat. *Silv.* 4,6, Appendice III, T7, 38-39.

indispensabile provvedere alla redazione di un piccolo campionario di casi studio particolarmente rilevanti di statuette “in contesto”, che possa fungere da metro di confronto rispetto alla gran parte delle piccole sculture di più difficile interpretazione.

I.7 Casi studio e metodi

Nell'impossibilità di prendere in considerazione tutto il materiale esistente, una ricerca che si proponga come obiettivo di indagine quel tipo di produzione che fin qui in termini generali si è cercato di descrivere, deve necessariamente fondarsi su una selezione di casi studio capaci di dar luogo a un catalogo che sia al contempo quanto più rappresentativo dell'ampio ventaglio di soluzioni presentate, ma anche il più possibile gestibile e coerente. Da quest'ultimo punto di vista, non vi è dubbio che l'eterogeneità del materiale in questione, manifestata sotto vari aspetti, costituisca un elemento di complicazione notevole: il tema principale su cui occorre fare chiarezza è dunque, in primo luogo, quello di una sua appropriata definizione, intorno a cui organizzare in subordine un'altrettanto chiara *Fragestellung*. «Riduzione (di scala) e moltiplicazione (di numero)», nella formulazione di S. Settis, costituiscono gli estremi entro cui il presente studio intende articolare la propria analisi della “scultura ideale” di età ellenistica e romana.⁴¹² Come si è visto, si tratta di due tematiche passibili di declinazioni molto differenti, eppure strettamente correlate: è tuttavia nella prima, che pure costituisce una specificazione della seconda, che occorre ravvisare la ragione principale di molte delle peculiarità del materiale preso in esame. Per quanto una tale impostazione non sia strettamente implicata nel termine, l'espressione “scultura ideale” (modellata sul tedesco *Idealplastik*) viene infatti di norma impiegata in riferimento a quelle sculture di grandi dimensioni che popolavano i monumentali complessi architettonici dell'impero romano come teatri, terme, fori, nell'ambito della c.d. *marble style architecture*.⁴¹³ Viceversa, nel focalizzare la propria attenzione intorno al problema del “piccolo formato”, questo lavoro si propone soprattutto di rendere conto di una diversa declinazione della natura pervasiva di questo linguaggio, evidenziandone continuità e differenze rispetto a quello che, nel corso dello stesso periodo, dominava lo spazio pubblico.

⁴¹² SETTIS 2015, p. 278. Per una discussione intorno alla nozione di “plastica ideale ellenistica e romana”, rimando soprattutto all'omonimo e già citato volume di KOUSSER 2008, con relativi riferimenti bibliografici precedenti (tra cui si veda soprattutto la discussione presentata da LANDWEHR 1998).

⁴¹³ KOUSSER 2008, p. 8.

Per quanto riguarda il problema dell'iterazione delle forme, la nozione attorno a cui questo studio intende sviluppare la propria analisi è quella di "schema" (gr. σχῆμα, lat. *forma*). Si è visto nelle pagine precedenti in che modo tale nozione corrisponda ai modi antichi di concepire il tema dell'imitazione e quanto la ricerca moderna si sia concentrata negli ultimi decenni sullo sviluppo del suo potenziale dal punto di vista interpretativo. Pur non essendo specifico del lessico della critica d'arte, il termine risulta utilizzato in quest'ambito per indicare la riconoscibile disposizione di una figura associata a un ben identificabile soggetto:⁴¹⁴ sotto tale denominazione vengono così accomunate opere diverse (in questo caso sculture, ma non solo), che nella condivisione di una particolare concezione formale, un motivo, una composizione, una posa o una gestualità, dimostrano di condividere la medesima ispirazione. L'origine di tali schemi è varia, così come ampio lo spettro di possibilità praticate al loro interno in termini d'imitazione e d'iterazione delle forme: non sempre, infatti, è possibile ricondurre l'esistenza di determinati gruppi di opere all'imitazione di un singolo, individuabile e autorevole originale (certo non nell'accezione "kopienkritica" del *Meisterwerk*), e spesso l'esistenza dei motivi figurativi precede la creazione delle opere cui effettivamente la loro circolazione fu legata a partire dalla tarda età ellenistica, talvolta anche attraverso declinazioni tipologiche differenti.⁴¹⁵ Nell'ottica della negoziazione permanente dei rapporti tra *Werke* e *Bildschemata* proposta da B. Zimmer, il ruolo dei primi nei confronti dei secondi non viene affatto negato, seppure la loro centralità non sia alimentata dalla ricerca di una assoluta similitudine formale, ma passi piuttosto attraverso la mediazione costituita dal primato del contenuto delle immagini (*Bildinhalt*), orizzonte all'interno del quale occorre inquadrare la gran parte della produzione di "scultura ideale" in piccolo formato.⁴¹⁶ Nel superamento anche

⁴¹⁴ Da quest'ultimo punto di vista la nozione di schema non è completamente sovrapponibile a quella di *Konzeptfigur* proposta da C. Landwehr, che è piuttosto definita come «tematisch nicht festgelegt», vd. LANDWEHR 1998, p. 141.

⁴¹⁵ Si veda a questo proposito l'opposizione «traditionelles Bildmuster oder konkretes Vorbild?» proposta da LANDWEHR 1998, p. 163. Per rimanere all'ambito della scultura in piccolo formato, un caso che merita di essere menzionato è quello del c.d. Nettuno Lateranense, ben studiato da E. Bartman nel suo volume dedicato alle «miniature copies», vd. BARTMAN 1992, pp. 102-146. «Instead of copying a single source», chiarisce Bartman «these "Lateran Poseidon" statues – and here the use of quotation marks is deliberate – represent independent inventions made primarily during roman times, each drawing upon an iconographic repertory that had been established centuries earlier by Greek artists. Although ultimately a single artist deserves credit for inventing the typology that appears in the Porto statue, neither he nor his invention can be identified today».

⁴¹⁶ Il riconoscimento dell'esistenza di un originale comune alle spalle di un gruppo di opere non comporta di per sé l'accettazione *in toto* del *modern copy myth* o della *belief structure* sottesa all'impostazione della *Meisterforschung*, vd. MARVIN 2008, pp. 166-167

in quest'ambito dell'univocità del riferimento al paradigma «originale-copia» propria dei metodi e degli obiettivi della *Kopienkritik* – e in parte anche dell'approccio in passato adottato da E. Bartman –, tale impostazione risulta in particolar modo adeguata all'inquadramento di opere come quelle in esame, che non sembrano direttamente replicare o copiare modelli ben precisi («miniaturizzandoli» o «riducendoli»), ma piuttosto ripetere dei motivi adattandoli di volta in volta a esigenze diverse, fatta salva però la loro riconoscibilità all'interno di un vocabolario visuale diffuso e condiviso tra artisti, committenti e osservatori: in tal senso, la “scultura ideale” in piccolo formato garantisce un punto d'osservazione privilegiato rispetto al funzionamento di quei fenomeni d’“iconizzazione” attraverso cui pochi e basilari tratti iconografici facilmente riproducibili in diversi media dovevano risultare sufficienti a denotare la relazione tra un'immagine e il proprio contenuto (pur leggibile a vari livelli), senza che un elevato tasso di somiglianza si rendesse necessario.

Né la lingua italiana, né quella inglese conoscono la complessità tecnica del vocabolario archeologico tedesco per definire le differenti forme dell'imitazione praticate nell'ambito generale della “scultura ideale”. Mentre in tedesco con il termine *Repliken* si definiscono unicamente «zwei oder mehr Kopien nach einem Original» (laddove con *Kopie* ci si riferisce a «eine Statue, die ein Original wiedergibt, und die durch mechanische Übertragung der Maße des Originals entstanden ist»),⁴¹⁷ all'italiano e all'inglese *replica / replicas* manca una tale accuratezza descrittiva (come del resto all'espressione *copia / copie*, che può essere utilizzata con accezione specifica analoga al suo corrispettivo tedesco, ma anche, in maniera più generica, a definire l'intero ambito dei fenomeni imitativi nella cultura figurativa antica). Espressioni proprie della più tradizionale critica delle copie come *Wiederholungen*, *Nachbildungen* o *Umbildungen*, ma anche delle interpretazioni in chiave più moderna di questi fenomeni, come il neologismo *Konzeptfiguren* proposto da C. Landwehr, mancano di veri e propri equivalenti italiani. Per limitare il continuo impiego di termini in lingua tedesca, per alcuni versi indispensabile, con le espressioni “ripetizione” e “adattamento” si fa riferimento in questa sede a quelle opere che, appunto ripetono (*wiederholen*) o adattano (*adaptieren*) in diversi formati uno schema – nozione del cui significato si è già reso conto. Le definizioni di

⁴¹⁷ LANDWEHR 1993, p. 15.

“copia” e “replica” sono invece qui limitate a designare oggetti meccanicamente riprodotti in scala 1:1, in relazione a cui possono essere individuate particolari declinazioni tipologiche di un medesimo schema.⁴¹⁸ Si tratta, in tutta evidenza, di categorie interpretative moderne (per quanto gli antecedenti antichi non manchino), peraltro non esaustive delle possibilità proprie della scultura ideale nel suo complesso. Un solido quadro teorico di partenza appare tuttavia una premessa indispensabile all’opera di selezione del materiale e alla sua successiva interpretazione.

Un inquadramento adeguato del tema della variabilità dei formati e delle dimensioni rispetto al contesto appena delineato appare altrettanto complesso. Le prospettive attraverso cui questo lavoro si propone di affrontare il problema del rapporto tra schema (σχῆμα) e dimensione (μέγεθος) nell’ambito della “scultura ideale” in piccolo formato di età ellenistica e romana sono di tre tipi:

- 1- In un’ottica di grandezze assolute, ovvero di “taglia”, si è visto come una concettualizzazione ben delineata della nozione di “piccolo formato” con riferimento alla statuaria (uguale e contraria a quella di “colossalità”) non sembra essere esistita nel corso dell’antichità se non in termini molto generici – né gli studi archeologici moderni hanno sviluppato strumenti sufficienti a una definizione universale e precisa del tema. Un obiettivo di questo tipo, del resto, appare difficilmente perseguibile in astratto: di volta in volta, in base alle esigenze dei diversi studiosi, si è preferito elaborare criteri funzionali all’inquadramento di specifiche categorie di materiali. Pur al netto della loro natura inevitabilmente convenzionale, nessuno di questi tentativi sembra aver tenuto in debito conto di quanto la definizione della taglia di un oggetto sia innanzi tutto un problema di percezione piuttosto che un mero fatto di misurazione, né dell’importanza in questo senso delle modalità d’interazione tra immagine e osservatore. Anziché un “piccolo formato” che possa essere in assoluto contrapposto a un “grande formato”, sembrerebbe si debba piuttosto parlare di una serie di formati

⁴¹⁸ ZIMMER 2014, pp. 7-16; 105-107; 223-224. Seppure all’interno di un quadro teorico dominato dalle nozioni di *imitatio* ed *aemulatio*, il termine *type* è utilizzato in un’accezione analogamente scevra da qualunque implicazione “kopienkritica” anche da Kousser nei suoi studi sulla “plastica ideale” ellenistica e romana, vd. KOUSSER 2008 e da M. Marvin, nell’ambito della sua proposta sulle «relazioni attive» tra scultura greca e scultura romana, vd. MARVIN 2008, pp. 218-250.

praticabili, tra i quali anche diversi “piccoli formati”: da questo punto di vista, esistevano ricorrenze di qualche tipo? È possibile riconoscere dei moduli riconducibili alle quantificazioni di formato note attraverso le fonti letterarie? Come erano differenziati i processi produttivi rispetto a queste possibilità, anche rispetto alla disponibilità di materiali diversi che la lavorazione in determinati formati rendeva accessibile?

- 2- Anche in termini di grandezze relative, vale a dire di “scala”, il confronto tra opere che ripetono in formati differenti i medesimi schemi apre il campo a diversi interrogativi. Si è visto infatti come l’affermazione di E. Bartman secondo cui «virtually, all statuary types that were copied at all were copied in a miniature format» debba considerarsi una semplificazione estrema rispetto a un quadro caratterizzato da grande variabilità. Le variazioni di formato furono in effetti praticate secondo modalità assai differenti, per cui risulta che raffigurazioni popolarissime nel grande formato siano state assai meno diffuse in scala ridotta e viceversa. Inoltre, alcune opere furono replicate soprattutto in scala 1:1, mentre in altri casi nessun formato appare prevalere in un affollarsi piuttosto caotico di soluzioni apparentemente assai libere. Quali erano i fattori in grado di governare questa complessità? Cosa determinava il successo di alcune soluzioni rispetto ad altre? Come influiva la variabilità dei formati sulla ripetizione degli schemi e la loro riconoscibilità?
- 3- Al di là degli ovvi aspetti quantitativi connessi alla determinazione delle dimensioni di un oggetto sia dal punto di vista della sua grandezza assoluta che della sua grandezza relativa, una terza possibilità consiste nel considerare questa variabile rispetto alla sua capacità determinare le modalità del rapporto tra una scultura, lo spazio e l’osservatore. Anziché affrontare il tema delle dimensioni in astratto, dunque, un approccio praticabile è quello di valutare la sua incidenza rispetto alle piccole sculture “in contesto”: in questo, come già accennato, risiedevano molte delle peculiarità tipiche della scultura in piccolo formato rispetto alla statuaria di modulo superiore. Quali erano e le modalità di fruizione specifiche di questi oggetti? È possibile riconoscere negli esemplari noti

provenienti da contesti archeologicamente affidabili i modi d'uso per essi descritti nei testi letterari ed epigrafici antichi? In quest'ottica, cosa distingue una statuetta da una (piccola) statua e quali sono i gradi attraverso cui concretamente si articolava quel rapporto di vicinanza e intimità con l'osservatore che sembra essere una delle caratteristiche salienti di questo tipo di produzione?

La riflessione intorno a questi temi sarà condotta in questa sede a partire dall'analisi approfondita di due casi studio selezionati in maniera tale da garantire un punto di vista il più possibile ampio e rappresentativo dei diversi problemi sul tavolo: lo schema dell'Ercole "in riposo" e lo schema della Venere "che si slaccia il sandalo". Attraverso lo studio delle sculture che ripetono in centinaia di esemplari questi due motivi è infatti possibile osservare all'opera differenti meccanismi di funzionamento dei processi di trasmissione delle forme e di variazioni dei formati. Nella triplice prospettiva proposta, il tema del rapporto tra schema (σχῆμα) e dimensione (μέγεθος) sarà inizialmente sviluppato in una prospettiva di taglia e di scala, procedendo al confronto tra opere in diversi formati appartenenti alle medesime sequenze e potendo poi mettere a paragone l'ampiezza complessiva delle due serie in termini di dimensioni realizzate e di forme d'imitazione praticate. In un secondo momento, a partire da un campione tanto ampio, saranno selezionati un gruppo ristretto di esemplari "in contesto", particolarmente significativi ai fini della ricostruzione della ricezione di queste piccole sculture nell'ambito concreto dei loro usi e modi di fruizione antichi.

Le ragioni della scelta degli schemi dell'Ercole "in riposo" e della Venere "che si slaccia il sandalo" sono di diversa natura. Si è detto di come i temi e i soggetti delle diverse rappresentazioni costituissero dei fattori decisivi riguardo alla loro possibilità di essere riprodotte in piccole dimensioni e alle modalità dei loro adattamenti nei diversi formati. Rispetto ad altri tipi di rappresentazioni, la categoria delle immagini di divinità e delle figure mitologiche fornisce di gran lunga il campione di materiali più ampio, garantendo così non solo una maggiore affidabilità rispetto alle casualità legate alla conservazione dei singoli oggetti, ma anche una maggiore rappresentatività in termini statistici. La gran parte di queste statuette seguiva un gruppo piuttosto ridotto di schemi, che potevano essere alterati e combinati entro certi limiti, ma che furono a lungo trasmessi dalle officine

di tutto il mondo mediterraneo senza modificazioni significative. Differenze importanti sussistono in base ai vari soggetti, e non vi è dubbio che la natura stessa delle divinità e le forme diverse delle loro rappresentazioni incidessero sulle destinazioni dei vari esemplari e sull'entità della loro diffusione.⁴¹⁹ Tra tutti, Eracle/Ercole e Afrodite/Venere, le cui sfere di influenza riguardavano tanto la vita dello stato quanto la devozione popolare fino a trovare spazio anche in ambito domestico in una varietà di destinazioni differenti, sono probabilmente tra i soggetti che risultano oggi attestati in numero maggiore: una figura maschile e una femminile, un eroe e una divinità, le loro raffigurazioni si mantennero in circolazione su tutto l'orizzonte del mondo greco-romano per un periodo di tempo assai lungo. Entrambi, inoltre, possono essere considerati particolarmente rappresentativi in relazione ai temi fin qui presentati.

Protettore dei ginnasi e dei mercati, nume tutelare di dinasti e imperatori, simbolo di ogni sforzo eroico e della scelta morale per la virtù, erano pochi i luoghi in cui un'immagine di Ercole potesse risultare fuori luogo. La massa e la possenza del suo corpo, insieme ad una vicenda mitica sempre tesa al raggiungimento di traguardi superumani, facevano di quest'eroe uno tra i soggetti più adatti per la manifestazione di grandiosità, imponenza e maestosità anche in ambito scultoreo. Conosciamo in effetti diverse sue raffigurazioni di proporzioni colossali realizzate a partire dalla seconda metà del IV sec.: si pensi, su tutte, al gigantesco Ercole di Taranto di Lisippo, artista celebrato tra le altre cose anche per la

⁴¹⁹ SPINOLA 2015, pp. 320-321 distingue, specificandone le caratteristiche, diversi gruppi di divinità: «Zeus, Hera, Poseidon e Ades – rispettivamente Giove, Giunone, Nettuno e Plutone per i romani – sono divinità maggiori che hanno sempre incusso un certo timore e rispetto, di conseguenza sono replicate in piccolo formato con notevole fedeltà ai prototipi più noti. [...] Il caso di Afrodite/Venere è certamente particolare, considerando che l'immagine della dea, utilizzata fin dal V secolo a.C. per decorare manici di specchi e candelabri, aveva ben presto perduto la sua identità ieratica a favore di un elegante aspetto funzionale [...] Apollo, Hermes, Herakles e Dioniso hanno successo nella piccola plastica soprattutto per le loro valenze estetiche. [...] Lo status divino di Dioniso/Bacco, soprattutto nelle sue versioni efebiche ed effeminate, risulta spesso subordinato alla volontà di evidenziarne l'anatomia e la postura, con toni che potremmo definire 'sensuali'. Tali aspetti sono enfatizzati proprio nella plastica miniaturizzata [...] Contrariamente alle divinità cui si è appena fatto cenno, Ares, Artemide e Atena – rispettivamente Marte, Diana e Minerva dei romani – non si prestano di solito a riletture marcatamente estetiche o fantasiose, neanche nelle loro raffigurazioni in scala ridotta, a causa dell'indole severa del primo e della 'verginità' delle seconde. [...] Destinate al culto domestico sono certamente alcune statuette rappresentanti l'Abbondanza e la Tyche/Fortuna, in bronzo e in marmo, che si possono immaginare entro un larario – proprio accanto ai *Lares* e ad altre divinità (soprattutto Hermes/Mercurio) [...] nella versione miniaturistica Asclepio (Esculapio) e Igea sono presenti sia in luoghi di culto privati, sia – soprattutto come *ex voto* – nei loro santuari».

sua maestria nel realizzare opere di grandi dimensioni.⁴²⁰ Allo stesso Lisippo dobbiamo però, e il contrasto non potrebbe essere più evidente, un'altra versione del medesimo soggetto, il già citato Ercole Epitrapezio, alto solo un piede. Le dimensioni di quest'ultimo riflettevano tanto le funzioni quanto la destinazione privata dell'opera (per quanto privata possa dirsi la mensa di Alessandro), proprio all'opposto della colossale figura dell'eroe che dominava l'acropoli tarantina. Numerose statuette paragonabili al piccolo ornamento da mensa sono note, della più varia qualità: Ercole viene spesso raffigurato con precisione anatomica, manifestando con evidenza il paradosso della rappresentazione in piccolo formato di un eroe celebrato per la sua forza e la sua potenza.⁴²¹

La modalità di rappresentazione di gran lunga più popolare in antico per la figura di Ercole, per lo meno della sua versione matura e barbata, fu quella riconducibile allo schema del c.d. Ercole "in riposo". Numerosissime sculture antiche sopravvivono a testimonianza della fama e della diffusione di questo motivo, nessuna più celebrata e nota del colossale Ercole Farnese, opera dell'ateniese Glicone [Figg. 30-31].⁴²² Non più giovane, stanco e riflessivo, l'eroe è raffigurato completamente nudo in un momento di riposo, mentre con l'intera porzione sinistra del corpo poderoso si sostiene a uno sperone di roccia su cui poggiano i suoi attributi più emblematici, la clava e la leontea. Stretti nella mano destra portata dietro la schiena, i tre *aurea poma* delle Esperidi simboleggiavano il

⁴²⁰ Sull'Ercole assiso di Taranto, in seguito consacrato a Roma da Valerio Massimo, vd. in particolare TODISCO 2016 con bibliografia precedente.

⁴²¹ Un inestricabile conflitto tra miniaturistico e monumentale che costituisce una declinazione dell'interesse intorno ai temi della taglia e della scala che permeava a vari livelli l'estetica ellenistico-romana, a cui da ultimo J. Porter ha dato il nome di dinamica delle scale contrastive («the logic of contrastive scales»), vd. PORTER 2010, pp. 286-291. Per concettualizzazioni differenti dello stesso tema, si vedano le nozioni di «power of the small», vd. ONIANS 1979, pp. 119-150; «conceit of the small», vd. BARTMAN 1992, pp. 147-186; «aesthetics of [the] miniature», vd. STEPHENS 2004, pp. 75-76; «artefactual rhetoric of the miniature», SQUIRE 2011, pp. 259-274.

⁴²² Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. n. 6001. Per una bibliografia aggiornata sui numerosissimi studi condotti su questa statua, vd. RAUSA 2010. Tra i lavori più recenti, vd. in particolare MANDERSCHIED 1981, p. 74, n. 51, tav. 17; GASPARRI 1984, pp. 134-135; MARVIN 1983, pp. 355-357, figg. 1-2; EDWARDS 1996; DELAINE 1997, p. 80, fig. 47; 266, n. 1; VON DEN HOFF 2004, pp. 113-114, nt. 41, fig. 1; BRILLIANT 2005, pp. 19-21; SCHNEIDER 2008; ANGISSOLA 2012, pp. 142-146; CADARIO 2013, pp. 83-85; ANGISSOLA 2014, pp. 125-131; GENSHEIMER 2018, pp. 279-284, n. 11. Più in generale sull'Ercole "in riposo" (*Resting Hercules / Weary Hercules / Leaning Hercules* e *Héraclès au repos* secondo le diverse denominazioni inglesi e francesi, mentre nella bibliografia di lingua tedesca l'espressione *Typus Farnese* è in generale più utilizzata di „*Ausruhender*“ *Herakles*), vd. VERMEULE 1975; MORENO 1982; KRULL 1985; LISIPPO 1995, pp. 51-56; 103-110; 242-250; 352-361; ROLLEY 1999, pp. 335-336; KANSTEINER 2000, pp. 99-102.

compimento del *dodekathols* e il pegno dell'imminente acquisizione dell'immortalità.⁴²³ Pur in mancanza di inequivocabili riferimenti letterari al riguardo, si deve soprattutto alla presenza dell'iscrizione *Λυσίππου ἔργον* sul sostegno roccioso della statua oggi conservata a Firenze (Palazzo Pitti) l'ipotesi avanzata da diversi studiosi circa l'esistenza una creazione originale attribuibile al maestro sicionio alle spalle delle molte ripetizioni e repliche di questo schema (o perlomeno di alcune delle sue declinazioni tipologiche): un'identificazione tutt'ora comunemente accettata, per quanto, bisogna ricordarlo, ipotetica e congetturale.⁴²⁴ Il rapporto tra queste due opere, l'Ercole di Glicone e quello di Lisippo, si è articolato in maniera piuttosto complessa nel corso della storia degli studi: se da un lato il primo ha profondamente impressionato i moderni fin dall'epoca della sua scoperta e contribuito in maniera decisiva a plasmare un intero immaginario relativo all'arte antica, dall'altro è alla ricostruzione del secondo che sono stati rivolti la maggior parte degli sforzi degli studiosi, anche in anni molto recenti: «It would seem that Lysippos's Herakles has triumphed over Glykon's Hercules», come è stato bene osservato.⁴²⁵ Ad avere la peggio nell'ambito di questa opposizione sono state in realtà soprattutto le numerose altre ripetizioni di Ercole "in riposo", obliterate dall'assoluta predominanza della statua Farnese e variamente organizzate in sequenze con l'unico obiettivo di ricostruire le forme dell'archetipo lisippeo. Il merito che deve essere riconosciuto a questo tipo di indagini è quello di avere messo in giusta evidenza tutta una serie di elementi di eterogeneità all'interno del quadro apparentemente uniforme che caratterizza la resa dello schema fondamentale della figura nelle sue diverse declinazioni

⁴²³ Per una magistrale descrizione della posa dell'eroe e delle soluzioni iconografiche adottate (in relazione all'esemplare farnesiano), vd. SCHNEIDER 2008, pp. 142-150. Per una proposta di rilettura del significato complessivo del motivo, vd. CAIN 2002. Sul significato dei pomi delle Esperidi nella mano destra in relazione alla sequenza delle fatiche portate a termine dall'eroe, vd. CADARIO 2013, p. 83 con ulteriori riferimenti bibliografici.

⁴²⁴ Firenze, Palazzo Pitti, inv. OdA 1911 n. 608, vd. KRULL 1985, pp. 22-27, n. 2. Sull'iscrizione (*IG* 14.1254), vd. MARCADÉ 1953, vol I, p. 70; LISIPPO 1995, p. 243. La particolarità della statua Pitti, proveniente dal Palatino e associata ad un volto ritratto di Commodo, induce ad alcune necessarie considerazioni circa il significato della presenza della firma di Lisippo, non attestata in nessun altro esemplare (e di conseguenza sulla effettiva validità dell'attribuzione lisippea del motivo nel suo complesso), vd. ANGISSOLA 2014, pp. 125-131. L'ipotesi sull'identificazione lisippea dell'originale risulta per la prima volta avanzata da E.Q. Visconti, vd. VISCONTI 1790, p. 66, nt. d. L'unica menzione letteraria di una statua di Ercole "in riposo", una descrizione opera del retore Nicolao di Mira, benché tradizionalmente attribuita a Libanio (*Ekphraseis* 15), non si riferisce in alcun modo a Lisippo, vd. GIBSON 2008, pp. 460-462 (WEBB 2007 per l'attribuzione a Nicolao di Mira). RIDGWAY 1997, pp. 305-306 e MARVIN 2008, pp. 240-241 esortano da questo punto di vista a considerare l'attribuzione lisippea come del tutto congetturale.

⁴²⁵ BRILLIANT 2005, p. 21.

tipologiche. Considerazioni di questo genere dovevano essere evidenti già al momento della scoperta dell'Ercole c.d. "Latino", proprio di fronte al suo più famoso *pendant* nel *frigidarium* delle Terme di Caracalla, ma lo studio delle diverse rese del motivo alla ricerca della replica più fedele al *Meisterwerk* originale si sviluppò soprattutto al partire dalla seconda metà del XIX secolo.⁴²⁶ Veri e propri tentativi di classificazione tipologica miranti a distinguere le «copie fedeli» dalle «variazioni» ellenistiche e romane sono invece molto più recenti e articolati secondo diversi gradi. L'eccessiva complessità di alcune proposte tende oggi a venire ridimensionata a favore di una lettura che distingua unicamente un tipo principale c.d. "Farnese", di diretta ascendenza lisippea, da una sua *Umbildung* ellenistica, il tipo c.d. "Caserta" (con il precedente del tipo c.d. "Copenhagen / Dresden").⁴²⁷ A questo proposito, anche il tema delle esatte dimensioni del prototipo ha destato in passato grande dibattito, certo da collegarsi alla viva impressione da sempre destata dalle proporzioni gigantesche della statua di Glicone.⁴²⁸ Già Visconti ipotizzava

⁴²⁶ Sulla scoperta delle due statue, vd. SCHNEIDER 2008, p. 150-153; GASPARRI 2015, p. 171 con riferimenti bibliografici precedenti: le due statue erano collocate, secondo quanto attesta uno schizzo di Antonio da Sangallo il Giovane, tra gli intercolumni di uno dei vani laterali di accesso al *frigidarium* delle Terme di Caracalla, vd. SCHNEIDER 2008, pp. 150-157. Sull'"Ercole Latino", oggi a Caserta, nel vestibolo del Palazzo Reale, vd. MORENO 1982; KRULL 1985, pp. 191-197, n. 92. Sulle fasi iniziali del dibattito circa l'origine del motivo e la ricostruzione dell'opera Lisippea, vd. KRULL 1985, pp. 4-5.

⁴²⁷ È questa la lettura proposta da KRULL 1985 e accettata nella sua impostazione complessiva anche da KANSTEINER 2000, pp. 99-102. Riguardo al precedente di epoca classica dell'Ercole c.d. Copenhagen-Dresden (così chiamato in relazione alle due statue più rappresentative del tipo, l'una a Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, inv. n. 250, vd. POULSEN 1951, pp. 188-189, n. 250, l'altra a Dresda, Albertinum, Skulpturensammlung, inv. n. 92, vd. KNOLL – VORSTER – WOELK 2011, pp. 631-634, n. 144), vd. PALAGIA 1981a; KANSTEINER 2000, pp. 98-99. La prima proposta articolata di una ulteriore scansione tipologica nell'ambito complessivo del motivo dell'Ercole "in riposo" è quella avanzata da INAN 1975, pp. 87 ss., in cui si distinguono le «copie fedeli» dell'originale lisippeo dalle «versioni» di età ellenistica e romana. In questa stessa linea, VERMEULE 1975 ha suddiviso la sequenza in «copies closest to the original», «hellenistic modifications», «group of the Farnese hercules» e ulteriori modificazioni romane «including portrait». Di gran lunga più articolata è invece la proposta di P. Moreno, che individua non meno di undici gruppi di Ercole "in riposo" (Copenhagen-Dresda; Albani; Oropos-Vienna; Argo; Anticitera-Sulmona; Farnese-Pitti; Seleucia-Borghese; Pergamo; Variazioni e contaminazioni dei tipi ellenistici; Side-Caserta; Pozzuoli-Antinori), riconducibili a sei originali di quarto secolo, tre dei quali opera dello stesso Lisippo (Argo; Anticitera-Sulmona; Pitti-Farnese), vd. MORENO 1985; 1991, pp. 508-530; 1994b; 1995, pp. 51-56; 103-110; 242-250; 352-361. Questa impostazione, tutt'ora accolta in diversi studi anche recenti, soprattutto in lingua italiana (p. es. ENSOLI 2017, pp. 99-110) è stata sottoposta a una dura critica da parte di KANSTEINER 2000, pp. 99-100, la cui proposta è analoga a quella suggerita da KRULL 1985: «Im vierten Jahrhundert läßt sich folglich nur eine Fassung des aufgestützten und zugleich müden Herakles nachweisen. Von der Berühmtheit dieses [...] im höchstem Maß individuellen Werkes, des sogenannten Herakles Farnese, zeugen eine Reihe von maßgleichen Kopien weit überlebensgroß Formates, viele verkleinerte Wiederholungen, eine mehrfach kopierte Umbildung hellenistischer Zeit (Typus Caserta) sowie ferner singuläre Umbildungen und Varianten hellenistischer und römischer Zeit».

⁴²⁸ Rispetto a cui occorre tenere presente l'originale collocazione all'interno di un contesto architettonico del tutto sovradimensionato (su cui DELAINE 1997; SCHNEIDER 2008, pp. 150-157; GENSHEIMER 2018) e la tensione verso forme colossali propria di certa scultura a soggetto mitologico nella Roma della fine del II / inizio III secolo, vd. VON DEN HOFF 2004.

un originale «in bronzo e di piccola mole», e molti dopo di lui hanno propeso per considerare il capolavoro farnesiano una sorta di *magnificatio ad absurdum* dell'opera lisippea, preferendo individuare nel più piccolo Ercole degli Uffizi la «verlächlicherer Kopie der lysippischen Schöpfung».⁴²⁹ Certo l'Ercole “in riposo” non fu solo una modalità di raffigurazione dell'eroe «in der Großplastik», ma conobbe anche notevole fortuna nella scultura di piccolo formato, e la sequenza delle sue ripetizioni mostra chiaramente come l'opzione della colossalità fosse solo una delle tante praticate, non prevalente dal punto di vista della quantità delle attestazioni.

Una tensione oppositiva sul piano delle dimensioni nei confronti delle controparti di modulo superiore paragonabile a quella osservata nel caso delle figure di Eracle manca invece nelle immagini ridotte di Afrodite/Venere, in cui però diverse altre potenzialità della produzione in piccolo formato appaiono sfruttate pienamente. Spesso caricate di un marcato carattere decorativo, nelle raffigurazioni della dea la profondità delle connotazioni religiose sembra cedere il passo a più immediatamente fruibili valenze estetiche, ed è in queste immagini che si raggiungono i massimi livelli nell'impiego di materiali esotici e nella qualità delle lavorazioni.⁴³⁰ Le numerose piccole Veneri realizzate con metalli preziosi, pietre dure, avorio, ma anche con materiali più tradizionali come bronzo, marmo e terracotta e poi arricchite di inserti e gioielli in oro e argento, dimostrano chiaramente come questa ricerca andasse di pari passo con i gusti di una committenza estremamente varia ma allineata nel desiderare oggetti capaci di impressionare.⁴³¹ I modelli tardo classici ed ellenistici erano di gran lunga i più diffusi, anche se al confronto con le sculture di Afrodite di dimensioni standard le versioni più piccole si caratterizzavano per un più intenso senso d'eclettismo e libertà d'espressione.⁴³²

⁴²⁹ Sull'Ercole degli Uffizi (Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. n. 1914/138), vd. KRULL 1985, pp. 89-94, n. 22, fig. 41. Riguardo all'ipotesi di E.Q. Visconti, vd. VISCONTI 1790, p. 66, nt. d. Tra coloro che hanno ritenuto di ipotizzare l'esistenza di un originale lisippeo di dimensioni inferiori rispetto alla statua Farnese, vd. JOHNSON 1927, pp. 201 e ss.; SELTMAN 1948, p. 114 e, più di recente, INAN 1992, pp. 231 e ss. PALAGIA 1988b, pp. 762-762 parla di un originale «over life size, not colossal».

⁴³⁰ Come osservato in ANGISSOLA 2012, p. 51 (con nt. 97). Vd. Anche SPINOLA 2015, p. 321.

⁴³¹ Per un campionario completo delle piccole Veneri «in materiale prezioso non metallico», vd. GAGETTI 2006, pp. 331-343. Per una parziale integrazione sul fronte dei metalli preziosi, si veda il volumetto di VERMEULE 1974 (in particolare i nn. 52-55; 71; 95-96): da questo punto di vista, merita di essere menzionata la ricchissima figurina conservata al British Museum, inv. n. 1859,0301.31, vd. WALTERS 1921, p. 11, n. 38.

⁴³² Con qualche più rara eccezione classicheggiante, come p. es. la statuette di Venere da Paramythia, oggi al British Museum, inv. n. 1824,0428.1, vd. WALTERS 1899, p. 37, n. 279; SHARPE 2017, p. 140, n. 5, fig. 16.5.

Accadeva così che nella continua ricerca della variazione, schemi e tipologie diverse si incontrassero e contaminassero in molti modi, elementi degli uni fossero accolti negli altri, attributi differenti circolassero in relazione alle più varie figure, mettendo spesso in crisi le rigide classificazioni tassonomiche dei moderni.

Tra i motivi più replicati e diffusi della statuaria antica occorre annoverare quello della c.d. “Afrodite / Venere che si slaccia il sandalo”, estremamente amato in tutto il mondo mediterraneo a partire da epoca ellenistica fino alla tarda antichità.⁴³³ Benché sicuramente meno iconico presso i moderni al confronto con altre ben più celebrate immagini della stessa divinità, la serie delle opere riconducibile a questa modalità di raffigurazione fornisce da molti punti di vista un interessante parallelo rispetto al caso già discusso dell’Ercole “in riposo”. Lo schema fondamentale che definisce il motivo è molto ben identificabile: una figura femminile completamente nuda in equilibrio sulla gamba destra, nel gesto di portare la mano destra verso il piede sinistro sollevato mentre il braccio sinistro si allarga a bilanciare la torsione complessiva del corpo (si veda, a titolo di esempio, la bella statuetta in questo schema proveniente dalla Villa di Poppea a Oplontis [Figg. 33-34]).⁴³⁴ La sua nudità, la presenza, in molti esemplari, di figure di Eroti, di Priapo o di delfini, di sostegni in forma di vaso o timone, di pomi stretti nella mano sinistra, di gioielli e corone in varia foggia, contribuiscono all’identificazione univoca della donna come Afrodite / Venere. Il sandalo al piede sinistro chiarisce invece il contenuto narrativo della scena: nell’atto di prepararsi al bagno, la dea si sta spogliando

⁴³³ Si tratta della c.d. *sandalenlösende Aphrodite / Venus* secondo la convenzionale dicitura tedesca, e *Sandalbinder Aphrodite / Venus* secondo quella inglese (benché a tutti gli effetti più appropriata sia la definizione *untying* o *loosening her sandal*, talvolta utilizzata). Sul motivo nel suo complesso vd. BERNOULLI 1873, pp. 329-341; FURTWÄNGLER 1887; DE MOT 1903; REINACH 1906; ANTI 1927; RIEMANN 1940; KÜNZL 1970; BRINKERHOFF 1978, pp. 70-97; DELIVORRIAS 1981; NEUMER-PFAU 1982, pp. 176-191; KÜNZL 1994; HAVELOCK 1995, pp. 83-85; KÜNZL 1996; KÜNZL – KOEPEL 2002, pp. 49-51; RUMSCHEID 2007; LESSWING 2015. Con lo stesso nome è conosciuto e talvolta confuso (vd. HAVELOCK 1995, p. 83) uno schema simile ma meno diffuso rispetto a quello in questione, in cui la figura poggia sulla gamba sinistra e con la mano destra raggiunge la caviglia destra portata all’indietro (RUMSCHEID 2006 distingue un tipo «mit r. Standbein» da uno «mit l. Standbein», vd. p. es. p. 426, nn. 56-57), vd. KÜNZL 1970, p. 136; DELIVORRIAS 1981, pp. 58-59; RUMSCHEID 2007, p. 129. Al di là dell’affinità tematica, si tratta, a tutti gli effetti, di due schemi distinti.

⁴³⁴ Oplontis, Villa di Poppea, inv. OP 1252, vd. DE CARO 1976, pp. 219-215, figg. 30-34; DE CARO 1987, p. 114, n. 20, fig. 24; NEUDECKER 1988, n. 71; KÜNZL 1994, p. 40, n. 2; LIMC 1997, VIII, “Venus”, p. 210, n. 183; CARRELLA 2008, p. 54; SCHOCH 2009, p. 321, n. A48, tav. 17,4.

dell'ultimo indumento.⁴³⁵ Benché alcuni precedenti visuali non manchino, la combinazione di questi elementi consente di inquadrare tematicamente il motivo tra quelli delle Veneri al bagno «successori» dell'Afrodite di Cnido, con cui condivide la tensione innovativa nei confronti di una modalità di raffigurazione del soggetto ormai divenuto abituale.⁴³⁶ Nell'assoluta mancanza di qualsiasi riferimento testuale diretto, la sua genesi rimane tuttavia poco chiara, sebbene in generale si propenda per ipotizzare come plausibile l'esistenza di un ignoto originale (forse da una delle città greche d'Asia Minore) da cui lo schema si sarebbe sviluppato a partire dalla fine del III sec. a.C. per trasformarsi gradualmente in un vero e proprio *visual cliché*.⁴³⁷ Quel che è certo, è che le numerosissime sculture riconducibili a tale sequenza – quasi tutte di piccole dimensioni – non si lasciano facilmente inquadrare entro una precisa scansione tipologica, e che i

⁴³⁵ Per una trattazione delle possibili combinazioni tra attributi, figure, supporti ed elementi accessori allo schema base, vd. KÜNZL 1970, pp. 130-134; KÜNZL 1996, p. 107; BRINKERHOFF 1978, pp. 78-79; NEUMER-PFAU 1982, pp. 176-178; HAVELOCK 1995, p. 83; LESSWING 2015, p. 42.

⁴³⁶ Per l'utilizzo di tale espressione, vd. HAVELOCK 1995, pp. 69-101, che annovera tra questi, oltre alla «Sandalbinder (or Aphrodite Loosening her Sandal)», le «Capitoline and Medici Aphrodites (the "Pudica Gesture")», la «Crouching Aphrodite», l'«Aphrodite Anadyomene (Rising from the Sea)», tra cui distingue l'«Half-Draped Anadyomene» e la «Nude Anadyomene», l'«Aphrodite of Melos», e l'«Aphrodite Kallipygos ("of the Fair Buttrocks")». Riguardo agli antecedenti pre-ellenistici dello schema, si vedano alcuni esempi di pittura vascolare di età classica come la pelike di V sec. attribuita allo *Washing painter* (Paris, Musée du Louvre, inv. n. [G549], ARV2 1128.106. O), in cui il motivo del sandalo, diffuso anche altrove in rapporto ad altri contesti e soggetti, viene impiegato in funzione di uno sviluppo narrativo focalizzato sulla nudità femminile, vd. HAVELOCK 1995, p. 85; LESSWING 2015, p. 52, n. 33. Un altro più nobile antecedente classico del motivo poi adottato per il tipo dell'Afrodite "che di slaccia il sandalo" è quello della figura di Nike *Sandalbinder* dalla balaustra del tempio di Atena Nike dell'Acropoli (Atene, Museo dell'Acropoli, inv. n. 973, vd. HAVELOCK 1995, p. 85; LESSWING 2015, pp. 46-47). Allo stesso motivo sembrerebbero riconducibili anche alcune terrecotte diffuse tra Magna Grecia e Sicilia nel corso del tardo III sec. a.C., in cui la figura appare però in posizione eretta e semipanneggiata, vd. BELL 1981, pp. 46; 159, n. 228, tav. 58; HAVELOCK 1995, p. 85.

⁴³⁷ I più antichi esemplari noti sono alcune terrecotte provenienti da Taranto e databili archeologicamente tra il 225 ed il 175 a.C., vd. GRAEPLER 1997, Grab 75, n. 3; Grab 175, n. 2; Grab 223, n. 22. La discussione riguardo all'origine dello schema è ben schematizzata in LESSWING 2015, pp. 44-48 nell'opposizione tra chi ritiene che questo sia da ricondurre all'esistenza di un'opera originale, per quanto ignota, e chi invece ha proposto per l'ipotesi che si trattasse piuttosto dello sviluppo di un generico motivo in un contesto di bottega (la c.d. *workshop hypothesis*). Tra i primi, le ipotesi avanzate per la datazione dell'originale sono state diverse: E. Künzl, autore dello studio più approfondito sul tema, ha indicato come più probabile il periodo compreso tra il 230 e il 190 a.C., vd. KÜNZL 1970, pp. 117-118. Con questa datazione di massima concordano anche BRINKERHOFF 1978, pp. 79-97; NEUMER-PFAU 1982, p. 182; HAVELOCK 1995, p. 84; LESSWING 2015, p. 48. In precedenza, LULLIES 1954, p. 82 e FUCHS 1969, pp. 234-235 avevano proposto per una datazione tardo ellenistica, posteriore al 150 a.C. Allo stesso E. Künzl si devono tanto l'ipotesi circa la provenienza miscrasiatica dell'originale (con il precedente di BEAN – COOK 1952, pp. 182-183, nt.47), quanto quella relativa al fatto che fosse realizzato in bronzo, vd. KÜNZL 1970, pp. 115; 118-119. Già LIPPOLD 1923, p. 150, aveva suggerito che potesse trattarsi di una scultura di piccolo formato. Furtwängler individuava nell'esemplare oggi a Londra, British Museum, inv. n. 1865.0711.1 la più fedele riproduzione del prototipo, vd. FURTWÄGLER 1887, «Aphrodite, Die Sandale Lösend»; Brinkerhoff riteneva invece che l'esemplare più "tipico" fosse da individuarsi in un bronzetto di Venere da Paramythia, oggi a Londra, British Museum, inv. 1824.0490, vd. BRINKERHOFF 1978, p. 74, tav. 15.

tentativi in questo senso di distinguere *Grundtypen*, *Nebentypen* e *Varianten* possono dirsi in gran parte risolti in maniera non soddisfacente.⁴³⁸ Al netto dell'adesione allo schema complessivo, ciascun esemplare appare diverso dagli altri: le figure differiscono tra loro nelle dimensioni, nei materiali utilizzati, nelle proporzioni del corpo e nell'angolo della sua flessione, nella posizione esatta del braccio sinistro, nei lineamenti del viso e nel trattamento della capigliatura. La presenza di supporti collocati in diverse posizioni, che potevano avere una funzione strutturale nel caso delle repliche in marmo ma che figurano anche in molti esemplari in terracotta o bronzo, forniva una ulteriore occasione di variazione:⁴³⁹ sotto il braccio, la coscia o il piede sinistro, in forma di vaso o tronco d'albero su cui talvolta poggia la veste della dea, di un più generico pilastro, ma anche di timone o in foggia di piccolo Eros, di Priapo, di erma o di delfino, tutti questi elementi contribuivano evidentemente a connotare in una varietà di modi diversi il soggetto raffigurato e il suo rapporto con il contesto di ricezione (ma potevano spesso essere del tutto assenti). Attributi (come la mela che talvolta la figura stringe nella mano sinistra) e gioielli (come collane, corone, orecchini, bracciali, cavigliere e fasce a decorazione del corpo, che potevano essere dipinti o applicati in materiali differenti),⁴⁴⁰ completavano il quadro di una complessità tale per cui perfino il sandalo al piede sinistro, apparentemente il fulcro narrativo della composizione, risultava talvolta del tutto omissso. L'osservazione per cui difficilmente un così elevato livello di variazione, portato all'estremo dalle infinite possibilità combinatorie dei vari elementi, possa essere spiegato con l'ispirazione diretta e quanto più possibile fedele delle diverse ripetizioni rispetto ad un preciso modello ha dato luogo a diverse ipotesi:⁴⁴¹ alcuni hanno ipotizzato che un tale prototipo non sia affatto esistito, altri che dovesse trattarsi di un *Kabinetstück* di proprietà privata e pertanto difficilmente accessibile.⁴⁴² Al di là della maggiore o minore fondatezza delle

⁴³⁸ Si vedano in tal senso le proposte da DE MOT, 1903; ANTI 1927 e RIEMANN 1940 (che però potevano disporre di un campione di gran lunga inferiore al numero di esemplari oggi noti), ma anche il tentativo prodotto da KÜNZL 1970, pp. 110-136 (e KÜNZL 1996, con lo sforzo di organizzare le sequenze tipologiche basate sulla diffusione geografica dei vari esemplari).

⁴³⁹ Si è discusso se e in quale posizione tali elementi fossero o meno inclusi nella raffigurazione originale o se costituissero piuttosto un'aggiunta legata alle modificazioni successive del tipo, vd. KÜNZL 1970, pp. 130-134.

⁴⁴⁰ Rispetto ai significati connessi alla presenza di gioielli sulla figura di Afrodite, vd. KELPERI 1997.

⁴⁴¹ LESSWING 2015, p. 47-48.

⁴⁴² Si veda la discussione di LESSWING 2015, p. 42 a proposito della c.d. *workshop hypothesis*; sull'ipotesi del *Kabinetstück* si veda invece KÜNZL 1970, p. 119, la cui lettura è stata accettata in seguito da molti (tra gli altri DELIVORRIAS 1981, che considera le ripetizioni del motivo come «Paraphrasen» di tale originale): «Die Figur wurde offensichtlich schnell bekannt. Sie war aber anscheinend bald wieder unzugänglich oder verloren. Denn man kann sich die Unterschiede der Repliken wohl nur so erklären, daß man immer wieder

due ipotesi, anche la caratterizzazione in certa misura privata e mondana del soggetto è stata in passato piuttosto discussa, soprattutto a fronte dell'effettiva destinazione a contesto domestico di molte sculture in questo schema. In maniera simile rispetto ad altre rappresentazioni coeve di Afrodite, la complessità della posa, l'attitudine tutt'altro che ieratica della figura e l'occupazione quasi profana del soggetto, contribuiscono certamente a delineare un'immagine molto intima e accessibile della dea. Non per questo è lecito concludere, come pure è stato suggerito da alcuni, che una simile raffigurazione non potesse essere considerata appropriata se non in ambito domestico: al contrario, sono numerosi gli esemplari riconducibili con sicurezza a contesti tanto funerari quanto religiosi e santuariali.⁴⁴³

Le serie dell'Eracle "in riposo" e dell'Afrodite "che si slaccia il sandalo" sono dunque i due casi studio attorno a cui impostare l'analisi che questo lavoro intende sviluppare. Con loro non si esauriscono, come evidente, le possibilità d'indagine intorno ai meccanismi di funzionamento dei processi di trasmissione delle forme e di riduzione dei formati nella statuaria ellenistica e romana. Da molti punti di vista tuttavia, entrambe possono essere considerate emblematiche di modalità diverse di intendere e praticare queste due possibilità nella produzione di "scultura ideale" di quella fase, così che le osservazioni prodotte in questo lavoro possano essere in certa misura estese anche ad altri casi meno estremi. La scelta di focalizzare l'attenzione intorno questi due schemi è fondata su considerazioni di ordine diverso: in primo luogo, come già sottolineato, tutti e due i motivi

von vorhandenen Stücken mit all ihren Eigenarten der Haltung, der Proportionen und des Beiwerks abschrieb, ohne sich an genauen Abgüssen des Original orientieren zu können». L'alternativa tra queste due diverse linee interpretative ricalca in parte quella proposta da LANDWEHR 1998 nel suo studio sulle *Konzeptfiguren*, «traditionelles Bildmuster oder konkretes Vorbild», ed è legittimo chiedersi se e in che misura anche la Venere "che si slaccia il sandalo" possa essere ricondotta entro tale categoria. È vero infatti, come sostenuto dalla stessa Landwehr, che ciò che le figure sembrano replicare non sia tanto un preciso originale, quanto piuttosto «das gemeinsame Konzept, das in der Darstellung des in einer ungewöhnlichen Bewegung begriffenen nackten weiblichen Körpers besteht», vd. LANDWEHR 1993, p. 23. Rispetto alla definizione del 1998 di *Konzeptfigur* però, che si riferisce a immagini che per quanto riproducano uno stesso *Muster* siano non solo «individuell gestaltet», ma anche «thematisch nicht festgelegt», bisogna osservare come l'associazione tra il motivo della *Sandalenlösende* e la figura di Afrodite/Venere sia pressoché univoca e definitivamente cristallizzata in una fase cronologicamente molto alta (i pochissimi casi di terrecotte in cui l'identificazione delle figure non appare certa, vd. KÜNZL 1970, p. 111 non minano la generale uniformità di questo quadro).

⁴⁴³ Per esempio, anche in relazione alle sue presunte piccole dimensioni, KÜNZL 1970, p. 119 e HAVELOCK 1995, p. 84 hanno escluso che l'originale potesse essere una statua di culto. In realtà, in questo come in altri casi, la possibilità che una statua potesse fungere da oggetto di culto (qualunque cosa si voglia intendere con questa espressione che, come visto, mal si adatta ai modi antichi di concettualizzare le immagini delle divinità) non era affatto determinata dalla sua apparenza fisica né dalle sue dimensioni, vd. SCHEER 2000.

risultano replicatissimi in piccole dimensioni, a garanzia di un altro grado di pervasività di queste immagini a vari livelli delle società antiche, e forniscono pertanto un campione molto consistente di esemplari, fondamentale allo sviluppo di qualunque analisi sufficientemente approfondita. In entrambi gli schemi sono inoltre ben rappresentate le peculiarità proprie dei soggetti che in ciascuna si trovano raffigurati: tensione tra piccole e grandi forme nel caso di Ercole, forte attenzione per gli effetti di carattere decorativo e variabilità nel caso delle Afroditi. Proprio sotto questi aspetti, le due raffigurazioni e le sculture ad esse riconducibili divergono in maniera considerevole. Mentre infatti le ripetizioni dell'Ercole "in riposo" coprono tutta la scala che si estende dal miniaturistico al colossale, sembra che la Venere "che si slaccia il sandalo" abbia circolato pressoché esclusivamente in esemplari di piccole dimensioni: non a caso per il primo viene ipotizzata l'esistenza di un originale di grandezza superiore ai 300 cm, mentre per la seconda si è pensato piuttosto a un prototipo in *Statuettenformat*.⁴⁴⁴ Anche dal punto di vista delle forme dell'imitazione messe in atto, senza voler impostare qui un discorso di critica delle copie che non rientra nelle finalità di questo lavoro, l'Ercole "in riposo" e la Venere "che si slaccia il sandalo" presentano profili molto diversi nella resa in piccolo formato: mentre infatti il primo presenta al proprio interno una generale coerenza formale passibile di una ulteriore articolazione tipologica a diversi livelli (pur al netto delle divergenti interpretazioni degli studiosi su questo punto e nella forma "minima" di distinzione tra tipo c.d. "Farnese" e tipo c.d. "Caserta"), la serie della seconda presenta un grado di variabilità tale per cui la sola costante di riferimento è lo schema complessivo d'impostazione delle figura, per quanto ben riconoscibile.

Due ulteriori elementi, questa volta comuni, rendono particolarmente interessante lo studio di questi due schemi in relazione al tema della produzione in piccolo formato. Il primo riguarda precisamente il problema dei processi produttivi e dei rapporti con i rispettivi modelli: da questo punto di vista, come ci sarà modo di discutere nei prossimi capitoli, tanto la realizzazione di un esemplare di Ercole "in riposo" quanto di uno di Venere "che si slaccia il sandalo" poteva contemplare come solo esito, fin dai primi passaggi della lavorazione, l'esecuzione di una figura in quell'unico schema. Si tratta di una condizione apparentemente scontata, ma che in realtà non è affatto banale se

⁴⁴⁴ Ipotesi con cui concorda sostanzialmente anche BARTMAN 1992, p. 168.

confrontata con le modalità di produzione specifiche di altre opere di piccole dimensioni, per cui elementi “format” di diversa provenienza tipologica potevano essere variamente combinati a seconda delle esigenze degli artisti e dei committenti, dando luogo a una fortissima e difficilmente districabile contaminazione tra motivi diversi. Viceversa, la produzione di un esemplare riconducibile a ciascuno di questi due schemi non consentiva di apportare modifiche oltre un certo grado, e comportava di per sé la precisa intenzione di ripetere proprio quel motivo e non una generica forma di Ercole o di Afrodite, demandando a una serie di particolari “accessori” le possibilità di personalizzazione che non compromettessero il riferimento univoco allo schema di base.

Il secondo elemento di indiscutibile interesse che accomuna l’Ercole “in riposo” e la Venere “che si slaccia il sandalo” riguarda invece un aspetto fondamentale della natura degli schemi che li caratterizzano, vale a dire la loro tridimensionalità. La ricerca della possibilità di mostrarsi da diverse prospettive e angolazioni significative e diversificate (*Mehransichtigkeit*) costituisce una delle linee di progressivo sviluppo della plastica ellenistica, nella direzione di un accresciuto illusionismo e di modalità nuove e maggiormente integrate di interazione tra opera e osservatore.⁴⁴⁵ Una dimensione spaziale tanto accresciuta doveva necessariamente procedere di pari passo, nel caso delle sculture di grande modulo, con forme di esposizione tali da consentire il coinvolgimento attivo di quest’ultimo, consentendo e agevolando la sua circolazione intorno all’opera. Quest’aspetto assume tanto maggiore importanza quando si ragiona sulla misura in cui esso possa aver inciso nella fortunata trasposizione di alcuni modelli dal grande al piccolo formato, con tutto ciò che questo doveva comportare nei termini delle modalità di fruizione del tutto peculiari che alle sculture di piccole dimensioni potevano essere associate: non è difficile immaginare un caso di vicinanza estrema per cui non fosse l’osservatore a muoversi intorno all’opera, ma piuttosto l’opera a essere ruotata tra le mani dell’osservatore. Da questo punto di vista, tanto l’“Ercole in riposo”, quanto la “Venere che si slaccia il sandalo” sfruttavano tali possibilità in maniera diversa: nel caso del primo, questo aspetto assumeva un rilievo particolare in rapporto al contenuto

⁴⁴⁵ Per un’introduzione a questi aspetti, si vedano RIDGWAY 1971, pp. 346-356; VON HESBERG 1988, pp. 349-360; ZANKER 2004, pp. 27-71; CADARIO 2013. CADARIO 2013, pp. 92-93 sottolinea come la massima fortuna di una tale ricerca della tridimensionalità delle opere coincida con il III sec. a.C., determinando nel secolo successivo una sorta di reazione nel senso di una rinnovata attenzione per la frontalità della fruizione delle sculture che lasciasse meno libertà all’autonomia dello spettatore.

narrativo dell'immagine, che poteva essere colto nella sua interezza solo tramite la comprensione di tutti i dettagli iconografici. Se infatti il tema complessivo della raffigurazione era la stanchezza dell'eroe, la chiave che ne consentiva la decodifica era nascosta nella sua mano destra, portata dietro la schiena: i pomi delle Esperidi che permettevano di associare la rappresentazione particolare del soggetto all'interezza della sua vicenda mitica. Poter osservare la statua anche sul lato posteriore era dunque cruciale per intenderne il significato.⁴⁴⁶ Nel caso dell'Afrodite invece, la tridimensionalità della composizione era legata alla possibilità di godere appieno della complessità della posa della figura, in precario equilibrio sulla gamba destra mentre con un difficile movimento allarga il braccio sinistro per bilanciare lo sforzo volto a portare la mano destra a sciogliere la calzatura: il carattere marcatamente erotico della creazione risultava così notevolmente accentuato dalla molteplicità dei punti di vista offerti all'osservatore, quasi invitato a superare con lo sguardo gli angoli del corpo della dea celati dalla sua torsione per scoprirne la completa nudità.⁴⁴⁷

Per entrambi i motivi si conoscono raffigurazioni bidimensionali, su gemme o monete, ma anche modificazioni in forma di elementi decorativi di vario tipo da associare ad elementi di arredo:⁴⁴⁸ nessuno di questi oggetti sarà direttamente preso in considerazione

⁴⁴⁶ Su questo punto si vedano in particolare BIEBER 1961, pp. 35-36; RIDGWAY 1971, p. 355; SCHNEIDER 2008, pp. 148-149; CADARIO 2013, pp. 83-85. Non tutte le ripetizioni di questo motivo sfruttano tuttavia tale possibilità, come risulta per quanto riguarda alcuni esemplari in origine collocati entro nicchie o simili apprestamenti con la parte posteriore della figura solo sommariamente lavorata, vd. MARVIN 1983, pp. 356-357.

⁴⁴⁷ KÜNZL 1970, pp. 117-118; BRINKERHOFF 1978, pp. 74-88; NEUMER-PFAU 1982, pp. 178-182; LESSWING 2015, p. 43. NEUMER-PFAU 1982, p. 182, ntt. 459-460 ha sottolineato come lo schema, per lo meno nella sua versione originale privilegiasse «eine "offizielle" Ansicht»: non del tutto frontale ma leggermente obliqua verso destra, in modo che il pube risultasse coperto all'osservatore dal braccio destro abbassato a slacciare il sandalo. Come nel caso di altre figure di Afrodite di origine ellenistica (per esempio la Venere accovacciata c.d. di Doidalsas), la connotazione erotica di questo motivo si caratterizza proprio nella tensione tra nudità completa della figura ed espedienti compositivi con cui la stessa viene celata. Lo stesso focus dell'azione intorno al sandalo contribuisce a connotare decisamente in senso erotico il carattere della figura, vd. RUMSCHEID 2007; THEMELIS 2012, pp. 16, nt. 44; 46.

⁴⁴⁸ Tanto per l'Ercole "in riposo", quanto per la Venere "che si slaccia il sandalo" sono noti, p. es., adattamenti a trapezofori del tipo con elemento centrale: per il primo, vd. Avignon, Musée Calvet, inv. n. 40; Salonico, Museo Archeologico Nazionale, inv. n. 846; Belgrado, Museo Etnografico, inv. n. 2069, vd. STEPHANIDOU TIVERIOU 1993, pp. 273-275, nn. 115-117, tavv. 59-60; per la seconda si veda invece l'esemplare da Tomi, vd. Costanza, Museo nazionale di Storia e di Archeologia, inv. n. 20743 (<http://lupa.at/21353>), vd. VIANU 2015 (con riferimenti bibliografici ulteriori) Per quanto riguarda le raffigurazioni dell'"Ercole in riposo" su moneta, si vedano p. es. il noto tetradrammo di Demetrio, vd. LISIPPO 1995, p. 51, n. 4.4.1 e alcune emissioni di II secolo dalle zecche di Amastri, Nicea e Roma, vd. LISIPPO 1995, p. 56, nn. 4.4.5; 4.4.6; 4.4.7; Per quanto riguarda la Venere "che si slaccia il sandalo" su

nel corso del presente studio, che si concentrerà unicamente sulle sculture a tutto tondo *freestanding*. Poiché le due sequenze di esemplari prese in esame costituiscono lo strumento attraverso cui sarà articolata quest'indagine, i confini cronologici di quest'ultima coincidono con quelli della loro attestazione nel corso dell'antichità.⁴⁴⁹ All'interno dei due gruppi di opere non saranno introdotte preventivamente gerarchie di alcun genere, né sarà effettuata alcuna selezione sulla base dei materiali utilizzati. Si tratta, come evidente, di un aspetto potenzialmente di grande impatto tanto sulle possibilità dei diversi tipi in termini dimensionali, quanto sulle modalità di produzione (e quindi di trasposizione dei modelli) dei singoli oggetti. Molti studi si sono concentrati su singole categorie di questo genere: si pensi, per esempio, ai lavori di F. Rumscheid sui «berühmte Statuentypen in koroplastischer Umsetzung», di M. Koortbojian sugli «opera minora» in bronzo, di E. Galletti sulle «statue di gemme» o di C. Vermeule sulle «Greek and Roman sculptures in gold and silver». La stessa categoria di “bronzetto”, che pure nasce in un contesto differente da quello degli studi classici ma che ha trovato vasto impiego anche in ambito archeologico, costituisce una specificazione di questo genere d'impostazione.⁴⁵⁰ Poiché in questa sede la possibilità di impiegare una gamma di materiali più ampia rispetto a quella comunemente utilizzata nella statuaria di modulo maggiore è considerata una delle caratteristiche peculiari della produzione scultorea nel piccolo formato, tutti questi approcci sono da ritenersi come particolari in rapporto a un tema che è possibile ricondurre a unità, e la varietà delle soluzioni praticabili come una risorsa piuttosto che un limite nell'ottica della comprensione generale del fenomeno.

Può apparire infine stravagante, se non metodologicamente del tutto errata, la scelta di premettere lo studio dei materiali a quello dei contesti. Si tratta tuttavia di una decisione che proprio la particolarità degli stessi materiali rende in certa misura obbligata. Per la gran parte di queste sculture di piccole dimensioni risulta infatti spesso complicato risalire a qualunque informazione, anche generica, relativa alla provenienza originaria. Il lavoro sugli oggetti *in context* e la ricostruzione dei loro usi, condotto sulla base del confronto con i pochi casi affidabili e finalizzato allo spostamento dell'attenzione dalla loro

moneta, vd. p. es. un'emissione di età imperiale da Afrodizia di Caria, vd. KÜNZL 1970, p. 161, n. F14; su gemma, vd. p. es. KÜNZL 1970, pp. 160-161, nn. F1-15.

⁴⁴⁹ Rimangono quindi naturalmente escluse tutte le riprese successive dei medesimi schemi, a partire dall'epoca rinascimentale, fino all'età moderna.

⁴⁵⁰ VERMEULE 1974; RUMSCHEID 2008; GAGETTI 2009; KOORTBOJIAN 2015.

produzione alla loro ricezione e alle modalità della loro fruizione dovrà quindi necessariamente seguire una fase preliminare di focalizzazione sulle sole sequenze ripetizioni dei due motivi intorno ai temi della «riduzione (di scala)» e della «moltiplicazione (di numero)».

CAPITOLO II

TAGLIA E SCALA

Prendendo spunto dai «criteri della somiglianza» enunciati nei passi di Plutarco e Pausania già discussi,⁴⁵¹ questo capitolo intende porre al centro dell'analisi dei casi studio presi in esame il rapporto tra σχῆμα e μέγεθος, “forma” e “dimensione”, focalizzando la propria attenzione intorno ai parametri di taglia (in senso assoluto), e soprattutto di scala (in senso relativo). Obiettivo primario è la comprensione del funzionamento dei meccanismi di modificazione dei formati specifici delle serie dell'Ercole “in riposo” e dell'Afrodite “che si slaccia il sandalo”, fatta salva la riconoscibilità degli schemi di riferimento. Entrambi attestati in centinaia di esemplari ed estremamente popolari nel corso di tutta l'antichità, l'Ercole “in riposo” e l'Afrodite “che si slaccia il sandalo” presentano infatti due profili molto diversi, per non dire opposti, da questo punto di vista: nel primo caso le ripetizioni note spaziano infatti variamente (ma non uniformemente) tra il miniaturistico e il colossale, mentre nel secondo si concentrano con pochissime eccezioni entro i 60 / 65 cm ca. Quali siano le ragioni di queste così profonde differenze, come e con quali ricorrenze siano organizzate al loro interno le sequenze di esemplari che riproducono e ripetono i medesimi motivi, quali criteri determinassero il maggiore o minore successo della produzione in dimensioni ricorrenti associate a determinati motivi, in che misura la progressiva standardizzazione dei modelli riprodotti si riflettesse anche su una parallela uniformazione dei formati in circolazione: difficilmente è possibile rispondere a questi interrogativi a partire dal modello delle «miniature copies» proposto da E. Bartman, largamente fondato – in maniera non dissimile, in questo, da quello esemplificato dalle «Verkleinerungen» di stampo lippoldiano – sulla premessa che la circolazione degli schemi avvenisse esclusivamente “a partire da” e “in stretto riferimento a” un “originale”, e che le precise dimensioni di quest'ultimo possedessero un valore in

⁴⁵¹ Plut. *Num.* 13.3.

certa misura normativo, tale da riflettersi anche nella circolazione delle sue ripetizioni, per quanto tutte ugualmente definite «copies».⁴⁵²

Una tale impostazione, le cui premesse teoriche trovano nel paradigma «originale-copia» una chiave interpretativa pressoché esclusiva, può apparire almeno parzialmente adeguata in relazione a determinate e circoscritte modalità di imitazione praticate in antico, di cui il già citato caso della sequenza del Discobolo mironiano può fornire una buona esemplificazione – e un utile confronto rispetto ai casi dell’Ercole “in riposo” e della Venere “che si slaccia il sandalo”.⁴⁵³ Le sue caratteristiche principali possono essere sintetizzate in tre punti:

- 1- **Esistenza di un formato di riferimento** legato a un gruppo di repliche – vere e proprie copie – ottenute con metodi di riproduzione di tipo meccanico: compatibilmente le capacità tecnologiche dell’epoca, σχῆμα e μέγεθος sono mantenuti invariati al dettaglio in tutti questi esemplari.
- 2- **Preponderanza numerica** di questo formato rispetto alla quantità delle attestazioni: su 27 esemplari noti di Discobolo, ben 20 sono riconducibili a questo formato standard.
- 3- **Variazione saltuaria e irregolare** rispetto al formato di riferimento: solo 7 delle ripetizioni note del Discobolo si discostano rispetto a questo standard, tutte in modo diverso l’una dall’altra.⁴⁵⁴ Se l’entità delle riduzioni fosse stata ricavata in maniera proporzionale rispetto alla taglia dell’“originale” di partenza, sarebbe lecito immaginare una certa regolarità in questi rapporti, quantificabili per esempio nella metà, in un terzo o in un quarto di quest’ultima; se, viceversa, fosse stata praticata in funzione della sola taglia “di arrivo”, ci si potrebbe aspettare una qualche ricorrenza in questo senso: nessuna sistematicità di questo tipo sembra

⁴⁵² BARTMAN 1992, p. 9: «The term “miniature” applies to any copy that reduces the height of the original to approximately one meter or less».

⁴⁵³ Si veda il catalogo in ANGUISSOLA 2005.

⁴⁵⁴ Che scendono a sei qualora si accetti l’ipotesi di KANSTEINER 2014, pp. 96-97, che riconosce nell’esemplare di Vienna (KHM) un’imitazione moderna e rimpicciolita del Discobolo antico.

riscontrabile in queste sette statuette, ciascuna delle quali appare in qualche modo un'opera a sé stante, anche solo sotto il profilo delle dimensioni.

Una tale uniformità, la cui premessa tecnico-produttiva era necessariamente fondata sull'esistenza e la disponibilità in circolazione di modelli affidabili cui fare riferimento, non costituisce tuttavia la norma nel panorama della "scultura ideale" antica e del repertorio degli schemi maggiormente riprodotti in quest'ambito. Il particolare prestigio dell'opera è un elemento che non bisogna perdere di vista: non semplicemente un atleta nell'atto di lanciare il disco ma, come tutti erano in grado di riconoscere, il Discobolo di Mirone (ὁ δισκοβόλος come lo chiama l'Eucrate di Luciano, *discolobos*, come era semplicemente traslitterato in latino).⁴⁵⁵ Non vi è dubbio che parte della fortuna delle sue repliche, che trovavano impiego in maniera piuttosto variegata nella decorazione di edifici pubblici e privati, fosse legata anche al prestigio di *opus nobile* dell'originale da cui derivavano. Tale diffusione doveva accompagnarsi a una nozione piuttosto accurata dello schema da parte di un pubblico ampio (ben descritto proprio dal Tichiade di Luciano: «raccolto nella posizione del lancio, con la testa rivolta all'indietro verso la mano che regge il disco e con una gamba leggermente flessa, pronto a risollevarsi nell'azione con un balzo»),⁴⁵⁶ in modo tale che una sua alterazione risultasse non desiderabile, almeno nei suoi tratti generali.⁴⁵⁷ Normatività e riconoscibilità del modello non impedirono del resto che anche nei confronti di quest'opera si sviluppasse una forma di processo d'iconizzazione per cui lo schema mironiano poteva risultare astratto rispetto al preciso riferimento al *Meisterwerk* originale e fatto oggetto di citazione come paradigma generico del lanciatore del disco tanto in contesto iconografico che letterario.⁴⁵⁸ A questi stessi processi occorre con ogni probabilità ricondurre anche la produzione di quel gruppo di esemplari che ripetono lo schema del Discobolo in un formato ridotto rispetto a quelli allineati alla taglia standard in circolazione, certo in

⁴⁵⁵ Plin. *NH.* 34.57 *Myronem Eleutheris [...] fecit discobolon.*

⁴⁵⁶ GIULIANI – CATONI 2016, pp. 13-15; 32-35.

⁴⁵⁷ Luc. *Philopseud.* 17. La complicata posa della figura e la particolarità del gesto rendono inoltre difficile una sua ricontestualizzazione al di fuori dell'ambito atletico, per cui risulta difficile dissolvere lo schema in una formula più generica come, per esempio, nel caso del Doriforo di Policeto.

⁴⁵⁸ ANGUISSOLA 2012, pp. 29-30, nt. 25-27; ANGUISSOLA 2018, pp. 343-344 (vd. nt. 12). Si veda, a questo proposito, la descrizione filostratea della tavola raffigurante il mito di Giacinto, in cui l'atto di lanciare il disco è descritto in termini che lasciano intravedere alle loro spalle l'esistenza di un modello visuale identificabile con lo schema mironiano, vd. ABBONDANZA 2006, pp. 121-122.

relazione alla necessità di adattare il modello a contesti di fruizione e usi parzialmente differenti rispetto a quelli di questi ultimi. Ben poco si può dire a questo riguardo, dal momento che nessuna di queste ripetizioni minori proviene da un contesto archeologico affidabile.⁴⁵⁹

Una variabile ulteriore da tenere in grande considerazione è quella relativa ai diversi materiali in cui queste opere venivano realizzate e alle loro dimensioni reciproche. Per quanto riguarda la sequenza del Discobolo, è del tutto improbabile che l'attuale rapporto di venticinque esemplari in marmo a due in bronzo rispecchi anche lontanamente le proporzioni della circolazione antica di sculture in questo schema, e certo non vi corrisponde il fatto che, tra tutti, quelli in bronzo siano solo i più piccoli – tanto più che abbiamo l'assoluta certezza del fatto che l'opera di Mirone fosse realizzata, appunto, in bronzo.⁴⁶⁰ Si è già detto di come la possibilità di trasporre un modello in materiali diversi abbia costituito una delle ragioni del particolare *appeal* della produzione in piccolo formato nel corso dell'antichità e di come questo stesso aspetto rappresenti un fatto di particolare interesse da parte degli studiosi in rapporto alla circolazione di tali motivi. Per quanto riguarda però il problema del rapporto $\sigma\chi\eta\mu\alpha - \mu\acute{\epsilon}\gamma\epsilon\theta\omicron\varsigma$, tale condizione assume particolare rilievo soprattutto da due prospettive, l'una legata alle modalità antiche di produzione, l'altra alle condizioni moderne di conservazione delle varie sequenze. Dal primo punto di vista occorre infatti considerare come, almeno in generale, a ciascun materiale doveva corrispondere un potenziale differente in termini di resa dimensionale: il bronzo, con cui erano realizzati tanto il Colosso di Rodi, quanto l'Ercole Epitrapezio, era certamente il più duttile da questo punto di vista; ragioni statiche impedivano invece la realizzazione di sculture *in the round* di dimensioni eccessive in marmo, ma allo stesso tempo le difficoltà nella sua lavorazione lo facevano poco adatto anche alla produzioni di opere molto piccole;⁴⁶¹ al contrario, per modalità e tradizioni produttive, la terracotta veniva di preferenza impiegata per opere di impegno dimensionale piuttosto contenuto,

⁴⁵⁹ Con l'eccezione del bronzetto da Ambelokipi (Atene, Museo Archeologico Nazionale, inv. X16781), rinvenuto però all'interno della cisterna all'interno di cui era stato occultato insieme ad un consistente gruppo di statuette.

⁴⁶⁰ Con ogni probabilità bisogna anche intendere che in bronzo fosse anche il Discobolo appartenente alla collezione di Eucrate nel Philopseudes di Luciano (Luc. *Philopseud.* 17-19), vd. SETTIS 1992, p. 53, nt. 4.

⁴⁶¹ Questo vale almeno in senso generale, benché eccezioni nell'uno e nell'altro senso non manchino: si pensi, per esempio, alle opere miniaturistiche in marmo che sono attestate tramite le fonti letterarie, vd. Appendice III, T16.

almeno in epoca ellenistica e romana; infine, nei casi delle pietre dure, dell'ambra, dell'avorio o di altre materie particolarmente pregiate, la natura stessa dei materiali imponeva i propri limiti rispetto alle possibilità di lavorazione.⁴⁶² D'altra parte, non tutti gli schemi potevano essere ripetuti ugualmente in tutti i materiali, se non a prezzo di accorgimenti statici che potevano talvolta determinare delle modifiche evidenti alla loro impostazione, per cui alcuni formati potevano risultare poco o per nulla praticati per alcuni di essi e molto per altri. Ancora più problematico appare affrontare questo tema dal punto di vista moderno dello stato in cui le sequenze delle ripetizioni dei vari motivi ci sono preservate, dal momento che è noto come le opere in alcuni materiali abbiano più di altre sofferto delle dispersioni e delle distruzioni successive alla fine del mondo antico: per quanto mutile o frammentarie, molte statue in marmo sopravvivono in misura tale da poter spesso consentire una seppur approssimativa ricostruzione delle loro dimensioni originarie; viceversa, la stragrande maggioranza delle sculture in bronzo è irrimediabilmente andata perduta per quanto riguarda gli esemplari di modulo maggiore, mentre nei formati più ridotti si conservano spesso grandi quantità di oggetti. In questo modo, la costituzione delle sequenze risulta falsata rispetto a quella che doveva essere la loro composizione antica, solo parzialmente ricostruibile tramite congettura. Il fatto dunque che opere in materiali differenti occupino posizioni diverse entro i *range* dimensionali attestati nel complesso delle sequenze conservate tanto dell'Ercole "in riposo" che della Venere "che si slaccia il sandalo" è una conseguenza di fattori diversi e deve pertanto essere valutato con molta cautela: un elemento di complessità che si somma a un quadro generale attestato per questi due schemi già di per sé estremamente articolato, non foss'altro che per la grande quantità di esemplari sopravvissuti.

Da quanto fin qui accennato risulterà chiaro come una valutazione complessiva del funzionamento dei meccanismi di modificazione dei formati specifici delle opere che ripetono i medesimi schemi e tipi richieda che ciascuna sequenza sia considerata nella sua interezza, senza che su di essa venga effettuata alcuna selezione a priori. Come l'insieme delle repliche e delle ripetizioni del Discobolo mironiano, anche quelle dell'Ercole "in riposo" e della Venere "che si slaccia il sandalo" conoscono delle peculiarità specifiche: proprio per questo il caso del Discobolo e delle sue modalità di circolazione,

⁴⁶² GAGETTI 2006, pp. 11-16.

per certi versi “da manuale”, costituisce per entrambi una pietra di paragone di grande interesse, tanto più che sia l’uno che l’altro motivo se ne distaccano notevolmente e in maniera assai diversa. Punto di partenza per lo studio di entrambi gli schemi devono essere considerati i cataloghi di repliche e ripetizioni approntati nel passato, quelli di D. Krull (e, in parte, P. Moreno) per quanto riguarda l’Ercole “in riposo”⁴⁶³ e quelli di E. Künzl per quanto riguarda la Venere “che si slaccia il sandalo”.⁴⁶⁴ Sia in un caso che nell’altro sono necessarie alcune consistenti integrazioni, a causa del rilevante numero di esemplari – anche di notevole interesse – emersi nel frattempo o sfuggiti alle precedenti classificazioni: i pezzi così raccolti sono raggruppati nelle Appendici I e II in coda a questo lavoro, che devono quindi essere considerate come complementari rispetto alle catalogazioni precedenti. L’analisi di questi corpora sarà quindi effettuata passando in rassegna i diversi esemplari dai più grandi ai più piccoli e secondo i diversi materiali utilizzati, cercando di soffermarsi sui pezzi di particolare interesse in rapporto al tema del rapporto “schema” / “dimensione” e di individuare eventuali ricorrenze e discontinuità per quanto riguarda l’organizzazione dei formati – in particolare quelli più piccoli, con l’intento di focalizzarsi, a partire dall’evidenza dei materiali stessi, su cosa nei riguardi di entrambe le sequenze possa essere inteso come “piccolo formato”.

⁴⁶³ MORENO 1982; KRULL 1985.

⁴⁶⁴ KÜNZL 1970; 1994.

II.1 Ercole “in riposo”⁴⁶⁵

La coppia di sculture colossali [1-2] rinvenute nel corso degli scavi promossi da Paolo III Farnese nell'area delle Terme di Caracalla, l'Ercole Farnese [Figg. 30-32] e l'Ercole Latino [Figg. 35-36], costituisce un punto di partenza privilegiato per lo studio tanto dei fenomeni tipologici, quanto delle modificazioni di formato che interessarono la circolazione dello schema dell'Ercole “in riposo” nelle sue diverse declinazioni.⁴⁶⁶ Dal primo punto di vista, ciascuno dei due costituisce l'esemplare eponimo di quelli che D. Krull ha rispettivamente definito *Typ Farnese* e *Typ Caserta*, facendo risalire l'uno,

⁴⁶⁵ L'analisi sulle variazioni di formato all'interno della sequenza delle sculture che riproducono lo schema dell'Ercole “in riposo” è qui condotta in relazione al tipo c.d. Farnese e ai tipi ad esso connessi (in particolare il tipo c.d. Caserta), secondo la scansione delineata da KRULL 1985. Come quest'ultimo, ho scelto di inserire nella trattazione anche gli esemplari riconducibili al c.d. *Mischtyp* “Farnese – Caserta / Kopenhagen – Dresden”, variamente interpretato come contaminazione tra tipi diversi o piuttosto come banalizzazione del tipo Farnese, che si distingue soprattutto per la posizione della mano destra dell'eroe, poggiata sul fianco anziché portata dietro la schiena, così come, appunto, nel tipo tardoclassico dell'Ercole Kopenhagen – Dresden (occorre dire, tuttavia, che dagli esemplari raggruppati sotto tale denominazione – tutti per altro di piccolo formato, mai superiore al metro – difficilmente è possibile risalire a un'immagine omogenea propriamente definibile “tipo”). Rispetto al catalogo approntato dallo stesso D. Krull, che opportunamente integrato e aggiornato (vd. Appendice I) costituisce con quello di MORENO 1982 la base di riferimento della presente trattazione, in queste pagine non saranno presi in considerazione le «Darstellungen, deren Zugehörigkeit zum Motiv unsicher bleiben muß» (vd. KRULL 1985, pp. 246-267, nn. 128-158: si tratta soprattutto di teste e figure in stato estremamente frammentario, sulla cui effettiva riconducibilità allo schema dell'Ercole “in riposo” non può esservi certezza), le «nicht zum Typus gehörige Darstellungen» (vd. KRULL 1985, pp. 286-289, nn. 191-198), e tutti quegli oggetti che non siano strettamente definibili sculture in tondo *freestanding* (rilievi di vario genere, componenti di mobilio ecc.).

⁴⁶⁶ [1] Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. n. 6001 (<https://arachne.dainst.org/entity/1082832>) e [2] Caserta, Palazzo Reale, inv. CAT. SABAP n. 15/00051686. Sulle circostanze della scoperta, vd. GASPARRI 2015, p. 171, con riferimenti bibliografici precedenti. Sulla statua napoletana si vedano in particolare i già citati MANDERSCHIED 1981, p. 74, n. 51, tav. 17; GASPARRI 1984, pp. 134-135; MARVIN 1983, pp. 355-357, figg. 1-2; DELAINE 1997, p. 80, fig. 47; 266, n. 1; VON DEN HOFF 2004, pp. 113-114, nt. 41, fig. 1; BRILLIANT 2005, pp. 19-21; SCHNEIDER 2008; RAUSA 2010; ANGUISSOLA 2012, pp. 142-146; CADARIO 2013, pp. 83-85; ANGUISSOLA 2014, pp. 125-131; GENSHEIMER 2018, pp. 279-284, n. 11. Il c.d. Ercole Latino [2], per quanto non letteralmente «so gut wie unpubliziert», come sostenuto da SCHNEIDER 2008, p. 151, ha da sempre goduto di un'attenzione assai inferiore rispetto a quella riservata al più celebrato Ercole di Glicone [1], in parte per la minore qualità complessiva del pezzo, in parte perché, fino all'identificazione della statua di Caserta con quella delle collezioni farnesiane dalle Terme di Caracalla (1982), il pezzo è stato a lungo considerato del tutto perduto. Inizialmente esposti entrambi nel cortile di Palazzo Farnese a Roma, la vicenda delle due statue si divaricò con il trasferimento della collezione farnesiana a Napoli (1786). Lo spostamento dell'Ercole Latino [2] a Caserta risulta essere stato disposto già nel settembre 1788, benché la sua definitiva collocazione ai piedi della scala vanvitelliana sia avvenuta solo più tardi, nel corso del decennio di dominazione francese del Regno di Napoli, vd. MANDERSCHIED 1981, p. 74, n. 52 (segnalato come «verschollen»); MORENO 1982; KRULL 1985, pp. 191-197, n. 92; RAUSA 1997, p. 34; SCHNEIDER 2008, pp. 151-153; CIOFFI 2009, pp. 240-241; CIOFFI 2013, pp. 12-13; GENSHEIMER 2018, pp. 284-286, n. 12; PENNINI 2018, pp. 71-74; 89-90, n. 4.1.

maggiormente diffuso, a un modello di fine IV secolo, e classificando l'altro come sua *Umbildung* ellenistica (o di primissima età imperiale).⁴⁶⁷ Molto simili a un primo sguardo, le due sculture presentano alcune rilevanti differenze a un'osservazione più accorta. Dal punto di vista compositivo, l'Ercole Latino [2] si caratterizza per un'interpretazione maggiormente dinamica dello schema di base rispetto a quella del proprio "gemello" [1], ottenuta tramite un significativo aumento del carico sulla gamba sinistra, collocata lateralmente rispetto alla visuale dell'osservatore, una conseguente diversa ripartizione del peso sul supporto in forma di clava sotto l'ascella sinistra (su cui l'eroe poggia direttamente) e un riassetto in posizione energicamente eretta del capo. Anche il quadro semantico risulta notevolmente arricchito nella statua casertana [2], con l'inserimento di ulteriori attributi riferibili alla vicenda mitica dell'eroe: oltre ai pomi delle Esperidi nella mano destra, alla leontea e alla clava a sostegno del fianco della figura, sono infatti presenti la testa del toro cretese e la faretra con arco e frecce (riferibile alla debellazione degli uccelli stinfalidi). Ulteriormente divergente, infine, è la qualità complessiva della lavorazione: già nell'appuntarsi le circostanze dell'avvenuta scoperta, Antonio da Sangallo il Giovane si riferiva all'Ercole poi "Farnese" [1] come a «lo bello»,⁴⁶⁸ e l'invalsa denominazione di "Latina" per la statua "Caserta" [2] – «per l'essere fatta in Roma»⁴⁶⁹ – non è da intendersi come mera constatazione del fatto che l'altra apparisse da subito come la straordinaria creazione di un artista greco – ΑΘΗΝΑΙΟC –, ma denota un'implicita subordinazione della civiltà artistica romana rispetto ai meriti di quella ellenica.⁴⁷⁰ Per quanto entrambe le opere siano state probabilmente realizzate in

⁴⁶⁷ KRULL 1985: il catalogo del *Typ Farnese* consta di 91 esemplari, pp. 10-190, nn. 1-91, quello del *Typ Caserta* di 28, vd. pp. 191-237, nn. 92-119. Sebbene un certo numero di integrazioni sia oggi necessario, i rapporti quantitativi tra le attestazioni dei due *Typen* rimangono pressappoco invariati (ma non per quanto riguarda il numero delle repliche colossali meccanicamente riprodotte, rispetto alle quali le attestazioni si equivalgono).

⁴⁶⁸ SCHNEIDER 2008, p. 150.

⁴⁶⁹ Come recita l'inventario della collezione Farnese redatto al momento del suo trasferimento a Napoli nel 1796, vd. MORENO 1982, p. 385.

⁴⁷⁰ MARVIN 1983, p. 357. L'effettiva qualità dell'esemplare casertano è oggi piuttosto difficile da valutare, a fronte dei numerosissimi interventi di restauro e rilavorazione nell'epoca compresa tra la scoperta e il trasferimento della statua nella sua attuale collocazione. Solo il blocco consistente nel torso e nella parte superiore delle cosce, il braccio e la mano destra e la spalla sinistra, può con assoluta certezza definirsi antico, il resto è frutto di ricomposizione o restauro; risultano moderni: «le facce esterne del plinto; nel piede destro il mignolo, l'indice e l'alluce, la sezione tra il collo del piede e la gamba, la parte anteriore alta della coscia, con una sottile sezione di tutta la coscia, all'altezza in cui termina il sostegno laterale; nel piede sinistro le prime tre dita e la punta del mignolo, la sezione sopra il collo del piede, nella gamba la sezione sotto il ginocchio, una grossa scheggia sulla rotula, nella coscia la sezione di raccordo con l'anca; nella mano destra, la parte superiore dei pomi delle Esperidi; nella mano sinistra il pollice, l'indice ed il medio; il collo e la testa; nella protome del toro l'orecchio sinistro e le corna; nella leontea, i due artigli più

occasione della costruzione delle grandi terme imperiali all'interno delle quali furono rinvenute,⁴⁷¹ è pertanto assai verosimile che la loro difformità rispecchi il lavoro di due diverse officine a partire da modelli distinti.⁴⁷²

A fronte di queste numerose divergenze, è interessante notare la pressoché totale identità delle due statue in termini di dimensioni: 292,3 cm per quanto riguarda l'altezza della sola figura nel primo caso (Farnese) [1], 290 cm nel secondo (Caserta) [2] – che arrivano rispettivamente a 317 cm e 325,9 cm totali conteggiando le misure del plinto.⁴⁷³ Questo aspetto non stupisce, se si consideri come, nell'allestimento delle Terme, le figure posizionate negli intercolumni tra l'ambiente 14E e la grande aula del *Frigidarium* dovessero costituire l'una il *pendant* dell'altra [Figg. 37-38]:⁴⁷⁴ la parità di taglia era dunque un requisito fondamentale rispetto alla fruibilità della *duplicatio* dello schema, che invitava l'osservatore a comparare le due opere per rilevarne similitudini e differenze.⁴⁷⁵ Anche le proporzioni colossali sono in piena sintonia con la magniloquenza

avanzati della parte posteriore destra e parte del terzo, la parte inferiore della zampa sinistra, la mascella destra, schegge sull'orlo all'altezza del ginocchio di Ercole; nel sostegno presso la gamba destra, la parte posteriore in alto, con parte del tronco d'albero e della sezione terminale inferiore della custodia dell'arco», vd. MORENO 1982, p. 382.

⁴⁷¹ Questa almeno è l'opinione, da ultimo, di SCHNEIDER 2008, p. 138. Il dibattito sulla corretta datazione dell'Ercole Farnese [1] è in realtà molto lungo, come riassunto in KRULL 1985, pp. 18-19 (che propende comunque per una datazione contestuale alla costruzione delle Terme di Caracalla); la datazione ad epoca severiana è ribadita anche in RAUSA 2010, p. 200. Diverso è il caso dell'Ercole Caserta [2], assai meno studiato e molto alterato dagli interventi moderni: MORENO 1982, p. 382 ha propeso per una datazione «in età tardo adrianea piuttosto che antoniniana», mentre KRULL 1985, p. 195 suggerisce di collocarne la realizzazione in epoca severiana.

⁴⁷² La lavorazione appare differente anche sotto un altro aspetto: mentre l'Ercole Farnese [1] è scolpito a partire da un unico gigantesco blocco di marmo, l'Ercole Latino [2] risulta composto da un nucleo centrale cui erano assemblati, lavorati in un blocco a parte, la gamba sinistra con la rispettiva porzione del plinto, la testa di toro, la clava con leontea e il braccio sinistro, vd. MORENO 1982, p. 382.

⁴⁷³ Ma il plinto dell'Ercole Caserta [2] è stato molto rimaneggiato in epoca moderna, tanto che solo il nucleo centrale è certamente antico, vd. MORENO 1982, p. 380.

⁴⁷⁴ Si vedano a questo proposito le ricostruzioni proposte in DELAINE 1997, p. 80, fig. 47 e SCHNEIDER 2008, pp. 152-155, a cui si riferisce la numerazione 14E per quanto riguarda l'ambiente cui le due statueolgevano le spalle. Una rilettura completa dell'arredo scultoreo delle Terme di Caracalla è stata recentemente proposta da GENSHEIMER 2018 (sulle sculture dal *Frigidarium* in particolare, vd. pp. 62-65; 71).

⁴⁷⁵ SCHNEIDER 2008, p. 154-156. Nel *Frigidarium* delle Terme di Caracalla la complessità del gioco sulla percezione dei formati coinvolgeva l'osservatore anche attraverso la presenza di un'ulteriore figura di Ercole in schema "in riposo", nel capitello di una delle grandi colonne della sala centrale, piccolissimo per chi lo vedesse dal basso, vd. VON DEN HOFF 2004, pp. 113-114; GENSHEIMER 2018, p. 171. Il ricorso alla duplicazione degli schemi è un fenomeno altre volte attestato nella decorazione di spazi tanto pubblici che privati, vd. MANDERSCHIED 1981, p. 25 (con riferimento ad altri casi di *pendants* in allestimenti di tipo termale, come quelli dalle Terme Occidentali di Cesarea, cat. nn. 520-521, tav. 50, o dalle Terme di Vedio a Efeso, cat. nn. 173-174, tav. 26. In un caso, quello dei due gruppi di Grazie dalle terme di Cirene, le sculture appaiate differiscono nelle dimensioni – si tratta però forse di due fasi diverse dell'allestimento);

e la monumentalità del contesto architettonico: il visitatore che si fosse addentrato nel gigantesco complesso – oltre 34 ettari di superficie, un arredo scultoreo composto da decine di statue e gruppi, un apparato decorativo ricchissimo sotto ogni aspetto – sarebbe infine giunto alla sala del *Frigidarium* al culmine del proprio stupore. In un lato della grande aula, voltata da una triplice crociera a più di 30 metri dal suolo, l’Ercole Farnese [1] e l’Ercole Latino [2], ciascuno appaiato ad una colonna monolitica di oltre 10 metri d’altezza, dovevano offrire uno spettacolo ben differente da quello che qualunque modalità di fruizione museale sia oggi in grado di restituire: «Kolossalität ist nicht nur eine Frage des Zollstocks»!⁴⁷⁶

A fronte del quadro appena delineato, è necessario domandarsi quanto le dimensioni delle due statue fossero specifiche di un contesto di esposizione tanto particolare, del tutto in linea, per altro, con le tendenze espressive proprie della scultura romana tra la fine del II e gli inizi del III sec.,⁴⁷⁷ e quale posizione occupino da questo punto di vista rispetto alle tante rese dello schema dell’Ercole “in riposo” nelle sue declinazioni “Farnese” e “Caserta”. In altre parole, le proporzioni colossali e l’identità in termini di taglia (ma non di impostazione dello schema, né di qualità della lavorazione) della coppia di sculture corrispondevano unicamente, tra le tante possibili, alle esigenze dell’allestimento dell’apparato architettonico e decorativo delle terme di Caracalla o alla tendenza al gigantismo che interessava la scultura romana di contesto pubblico in quella fase?⁴⁷⁸ A questo proposito, l’osservazione di M. Marvin secondo cui l’Ercole Farnese [1] sia da ritenersi «larger than any other known version of the work» deve certamente ritenersi non veritiera.⁴⁷⁹ Un altro famosissimo esemplare del tipo, proveniente dal Palatino e oggi nel cortile di Palazzo Pitti [3] [Fig. 39] (da cui in ultima analisi deriva la congettura dell’ascendenza lisippea del motivo), mostra una corrispondenza sorprendente rispetto

BARTMAN 1988; SLAVAZZI 2002. Con specifico riferimento all’allestimento scultoreo delle terme di Caracalla e alle due statue colossali di Ercole dal *Frigidarium*, vd. GENSHEIMER 2018, pp. 165-172.

⁴⁷⁶ KREIKENBOM 1992, p. 4. Sull’esperienza dell’osservatore in relazione al formato colossale di molte sculture parte dell’arredo scultoreo delle Terme di Caracalla, vd. VON DEN HOFF 2004; GENSHEIMER 2018, pp. 172-190.

⁴⁷⁷ VON DEN HOFF 2004.

⁴⁷⁸ È questa l’opinione, tra gli altri, di MARVIN 1983, pp. 356-357 e apparentemente, per quanto non esplicitata in maniera diretta, di SCHNEIDER 2008, p. 151.

⁴⁷⁹ MARVIN 1983, p. 357.

alle dimensioni del capolavoro farnesiano [1]:⁴⁸⁰ la sua altezza è infatti di 292,7 cm per quanto riguarda la sola figura, e di 317,5 cm con l'inclusione del plinto.⁴⁸¹ Le misurazioni condotte da D. Krull sul corpo delle due statue confermano l'entità minima delle variazioni rispetto alla grandezza complessiva della figura⁴⁸² – per quanto alcune piccole divergenze, per esempio la presenza di un puntello tra la coscia sinistra e la leontea nell'esemplare fiorentino o la resa in parte differente del supporto con roccia e clava, non manchino (la più macroscopica tra queste, ovvero la presenza nella statua dal Palatino di una testa ritratto di Commodo – lavorata separatamente dal corpo – anziché di quella dell'eroe, della cui antica pertinenza si è molto discusso, non altera significativamente il formato dell'opera).⁴⁸³

Il catalogo degli esemplari in formato analogo all'Ercole "Farnese" [1] non si limita però alla sola statua fiorentina: due teste colossali [4-5], l'una custodita presso il British Museum (51 cm)⁴⁸⁴ [Fig. 40] (databile alla metà del I sec.) e l'altra presso il Musée Royal de Mariemont (48 cm),⁴⁸⁵ provenienti rispettivamente dall'area vesuviana e dall'Egitto, mostrano tali e tante similitudini con il capo del colosso dalle Terme di Caracalla [1], sia dal punto di vista dei rapporti dimensionali,⁴⁸⁶ che da quello dell'impostazione della

⁴⁸⁰ [3] Firenze, Palazzo Pitti, inv n. OdA 1911 n. 608 (<https://www.uffizi.it/opere/ercole-pitti>), vd. FITTSCHEN – ZANAKER 1970, p. 251, nt. 9; VERMEULE 1975, p. 327; MORENO 1982, pp. 448-453; 503, n. B.3.4, figg. 59; 67; KRULL 1985, pp. 22-27, n. 2; TODISCO 1993, p. 122, n. 273; LISIPPO 1995, p. 243, n. 4.36.3; ANGISSOLA 2014, pp. 125-131 con indicazioni bibliografiche precedenti. A proposito dell'iscrizione (*IG* 14.1254), vd. MARCADÉ 1953, vol I, p. 70; LISIPPO 1995, p. 243.

⁴⁸¹ Le misurazioni riportate sono quelle proposte in KRULL 1985, pp. 22-27, n. 2; il catalogo online della Galleria degli Uffizi (che comprende anche opere da Palazzo Pitti), <https://www.uffizi.it/opere/ercole-pitti>, riporta la taglia della figura in 293 cm. In ogni caso sembra ingiustificata l'affermazione di MORENO 1982, p. 452 per cui la statua sarebbe «di poco inferiore al colosso di Glicone»: le misure complessive sono pressoché identiche. Nel catalogo della mostra LISIPPO 1995, p. 243, n. 4.36.3, le dimensioni della sola figura sono riportate in 274 cm. Come notato da KANSTEINER 2000, p. 100 però, anche in altri casi le indicazioni delle misure proposte in questo volume risultano errate («falschen»). Dove possibile, farò quindi sempre riferimento alle misurazioni riportate in KRULL 1985.

⁴⁸² P. es. distanza tra i capezzoli, 47,5 cm a 47 cm; distanza tra giugulo e sterno 32 cm a 28 cm; distanza tra giugulo e ombelico 64,5 cm a 64 cm; distanza tra pube e ombelico, 25 cm a 26 cm; distanza tra le punte dei piedi 55 cm a 50 cm. Si veda la tabella riportata da KRULL 1985, p. 428 per i dati completi.

⁴⁸³ Per una sintesi su questo dibattito e sulle diverse posizioni (testa moderna, testa antica e pertinente, testa antica ma sostituita nel corso del regno di Commodo al capo dell'eroe), vd. KRULL 1985, pp. 24-25.

⁴⁸⁴ [4] Londra, British Museum, inv. 1776.11-8.2 (https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1776-1108-2), vd. MORENO 1982, pp. 448; 502, n. B.3.1; KRULL 1985, pp. 30-36 n. 4; RAMAGE 1990, pp. 477-478, fig. 10; LISIPPO 1995, p. 359, n. 6.10.8; JENKINS – SLOAN 1996, n. 132.

⁴⁸⁵ [5] Mariemont, Musée Royal, inv. B24, vd. WAROCQUE 1916, I, p. 18, n. 24; LEVEQUE 1952, p. 136, n. R7, tav. 49; LEVEQUE – DONNAY 1967, n. 65; KRULL 1985, pp. 42-46, n. 6, figg. 6-6.

⁴⁸⁶ KRULL 1985, p. 428.

capigliatura e della barba, da rendere evidente l'impiego di processi imitativi di tipo copistico. A queste occorre aggiungere una terza e una quarta testa, l'una da Gightis, oggi al Museo del Bardo [6] [Fig. 41],⁴⁸⁷ l'altra di provenienza ignota e per qualche tempo esposta presso la galleria parigina Chenel [7] [Fig. 42],⁴⁸⁸ per le quali però non si conoscono misurazioni sufficientemente accurate. Tutte insieme, queste opere attestano come la statua farnesiana [1] non costituisca affatto un esemplare isolato di dimensioni eccezionali, ma che anzi, nel periodo compreso tra il II e l'inizio del III secolo, il medesimo schema, nello stesso tipo e in identico formato, circolasse in diversi esemplari marmorei in molte aree del Mediterraneo. Una settima scultura assai nota [8] [Fig. 43], rinvenuta all'interno del carico del relitto di Anticitera e databile al principio del I sec. a.C., testimonia come tale circolazione sia da fare risalire a una fase molto precedente:⁴⁸⁹ per quanto acefala e in pessimo stato di conservazione a causa della lunga giacitura in mare, le sue misure concordano largamente con quelle della statua Farnese [1] e della statua Pitti [3] (l'altezza conservata è di 258,1 cm per la sola figura, e di 270 cm comprendendo il plinto).⁴⁹⁰

⁴⁸⁷ [6] Tunisi, Museo del bardo, inv. C1033 (<https://arachne.dainst.org/entity/1078912>), vd. POINSSOT 1950, n. 1033; MORENO 1982, p. 521, n. B.7.21, fig. 135; KRULL 1985, pp. 36-41, n. 5, figg. 3-4; Inst.Neg.Rom, 61.607. La testa potrebbe appartenere a una statua anche leggermente più grande rispetto all'Ercole Farnese, dal momento che le sue dimensioni note sono di 58 cm; non è chiaro però se le misurazioni siano comprensive o meno anche di una parte del collo conservata e della corona vegetale che l'eroe indossa in questo esemplare a differenza che in altri. È probabile quindi che anche nelle dimensioni la testa sia da accostare a quella dell'Ercole Farnese [1] e alle due teste al British Museum [4] e al Musée Royal di Mariemont [5]. «Diese Köpfe», sostiene KRULL 1985, p. 322 «stimmen – soweit feststellbar – in der Anordnung der Locken der Stirn- und Schläfenpartie bis in kleine Details überein».

⁴⁸⁸ [7] Attuale collocazione ignota, già Galerie Chenel, vd. Appendice I, E4: le misure riportate sul catalogo d'asta sono di 54 cm per l'altezza della testa e di 38 cm per la sua larghezza. I lineamenti del volto e la disposizione dei riccioli della barba e della chioma concordano nel dettaglio con quelli delle altre repliche di formato colossale del tipo Farnese, vd. in particolare la testa dal British Museum [4].

⁴⁸⁹ [8] Atene, Museo Archeologico Nazionale, inv. 5742 (<https://arachne.dainst.org/entity/1061258>), vd. SVORŌNOS 1903, pp. 55-66, n. 23, tav. 11; BOL 1972, pp. 48-49, tavv. 24, 3-5; 25; VERMEULE 1975, p. 325; MORENO 1982, pp. 428; 496-497, n. B.2.1; KRULL 1985, pp. 28-30 n. 3; LISIPPO 1995, p. 107, n. 4.14.2; ANTIKYTHERA SHIPWRECK 2012, p. 251, n. 522.

⁴⁹⁰ Nei confronti dell'Ercole Farnese [1] si vedano p. es.: distanza tra i capezzoli, 47,5 cm a 44 cm; distanza tra giugulo e sterno 32 a 33 cm; distanza tra giugulo e ombelico 64,5 cm a 72 cm; distanza tra pube e ombelico, 25 cm a 24 cm; distanza tra le punte dei piedi 55 cm a 50 cm. Si veda la tabella riportata da KRULL 1985, p. 428 per i dati completi. Anche in questo caso, come sottolineato da KANSTEINER 2000, p. 100, le misurazioni del pezzo riportate in LISIPPO 1995, p. 107, n. 4.14.2 (238 cm) risultano errate. L'altezza della sola figura è riportata in SVORŌNOS 1903, p. 55 in 250 cm e in BOL 1972, p. 48 in 250-258 cm; KRULL 1985, p. 28 è invece molto preciso nell'indicare l'altezza in 258,117 cm. Non è chiaro come anche SCHNEIDER 2008, p. 149 riferendosi alle tre statue Farnese [1], Pitti [3] e Anticitera [8], affermi: «diese drei Figuren schwanken allein in der Höhe [...] um immerhin 42 cm». L'osservazione, certamente riferita alla differenza tra 292 cm, altezza della statua napoletana e di quella fiorentina, e 250 cm, misura della statua ateniese per come riportata in SVORŌNOS 1903, sembra non tenere conto del fatto che l'Ercole dal relitto di Anticitera sia acefalo!

In maniera molto significativa, questo stato di cose non appare limitato alla declinazione “Farnese” dell’Ercole “in Riposo”, ma riguarda in tutta evidenza anche la circolazione dell’Ercole tipo “Caserta”. Anche in questo caso, infatti, l’esemplare dalle Terme di Caracalla [2] non appare affatto isolato, e già D. Krull aveva individuato e documentato con misurazioni inequivocabili l’esistenza di due sculture di formato colossale allineate quasi al centimetro alle sue dimensioni. Il primo di questi è il gigantesco torso milanese (124 cm conservati in altezza), databile al principio del II sec. ma rinvenuto nell’area delle Terme Erculee massimiane [9] [Fig. 44].⁴⁹¹ la sezione conservata comprende solo la metà inferiore del tronco con il bacino, le gambe fino a poco sopra le ginocchia e un frammento dell’avambraccio destro nella parte posteriore, sufficiente però a testimoniare l’assoluta corrispondenza con l’esemplare casertano.⁴⁹² A qualche decennio più tardi, probabilmente sul finire del secolo, risale invece una grande statua rinvenuta a Prynnessos, in Frigia, oggi custodita presso il Museo Archeologico di Afyon [10] [Fig. 45].⁴⁹³ Anche in questo caso, la conservazione del pezzo è solo frammentaria (190,5 cm in altezza): mancano l’intero braccio sinistro con il supporto in forma di clava con leontea ed entrambe le gambe (la destra dalla metà della coscia), senza contare i danni al volto, al collo, alla mano destra e ai genitali, e le numerose abrasioni superficiali. La muscolatura possente, la resa dei tratti del viso con la bocca semiaperta e le orbite profondamente incavate, i marcati effetti chiaroscurali della barba e della chioma, cinta da una corona vegetale stretta sul capo con l’aiuto di una benda, del tutto assente in altri esemplari, sono indicativi di un’interpretazione veramente barocca del tipo: dimensioni e rapporti proporzionali tra le diverse parti del corpo confermano però l’assoluta identità del formato di questo esemplare con quello delle statue di Caserta [2] e di Milano [9].⁴⁹⁴

⁴⁹¹ [9] Milano, Museo Civico Archeologico, inv. A1143 (<https://arachne.dainst.org/entity/1071909>), vd. HEYDEMANN 1879, p. 33, n. 12; CAMPORINI 1979, pp. 19-21, n. 3, tav. 3a.b; MORENO 1982, p. 521, n. B7.24; KRULL 1985, pp. 201-203; SLAVAZZI 1990. Sulle Terme Erculee, vd. CERESA MORI 1990 e PARODI 2019 con riferimenti bibliografici precedenti.

⁴⁹² Misure del torso milanese in rapporto alla statua casertana [2]: distanza ombelico – pube: 25 cm a 25 cm; larghezza del pube: 25 cm a 25 cm; ampiezza dell’arco inguinale: 49 cm a 47 cm, vd. KRULL 1985, p. 428.

⁴⁹³ [10] Afyon, Museo Archeologico, inv. E 1428; 6899 (<https://arachne.dainst.org/entity/2007090>), vd. PINKWART 1972, p. 120, nt. 6, n. 55; MORENO 1982, pp. 483; 517, n. B.7.7, fig. 107; KRULL 1985, pp. 197-201, n. 93; PENSABENE 2010, p. 88, fig. 13. Il pezzo risulta purtroppo poco e mal pubblicato.

⁴⁹⁴ Misure della statua di Afyon [10] in rapporto a quella casertana [2]: distanza tra i capezzoli: 50 cm a 52 cm; distanza giugulo – ombelico: 65 cm a 64 cm; distanza ombelico – pube: 25 cm a 25 cm; larghezza del pube: 25 cm a 25 cm; ampiezza dell’arco inguinale: 49 cm a 47 cm, vd. KRULL 1985, p. 428.

Il quadro, già di per sé significativo, deve essere completato con l'aggiunta di tre ulteriori esemplari, sconosciuti a D. Krull, ma di notevole interesse. Non molto è noto, per la verità, del grande torso colossale (144,6 cm conservati) rinvenuto ad Amman (Philadelphia) [11] [Fig. 46] e molto danneggiato a causa della prolungata permanenza nel letto di un fiume, anche se la sua pertinenza a questa sequenza è assaiverosimile.⁴⁹⁵ Da Perge proviene invece quella che dopo l'Ercole "Latino" deve essere considerata la replica più completa del tipo Caserta [12] [Fig. 47]: sfortunatamente ancora in attesa di una pubblicazione esaustiva, scomposta in grossi frammenti e mancante di alcune parti (è acefala, ma la figura può dirsi in gran parte conservata, compreso il plinto), la statua faceva parte della decorazione della *scaenae frons* del teatro cittadino della capitale della provincia di Panfilia nel suo allestimento databile alla metà del II secolo.⁴⁹⁶ La clava poggia, anche in questo caso, sulla testa del toro cretese, e la gamba destra è sostenuta dalla presenza della faretra colma di frecce, sebbene entrambi questi elementi siano conformati in maniera leggermente diversa rispetto alla statua casertana [2] (riguardo alla quale occorre però tenere in considerazione l'entità degli interventi di restauro e rimodellazione moderni).⁴⁹⁷ A differenza di quest'ultima però, a fianco della figura compare, seppur in stato molto frammentario, quella che sembra possibile interpretare

⁴⁹⁵ [11] Amman, Teatro romano (senza inventario), vd. Appendice I, E1. Del pezzo non sono note altre misurazioni all'infuori delle dimensioni complessive conservate: la figura è acefala, mancano entrambe le braccia ed entrambe le gambe da poco oltre l'attacco delle cosce. Si tratta con ogni probabilità di un'opera databile tra il II e il III sec.

⁴⁹⁶ [12] Antalya, Museo Archeologico, vd. Appendice I, E2. Sul Teatro di Perge, in particolare sull'allestimento della *scaenae frons*, vd. INAN *et alii* 2000; ÖZTÜRK 2007; 2009. Lo studio dell'apparato scultoreo, condotto da N. Aitl, a quanto riportato in ÖZTÜRK 2007, p. 181, nt. 353, è ancora in attesa di pubblicazione; si veda il catalogo dei pezzi del Museo Archeologico di Antalya in ÖZGÜR 2011. Secondo la ricostruzione proposta da ÖZTÜRK 2007, p. 181, l'Ercole era parte di una serie di nove statue a soggetto mitologico in formato colossale che occupavano altrettante nicchie del secondo livello della fronte del teatro (oggi conservate presso il Museo Archeologico di Antalya, vd. DEMIRER *et alii* 2005, pp. 245-247, nn. 120; 125; 130; 127; 121; 123; 126): al centro, sopra la porta del primo piano, stava una figura di Dioniso seduto, seguito verso nord da Hermes, Eracle e Marsia; nelle nicchie meridionali erano invece una figura femminile che non è stato possibile identificare, seguita da Tyche e da Hera. L'allestimento era completato dalla presenza di una statua colossale di Alessandro, quattro loricati (tre dei quali sono stati rinvenuti con il capo rilavorato) e due statue in nudità eroica (tutti ad Antalya, vd. DEMIRER *et alii* 2005, pp. 247-249, nn. 128-134), la cui pertinenza alla prima fase di allestimento del teatro o a uno dei successivi interventi di modifica è però discussa, vd. AKÇAY-GÜVEN 2018.

⁴⁹⁷ Una frattura corre nel plinto poco dietro il tallone sinistro: si tratta di un danno o è possibile che la statua e il plinto fossero lavorati in due blocchi diversi, proprio come nell'esemplare casertano [2], in cui tutta la porzione sinistra della figura – comprendente parte del plinto, la gamba sinistra, il supporto con clava, leontea e testa di toro, il braccio sinistro – era eseguita separatamente e poi assemblata al torso?

come la cerva di Cerinea, ulteriore allusione alla vicenda mitica dell'eroe.⁴⁹⁸ Non esistono misurazioni puntuali della statua, ma l'indicazione della sua altezza totale, comprensiva del plinto, di 278 cm appare del tutto in linea con quella delle altre repliche colossali del tipo.

Il rinvenimento a Messene di quello che deve essere considerato il più antico esemplare a oggi noto di questa sequenza, costituisce infine un caso di eccezionale interesse per la ricostruzione della storia della tipologia [13] [Fig. 48].⁴⁹⁹ Letteralmente sbriciolata in età teodosiana da iconoclasti cristiani, i resti di questa statua sono stati rinvenuti insieme a quelli di una figura di Hermes, pure smembrata, all'interno di un ambiente destinato al culto delle due divinità nella stoà occidentale del monumentale ginnasio cittadino (come attesta un'iscrizione di dedica, databile al I sec.).⁵⁰⁰ Del colosso in marmo pario⁵⁰¹ sopravvivono purtroppo solo pochi frammenti – parte della clava e del supporto alla gamba destra, la mano destra, il muso della leontea, il piede sinistro con parte del plinto, alcune dita del piede destro con parte del plinto, parte della coscia sinistra e parte dei capelli –, sufficienti però ad autorizzare la conclusione che «the Caserta [2] and the Messene Herakles [13]» fossero «almost identical in size and type».⁵⁰² Fatto ancora più rilevante, uno dei frammenti superstiti, probabilmente pertinente a una parte del supporto al fianco sinistro dell'eroe, conserva una porzione di tabula ansata recante la firma degli artisti: Ἀπολλ[ών]ιος Ἐρ[μοδώ]- | ρου Ἀλε[ξ]ανδρεύς κ[αὶ] | Δημήτριος Ἀπολλω- | νίου ἐποίησαν] («Apollonio, figlio di Ermodo | ro di Alessandria e | Demetrio, figlio di Apollo | nio fecero»)⁵⁰³ La presenza di quest'iscrizione è significativa non solo perché si

⁴⁹⁸ O si tratta piuttosto di un'allusione all'episodio del rinvenimento di Telefo in Arcadia, allevato appunto da una cerva?

⁴⁹⁹ [13] Messene, Museo Archeologico, vd. Appendice I, E3.

⁵⁰⁰ [- - -] Ἡρακλείδης καὶ Λούκιος Πετίκιος Γάλλος ὁ υἱός | τὸν ναόν κατεσκεύασαν | Ἐρμῆι Ἡρακλεῖ καὶ τῷ πόλει («[- - -] Eracleida e suo figlio Lucio Peticio Gallo | dedicarono il tempio in onore di Hermes, Eracle e della città»). I due dedicanti non sono altrimenti noti. All'interno dello stesso ambiente (III) furono rinvenute anche due basi, una più grande per la statua di Ercole, una più piccola per quella di Hermes, entrambe originariamente realizzate per ospitare sculture in bronzo, vd. THEMELIS 1988/89, pp. 78-79; THEMELIS 2013, pp. 153-156.

⁵⁰¹ Questi i risultati delle analisi condotte sui frammenti, vd. DECROUEZ – RAMSEYER – REUSSER 2001, pp. 21-28.

⁵⁰² THEMELIS 2013, p. 158.

⁵⁰³ THEMELIS 1988/89, pp. 79-80, fig. 32; THEMELIS 2013, p. 156, fig. 29. P. Themelis ha sostenuto che il frammento di tabula ansata (inv. n. 7595) fosse pertinente alla roccia su cui poggiava la clava dell'eroe (analogamente a quanto si riscontra nella statua Farnese [1] e in quella Pitti [3]). Nelle repliche del tipo Caserta, tuttavia, la clava non poggia su una roccia, bensì sulla testa del toro cretese, come attestano tanto l'esemplare casertano [2], quanto quello dal teatro di Perge [12]. Non è implausibile immaginare una

riconnette a una notizia riportata da Pausania circa l'attività di artisti alessandrini a Messene (τά δέ ἀγάλματα τὰ ἐν τῷ γυμνασίῳ ποιήματα ἐστὶν ἀνδρῶν Αἰγυπτίων, Ἑρμῆς καὶ Ἡρακλῆς τε καὶ Θησεύς – «le statue del ginnasio sono opera di scultori provenienti dall'Egitto, Hermes, Eracle e Teseo»),⁵⁰⁴ ma soprattutto perché l'identificazione dei due scultori (in particolare di Demetrio, figlio di Apollonio) consente di datare la realizzazione di quest'opera a epoca tardo augustea (concordemente con la datazione del sacello da cui proviene), ben prima cioè di qualunque altro esemplare colossale noto per questo tipo.⁵⁰⁵

Questa veloce ricognizione è sufficiente a dimostrare come, all'interno della sequenza degli esemplari che ripetono lo schema dell'Ercole "in riposo", le dimensioni della coppia di sculture rinvenute nel *Frigidarium* delle Terme di Caracalla non costituiscano affatto un caso eccezionale o specifico di quel contesto, ma siano piuttosto in linea con le modalità di circolazione tanto del tipo Farnese, quanto di quello Caserta su un vasto orizzonte geografico e per un ampio arco di tempo. Sono in tutto tredici le statue note le cui dimensioni possano essere ricostruite con precisione entro i 290-300 cm ca., sette del tipo Farnese (MAN Napoli dalle Terme di Caracalla [1]; Palazzo Pitti dal Palatino [3]; British Museum dall'area vesuviana [4]; Musée Royal de Mariemont dall'Egitto [5]; Museo del Bardo da Gightis [6]; già Parigi, Galerie Chenel 2010, provenienza ignota [7]; MAN Atene dal relitto di Anticitera [8]) e cinque del tipo Caserta (Reggia di Caserta dalle Terme di Caracalla [2]; Museo Civico di Milano dalle Terme Erculee [9]; Museo Archeologico di Afyon da Prynnessos [10]; Amman, Teatro romano da Amman/Philadelphia [11]; Museo Archeologico di Antalya da Perge [12]; Museo Archeologico di Messene da Messene [13]),⁵⁰⁶ con una precisione nelle proporzioni e

versione "ibrida" da questo punto di vista, oppure bisogna ipotizzare una diversa collocazione per l'iscrizione. D'altra parte, il frammento conservante il muso della leontea in posizione frontale (e non laterale come nel caso del tipo Farnese, con la bocca aperta) attesta in maniera piuttosto stingente la pertinenza di quest'esemplare alla sequenza Caserta.

⁵⁰⁴ Paus. IV.32.1.

⁵⁰⁵ THEMELIS 2013, pp. 156-158. C. Habicht ha identificato l'artista Demetrio, figlio di Apollonio con un omonimo alessandrino iniziato ai misteri di Samotracia menzionato nell'iscrizione IG XII 8,206, vv. 9-10, databile al I secolo, vd. HABICHT 1986, p. 97. I due scultori alessandrini risultano attivi anche su altre commissioni a Messene, come attestato dall'iscrizione IG V 1,1461 e dalla firma di Demetrio apposta su una base proveniente da un edificio di culto dedicato ad Artemide Orthia e Fosforo nell'ala occidentale dell'Asklepieion, vd. THEMELIS 2013, p. 157, n. 72 con ulteriori riferimenti bibliografici.

⁵⁰⁶ È possibile che a queste repliche colossali del tipo Caserta sia da aggiungere un ulteriore esemplare [14], non pubblicato e per il quale non esistono misurazioni accurate, un torso conservato nel giardino del Museo Archeologico di Afrodizia, vd. KRULL 1985, pp. 204-205. Non è chiaro se appartenesse a una statua o

nelle misure reciproche tale da rendere evidente il ricorso a modalità di riproduzione di tipo meccanico-copistico. Un tale livello di affinità dimostra inoltre lo stretto legame tra i tipi Farnese e Caserta, che non possono pertanto essere intesi come declinazioni indipendenti del medesimo schema, ma di cui occorre piuttosto riconoscere lo stretto legame, se non in senso genealogico, per lo meno nell'equivalenza della circolazione.

Per quanto dunque non rientri tra gli obiettivi che questo lavoro si prefigge stabilire se, come sostenuto da alcuni ma negato da altri, queste sculture riproducano o meno le misure di un originale lisippeo, l'esistenza di un formato di riferimento nella circolazione dello schema dell'Ercole "in riposo" merita di essere considerata con grande attenzione. Tutti gli esemplari di provenienza nota sono pertinenti a grandi edifici pubblici: il ginnasio di Messene, il foro di Gigthis, le Terme di Caracalla, le Terme Erculee milanesi, il Foro di Philadelphia (Amman), il teatro di Perge (fa solo in parte eccezione la statua Pitti [3], rinvenuta nell'area del giardino-stadio annesso alla *Domus Augustana*).⁵⁰⁷ In tutti questi casi, senza dubbio in quello a noi meglio noto delle Terme di Caracalla, è evidente che l'inserimento di statue di tale impegno monumentale all'interno della cornice architettonica dovesse essere previsto in fase di progettazione (benché non sempre in maniera così attenta come nel caso delle due statue Farnese [1-2]).⁵⁰⁸ Da questo punto di

piuttosto a un busto la testa colossale oggi conservata in associazione con un busto moderno a Firenze presso le collezioni del Museo Archeologico Nazionale di Palazzo Corsini a Castello. Le misure coincidono largamente con quelle delle teste fin qui menzionate (tra i 49 e 54 cm a seconda che si includa o meno il collo), così come l'organizzazione dei tratti del volto, della chioma e della barba: a differenza di queste ultime, però, la parte posteriore del capo e del collo appare solo sommariamente lavorata, vd. ROMUALDI 2004, pp. 34-36, n. 5 – il confronto con le repliche colossali di Ercole "in riposo" tipo Farnese appare in questo caso molto più stringente rispetto a quelli proposti in ROMUALDI 2004 con il tipo dell'Ercole Chiaramonti (su cui KANSTEINER 2000, pp. 64-67, fig.56), con una testa da Villa Albani (BOL 1994, pp. 190-192, n. 452, tav. 111) o addirittura le versioni colossali attribuite al c.d. tipo "Epitrapezio" come il colosso di Alba Fucens (per una discussione di questo esemplare, vd. DE VISSCHER – MERTENS 1960; DE VISSCHER 1960; 1961; 1962; DE RUYT 1982, pp. 122-126, n. 144, tavv. 39-40; LATINI 1994; RIDGWAY 1984, p. 82; LATINI 1995a; LATINI 1995b; RITTER 1995, pp. 90-95, tav. VI.2).

⁵⁰⁷ MORENO 1982, p. 450. Tra tutti questi esemplari, solo per quello da Messene [13] (e forse per quello da Gigthis [6]) si può immaginare una destinazione culturale; molti invece, e altri dello stesso tipo di dimensioni inferiori, provengono da contesti termali: sulla presenza di statue di Ercole in questo tipo di edifici, vd. MANDERSCHIED 1981, pp. 33-34.

⁵⁰⁸ Per esempio, non mancano i casi di sculture di Ercole "in riposo" che, a differenza dei due colossi farnesiani, erano esposte entro nicchie o collocate contro una parete, impedendo di fatto di apprezzare a pieno il contenuto narrativo dello schema accessibile solo a una visione a 360° (o per lo meno fronte / retro) di queste opere. Le due sculture dalle Terme di Caracalla sono al contrario perfettamente inserite entro un contesto architettonico che non solo le ospita, ma ne sfrutta a pieno tutte le caratteristiche: in questo, come osservato da GENSHEIMER 2018, p. 169, le modalità del loro allestimento contraddicono in pieno quanto sostenuto da MANDERSCHIED 1981, p. 25, secondo cui le statue in contesti termali non fossero di regola progettate per in funzione della loro cornice architettonica.

vista, non è fuori luogo osservare come la taglia delle figure in questione (290-300 cm ca.) corrisponda piuttosto precisamente alla misura di 10 piedi nel sistema di misurazione attico (29,57 cm)⁵⁰⁹ e in quello romano (29,64 cm),⁵¹⁰ tanto più che queste dimensioni sono state riconosciute come ricorrenti anche in un altro importante ambito della statuaria antica come quello del ritratto. Agli studi di B. Ruth sui *Kolossalporträts im antiken Rom* si deve infatti il riconoscimento del fatto che a tale formato sia riconducibile un numero importante di statue imperiali colossali provenienti dalla città di Roma (ben 30 delle 58 da lei prese in esame), in accordo con un passo dell'*Historia Augusta (Div. Claud. 3.4)* in cui esplicitamente si riporta la dedica in Campidoglio di una *statuam decem pedum* in onore di Claudio il Gotico:⁵¹¹ come commentato da C. Hallett, «the specific mention of the size in this passage at very least implies this was a well-known scale for imperial portraits, one that would be recognized by the history's intended audience».⁵¹² Il ricorrere di questo preciso modulo in diversi generi della produzione scultorea antica potrebbe dunque non essere una mera coincidenza. Quando si pensi a quanto stretta fosse l'interrelazione tra arredo scultoreo e strutture architettoniche, soprattutto nella fase culminante di quella che è stata definita *marble style architecture* (non a caso, la gran parte delle sculture fin qui menzionate sono databili al II sec.), sembra ragionevole ipotizzare che il complesso sistema della c.d. «Kopienindustrie», capace in età romana di determinare una standardizzazione del repertorio dei modelli riprodotti, fosse anche in grado in certo modo di condizionarne la circolazione dal punto di vista dei formati disponibili.⁵¹³

La natura in qualche modo modulare della diffusione dello schema dell'Ercole "in riposo" è ben testimoniata da un secondo gruppo di esemplari marmorei di formato più piccolo, tutti genericamente assimilabili alla declinazione "Farnese" del motivo, per i quali pure è lecito ipotizzare il ricorso a forme meccaniche di riproduzione.⁵¹⁴ Non si tratta di riduzioni ottenute con strumenti analoghi a quelli moderni, capaci di trasportare con

⁵⁰⁹ HORN BOWLER – SPAWFORTH 2000, "measures", 1. *Measures of length* Greek, pp 942-943.

⁵¹⁰ HORN BOWLER – SPAWFORTH 2000, "measures", 1. *Measures of length* Roman, p. 943.

⁵¹¹ RUCK 2007, pp. 17-50.

⁵¹² HALLETT 2009, pp. 570-571.

⁵¹³ L'espressione *marble style architecture*, ormai di uso corrente per indicare la scenografica architettura monumentale in contesto pubblico di II/III sec. all'interno della quale trovava posto una grande quantità di sculture, è utilizzata per la prima volta in WARD-PERKINS 1981, p. 391.

⁵¹⁴ Si tratta di quello che KRULL 1985, p. 376 definisce «die Gruppe der mittleren Repliken».

precisione i più minuti dettagli di un'opera in scale diverse senza alterare le proporzioni partenza (l'antichità non conosceva tecnologie sviluppate solo a partire dal XIX secolo come le *reducing machines* inventate da James Watt e Benjamin Cheverton, né altri più evoluti tipi di pantografo),⁵¹⁵ né in effetti sembra di poter riconoscere in loro una particolare tensione imitativa nei confronti delle repliche di dimensioni colossali. Dal punto di vista compositivo, infatti, queste sculture si distinguono dalle loro controparti maggiori in diversi aspetti: non solo nella diversa resa del supporto al fianco sinistro con clava e leontea (per quanto solo in pochi esemplari questo particolare sia conservato nella sua forma originaria),⁵¹⁶ ma soprattutto nella posizione più stabile delle gambe e nella diversa impostazione dei rapporti proporzionali tra le varie parti del corpo, con il capo leggermente più grande e il tronco leggermente più piccolo rispetto alle dimensioni complessive della figura (con conseguenti ripercussioni sulle proporzioni reciproche dei dettagli del capo e del volto, da una parte, e della muscolatura del torso dall'altra).⁵¹⁷

Il gruppo è costituito in tutto da una quindicina circa di opere preservate in vario stato, le cui dimensioni complessive ricostruibili si aggirano intorno ai 150-155 cm ca., con la misura del capo vicina ai 28 cm ca. Tra queste, per completezza dello stato di conservazione, ma anche per importanza in rapporto alla storia degli studi su questo schema, la statua maggiormente rappresentativa è certamente l'Ercole degli Uffizi, in una certa fase addirittura considerato da alcuni come la replica più vicina alla *Schöpfung* lisippea [15] [Fig. 49]. Le accuratissime misurazioni condotte da D. Krull sui dettagli del volto e del capo di questa figura (p. es. altezza del capo 28 cm; distanza attacco dei capelli – radice del naso 4,4 cm; altezza del naso 5,4 cm; larghezza del naso alla base 3,3 cm; altezza esterna degli occhi 1,7 cm; larghezza esterna degli occhi 3 cm; larghezza bocca 4,1 cm),⁵¹⁸ concordano con precisione quasi millimetrica con quelle della testa di un'altra

⁵¹⁵ Vd. RUPP 1999, pp. 338-339, fig. 1; BADURA – SRAUB – HTZEL 1999, pp. 69-71, fig. 3; RUSSEL 2014, pp. 205-220.

⁵¹⁶ Rispetto alla norma del tipo Farnese per come esemplificata dagli esemplari colossali p. es. dalle Terme di Caracalla [1] o dal Palatino [3], la figura poggia in questi casi direttamente sulla clava, a sua volta sostenuta da una roccia; la leontea, inoltre, è disposta con il muso in posizione frontale (e non laterale come nel caso del tipo Farnese, con la bocca aperta).

⁵¹⁷ KRULL 1985, pp. 302-302.

⁵¹⁸ [15] KRULL 1985, pp. 428-439. Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1914/138 (<https://arachne.dainst.org/entity/5394331>), vd. REINACH, RS, I, p. 474, p. 802c, n. 1; JOHNSON 1927, p. 197, n. 3, tav. 38a; MANSUELLI 1958, I, pp. 58 ss., n. 35, fig. 35a-b; VERMEULE 1975, p. 325; MORENO 1982, p. 512, n. B.6.3, fig. 93; KRULL 1985, pp. 89-94, n. 22, fig. 41; MORENO 1994; CADARIO 2019;

statua, oggi parte della collezione esposta a Villa Borghese [16], e delle cinque teste [17-21] oggi esposte a Londra, British Museum, New York, MET Museum (due), Boston, MFA Museum e Copenaghen, Ny Carlsberg Glyptotek (a cui probabilmente occorre aggiungere una testa al Museo Civico di Modena [22], di cui non sono però note misurazioni di dettaglio).⁵¹⁹ Allo stesso modo, le dimensioni del corpo della figura fiorentina (p. es. distanza tra i capezzoli: 23 cm; distanza giugulo – ombelico: 32 cm; distanza ombelico – pube: 12 cm; larghezza del pube: 12 cm; ampiezza dell'arco inguinale: 21,5 cm)⁵²⁰ coincidono con quelle di un torso al Millesgården di Stoccolma [23], di uno ad Avignone [24] e con quelle del corpo di una statua oggi a Parigi, Musée du Louvre [25] (a cui è probabile si debbano aggiungere due ulteriori torsi [26-27], uno a

Inst.Neg.Rom 67.293. La statua degli Uffizi si distingue per la presenza, sopra il masso dove poggia la clava, della pelle del cinghiale di Erimanto, allusione a un altro episodio della saga dell'eroe.

⁵¹⁹ [16] Roma, Villa Borghese, inv. CCLXI (<https://arachne.dainst.org/entity/1085463>), vd. VERMEULE 1975, p. 325; MORENO 1982, pp. 464; 510, n. B.4.4, figg. 84; 134; KRULL 1985, pp. 72-81, n. 19; MORENO – VIACAVA 2003, inv. CCLXI (altezza del capo 28,5 cm; distanza attacco dei capelli – radice del naso 4,3 cm; altezza del naso 5,8 cm; larghezza del naso alla base 3,3 cm; altezza esterna degli occhi 1,7 cm; larghezza esterna degli occhi 3 cm; larghezza bocca 3,6 cm). Il corpo di questa statua appare invece leggermente sovradimensionato rispetto a quello dell'esemplare degli Uffizi, vd. KRULL 1985, p. 428. [17] Londra, British Museum, inv. 1735 30 (<https://arachne.dainst.org/entity/1070722> ; https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1824-0201-5), vd. SMITH 1904, III, n. 1375; VERMEULE 1975, p. 326, n. 14; KRULL 1985, pp. 70-72, n. 18 (altezza del capo 28,2 cm; distanza attacco dei capelli – radice del naso 4,6 cm; altezza del naso 5,2 cm; larghezza del naso alla base 3,6 cm; altezza esterna degli occhi 1,7 cm; larghezza esterna degli occhi 3 cm; larghezza bocca 3,5 cm). [18] New York, MET Museum, inv. 27.122.18 (<https://arachne.dainst.org/entity/1083096> ; <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/252932>), vd. RICHTER 1954, p. 127, n. 129, tav. XCVIII; VERMEULE 1975, p. 325, tav. 52, fig. 4a-c; MORENO 1982, p. 510, n. B.4.5, fig. 133; KRULL 1985, pp. 81-84, n. 20 (altezza del capo 28,5 cm; distanza attacco dei capelli – radice del naso 4 cm; altezza del naso 5,8 cm; larghezza del naso alla base 3,6 cm; altezza esterna degli occhi 1,4 cm; larghezza esterna degli occhi 3,3 cm). [19] New York, MET Museum, inv. 18.145.14 (<https://arachne.dainst.org/entity/1083105> ; <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/250678>), vd. RICHTER 1921, pp. 13-14; RICHTER 1954, n. 77, n. 130, tav. XCIC; VERMEULE 1975, p. 325; MORENO 1982, p. 495, n. B.1.9, fig. 125; KRULL 1985, pp. 103-108, n. 27; LISIPPO 1995, p. 357, n. 6.10.4; Inst.Neg.Rom 68.3534 (altezza del capo 26,8 cm; distanza attacco dei capelli – radice del naso 4 cm; altezza del naso 5,2 cm; larghezza del naso alla base 3,5 cm; altezza esterna degli occhi 1,8 cm; larghezza esterna degli occhi 2,9 cm; larghezza bocca 4,1 cm). [20] Boston, Museum of Fine Arts, inv. 1976.6 (<https://collections.mfa.org/objects/151107/head-of-herakles-after-lysippos?ctx=d133fb7e-629a-4f62-8c11-289cf0ef64d1&idx=0>), vd. VERMEULE 1975, p. 325; COMSTOCK – VERMEULE 1976, p. 66, n. 104a; KRULL 1985, pp. 109-111, n. 28 (altezza del capo 28 cm; distanza attacco dei capelli – radice del naso 4,3 cm; altezza del naso 5,7 cm; larghezza del naso alla base 3,5 cm; altezza esterna degli occhi 1,7 cm; larghezza esterna degli occhi 3,2 cm; larghezza bocca 3,9 cm). [21] Copenaghen, Ny Carlsberg Glyptotek, inv. 1593, vd. POULSEN 1951, p. 199, n. 16; WAKELEY – RIDGWAY 1965, pp. 169-160, nt. 25; KRULL 1985, pp. 68-69, n. 17 (altezza del capo 28 cm; distanza attacco dei capelli – radice del naso 3,9 cm; altezza del naso 5,5 cm; larghezza del naso alla base 3,5 cm; altezza esterna degli occhi 1,9 cm; larghezza esterna degli occhi 3 cm; larghezza bocca 3,9 cm). [22] Modena, Museo Civico, inv. F1325 (<https://arachne.dainst.org/entity/1072396>), vd. KRULL 1985, pp. 97-99, n. 25; Inst.Neg.Rom 41.348 (l'unica misura nota è quella del solo capo, 26 cm).

⁵²⁰ KRULL 1985, p. 428.

Ginevra, l'altro a San Pietroburgo, di cui però non sono note misurazioni di dettaglio).⁵²¹ Da ultimo, la serie deve essere completata con l'inclusione di una statua rinvenuta a Perge nel corso delle campagne di scavo del 1980 [28] [Fig. 50]: smembrata in due tronconi, di cui quello superiore trafugato, venduto e poi acquistata dal Boston Museum of Fine Arts, la statua è stata infine ricomposta al Museo di Antalya (2011). Insieme con altre ventuno opere di soggetto ideale, faceva parte dell'arredo scultoreo donato dall'evergete Claudio Pisone (sul plinto corre l'iscrizione ΚΛΑΥΔΙΟΣ ΠΕΙΣΩΝ ΑΝΕΘΕΚΕΝ) per l'ornamento delle Terme Meridionali cittadine. Anche in questo caso, pur mancando misurazioni accurate, le dimensioni complessive dell'opera (160 cm con plinto, 153 la sola figura), la composizione e il trattamento dei dettagli (si confronti in particolare il capo con la testa da Londra, British Museum [17]), non lasciano dubbi sull'appartenenza dell'opera alla sequenza dell'Ercole degli Uffizi [15].⁵²²

Queste quattordici statue, che arrivano a sedici se aggiungiamo loro due esemplari da Digione e Kassel [29-30], di dimensioni solo leggermente inferiori, ma in certa misura ad

⁵²¹ [23] Stoccolma, Millesgarden, inv. 15 (<https://arachne.dainst.org/entity/1072377>), vd. ANDRÉN 1965, n. 18; MORENO 1982, p. 496, n. B.1.11, tav. 38; KRULL 1985, pp. 95-97, n. 24 (distanza tra i capezzoli: 23,5 cm; distanza giugolo – ombelico: 33,5 cm; distanza ombelico – pube: 11 cm; larghezza del pube: 10 cm). [24] Avignone, Musée Lapidaire, inv. G 132 (<https://arachne.dainst.org/entity/1061776>), vd. GIRARD 1924, p. 20, n. 132; JOHNSON 1927, p. 199, n. 29; MORENO 1982, p. 509, n. B.4.3, fig. 87; KRULL 1985, pp. 114-117, n. 31 (distanza tra i capezzoli: 23 cm; distanza giugolo – ombelico: 35 cm; distanza ombelico – pube: 12 cm; larghezza del pube: 12 cm; ampiezza dell'arco inguinale: 20 cm). [25] Parigi, Musée du Louvre, inv. 352 (<https://arachne.dainst.org/entity/1083850>), vd. CHARBONNEAUX 1963, p. 210, n. 352; TODISCO 1979, p. 145, n. 3, tav. LV,2; MORENO 1982, pp. 477-478; 513, n. B.6.4, fig. 94; KRULL 1985, pp. 99-103, n. 26 (distanza tra i capezzoli: 23 cm; distanza giugolo – ombelico: 33 cm; distanza ombelico – pube: 12,3 cm; larghezza del pube: 12 cm; ampiezza dell'arco inguinale: 22 cm). [26] Genf, Musée d'Art et d'Histoire, inv. F1325 (<https://arachne.dainst.org/entity/1066998>), vd. DEONNA 1924, pp. 51 ss., n. 63; KRULL 1985, pp. 94-95, n. 2 (il torso misura in tutto 59 cm). [27] San Pietroburgo, Ermitage (<https://arachne.dainst.org/entity/1078290>), vd. WALDHAUER 1928, I, pp. 48-49, n. 32, tav. XIX; KRULL 1985, pp. 114-115, n. 30 (il torso misura in tutto 50 cm).

⁵²² [28] Antalya, Museo Archeologico, inv. 2011/255 (A), vd. Appendice I, E7. In questo esemplare, come nel caso di quello di Parigi [25], la clava non poggia su un masso, bensì sulla testa del toro cretese: si tratta di un caso di contaminazione con le raffigurazioni del tipo Caserta? Sul ritrovamento della scultura, vd. INAN 1981, pp. 366-367. I due frammenti dell'opera sono stati inizialmente pubblicati separatamente: per la porzione acquistata dal MFA di Boston (inv. n. 1981.783), vd. COMSTOCK – VERMEULE 1988, pp. 34-36, n. 22 (<https://collections.mfa.org/objects/149765/weary-herakles-herakles-farnese-type?ctx=063b826e-7d60-4706-a813-771caa26881a&idx=0>); sulla vicenda della restituzione del frammento da Boston, vd. EDGERS 23/09/2011 (<https://www.bostonglobe.com/arts/theater-art/2011/09/23/after-years-denial-mfa-return-weary-herakles-statue-turkey/yhPcDZf9vxwdgkUc97LvJ/story.html>) e <https://www.mfa.org/collections/provenance/antiquities-and-cultural-property/weary-herakles>; per la porzione rimasta ad Antalya (inv. n. 4.71.81), vd. VERMEULE – BRAUER 1990. Sulla statua nella sua interezza, vd. INAN 1992; AKÇAY 2007, pp. 158-159, n. K31; WOOD 2017, pp. 460-461, n. 4 (la stima delle dimensioni della statua a 2 metri ca. riportata in questo testo è errata); ABBASOĞLU – AKÇAY-GÜVEN 2013; sull'iscrizione che corre sul plinto, vd. ŞAHİN 1999, p. 189, n.163; sull'arredo scultoreo delle Terme meridionali di Perge, vd. AKÇAY 2007; WOOD 2017.

esse allineate,⁵²³ costituiscono un insieme di notevole interesse non solo per le evidenti e forti corrispondenze reciproche, ma anche per la particolarità del loro formato. I loro 150-155 cm ca. di altezza infatti, non sono solo molto distanti dalle misure colossali dell'altra sequenza di repliche dell'Ercole "in riposo", ma non corrispondono nemmeno a quella che convenzionalmente si suole definire "grandezza naturale" (160-180 cm ca.). Purtroppo, ad eccezione dell'esemplare da Perge [28], per nessuna di queste opere siamo in grado di ricostruire in maniera soddisfacente il contesto originale, al di là della generica provenienza dall'Italia o da Roma: nella gran parte dei casi non sono per nulla note le modalità d'esposizione antiche, che certo dobbiamo immaginare assai meno magniloquenti rispetto a quelle delle loro controparti colossali. In questa sede tuttavia, le loro dimensioni acquisiscono un significato particolare non in termini assoluti, né in rapporto alle condizioni della loro fruizione, ma proprio in relazione a quelle di queste ultime (290-300 cm ca.). Considerando infatti l'entità del rapporto proporzionale tra le dimensioni dell'Ercole degli Uffizi [15] e quelle dell'Ercole Farnese [1], il risultato è di 0,52 per quanto riguarda l'altezza complessiva della figura, di 0,55 per quanto riguarda le misure del capo,⁵²⁴ e di 0,48 per quanto riguarda la distanza tra i capezzoli:⁵²⁵ vale a dire, al netto del già menzionato riassetto delle proporzioni rispettive capo-figura (a crescere) e tronco-figura (a diminuire) apportato in tutte le sculture del gruppo del formato "Uffizi", il modulo di queste ultime può definirsi come dimezzato rispetto a quello delle repliche colossali Farnese e Caserta.

Alle copie da dieci piedi dei tipi Farnese e Caserta sembra dunque contrapporsi quello che nei loro riguardi è lecito considerare un *Halbformat*, ugualmente composto di copie meccanicamente riprodotte. «Sie beziehen sich mit großer Wahrscheinlichkeit», nelle

⁵²³ [29] Digione, Musée Archéologique, inv. 14, vd. CAMPANA 1861, VII, Scultura Greca e Romana, p. 3, n. 78; MORENO 1982, n. B.3.7, fig. 69; KRULL 1985, pp. 85-88, n. 21 (altezza del capo 26,5 cm; distanza attacco dei capelli – radice del naso 4 cm; altezza del naso 5,3 cm; larghezza del naso alla base 3,6 cm; altezza esterna degli occhi 1,3 cm; larghezza esterna degli occhi 2,6 cm; larghezza bocca 2,6 cm; distanza tra i capezzoli: 23 cm; distanza giugulo – ombelico: 26,5 cm; distanza ombelico – pube: 11 cm; ampiezza dell'arco inguinale: 17 cm) Attenzione: in LISIPPO 1995, p. 359, n. 6.10.9 le immagini e la descrizione dell'opera sono confuse con quelle di un'altra più piccola statuetta di Ercole da Catania [64], Museo Civico Ursino, inv. 1088 – il riferimento corretto, benché con didascalia errata, è dunque LISIPPO 1995, pp. 360-361, n. 6.10.11. [30] Kassel, Schloß Wilhelmshöhe, inv. sk 133, vd. KRULL 1985, pp. 112-114, n. 29 (distanza tra i capezzoli: 20,5 cm; distanza giugulo – ombelico: 26,5 cm; distanza ombelico – pube: 10,5 cm; larghezza del pube: 9,8 cm; ampiezza dell'arco inguinale: 17,4 cm).

⁵²⁴ Le misure del solo capo si riferiscono a quelle della testa colossale del British Museum, inv. 1776.11-8.2, essendo indisponibili quelle della statua napoletana.

⁵²⁵ KRULL 1958, p. 427.

parole di D. Krull, «auf eine wohl früh nach Italien gelangte, bereits verkleinerte Kopie»:⁵²⁶ per quanto l'espressione *verkleinerte Kopie* non sia probabilmente la più adeguata a inquadrare in fenomeno (date le differenze compositive, che come visto non si limitano solo all'aspetto della taglia), è evidente che rapporto di 1 a 2 tra le due sequenze ne dimostri la stretta correlazione – tanto più a fronte delle particolari dimensioni delle sculture riconducibili al gruppo più piccolo, che secondo la gran parte delle classificazioni moderne sarebbero da definirsi inferiori alla *lifesize*. Per quanto però la regolarità di questi esiti meriti di essere messa in giusto risalto, non bisogna perdere di vista il fatto che il numero degli esemplari inquadrabili entro tali delimitazioni corrisponda a una percentuale piuttosto piccola rispetto alla grandissima quantità di sculture a vario titolo riconducibili allo schema dell'Ercole “in riposo”. Al di fuori delle due sequenze fin qui menzionate, infatti, non esistono altri esemplari che possano pienamente definirsi repliche o copie, né gruppi di sculture che mostrino di riprodurre fedelmente un modello o, per lo meno, di uniformarsi nella taglia ad un preciso formato. Proprio in virtù di tale mancanza di punti di riferimento, le ripetizioni dei tipi Farnese e Caserta (o, più genericamente, dello schema dell'Ercole “in riposo”) sembrano distribuirsi in maniera piuttosto disordinata in un'ampia varietà di taglie che spaziano dai pochi centimetri fino a oltre due metri d'altezza, senza però mai raggiungere le dimensioni delle repliche colossali. A queste occorre aggiungere, per completare il quadro tipologico delle rese di questo motivo nei diversi formati, un numero limitato di sculture di norma classificati come *Varianten* e un piccolo gruppo di esemplari, di dimensioni ridotte e mai superiori al metro, convenzionalmente ricondotti a quello che viene definito “*Mischtyp* Farnese – Caserta / Kopenhagen – Dresden” (variamente inteso come una contaminazione tra diversi tipi o piuttosto come una banalizzazione dello schema dell'Ercole “in riposo” per come interpretato nei tipi Farnese e Caserta, caratterizzato soprattutto per la posizione della mano destra dell'eroe, poggiata sul fianco

⁵²⁶ KRULL 1985, p. 376. Gran parte delle repliche di provenienza nota (Firenze, Galleria degli Uffizi [15], da Roma; Roma, Villa Borghese [16], da Roma, Quirinale; Londra, British Museum [17], acquistato a Roma; New York, MET Museum [18], acquistato in Italia; New York, MET Museum [19], acquistato a Roma; Stoccolma, Millesgarden [23], da Roma, Aventino; Avignone, Musée Lapidaire [24], da Roma; Parigi, Musée du Louvre [25], da Roma; Digione, Musée Archéologique [30], da Roma) possono essere ricondotte ad ambito italiano, con l'unica eccezione è il pezzo da Perge, Antalya, Museo Archeologico [28]; tutte sono databili al II secolo, al di fuori del pezzo di Boston, la cui datazione è discussa (in COMSTOCK – VERMEULE 1976, p. 66 si suggerisce una datazione al I sec. a.C., KRULL 1985, p. 111 propone invece che la realizzazione del pezzo sia da collocare tra la fine del I e l'inizio del II sec.).

anziché portata dietro la schiena – così come, appunto, nel tipo tardoclassico dell’Ercole “Kopenhagen – Dresden”).⁵²⁷

La fragilità delle impostazioni classificatorie di matrice più rigidamente tipologica si manifesta in maniera piuttosto evidente nella varietà delle rese e dei formati attestati in un gran numero di esemplari, in cui sembra riflettersi spesso la volontà di ripetere un *Konzept*,⁵²⁸ piuttosto che di imitare o miniaturizzare un *Kunstwerk*. Immaginare di inquadrare tali ripetizioni entro una serie di rapporti proporzionali a partire dalle dimensioni della sequenza di copie colossali – come invece è possibile fare almeno in parte con il gruppo dell’Ercole degli Uffizi [15] – sarebbe pertanto un’operazione inutile: non è infatti dal rapporto con queste ultime che dipende la loro taglia, ma piuttosto dalle modalità d’uso e le forme di fruizione intese per ciascuna di esse. Proprio per questo motivo è comunque possibile raggruppare gli esemplari di formato affine, seppure non identico, così da individuare eventuali ricorrenze.⁵²⁹ È interessante osservare, per esempio, come il gruppo delle statue da dieci piedi (290-300 cm ca.) risulti sostanzialmente isolato, e come tra la loro altezza e i 200 cm ca. non si possa o quasi annoverare alcuna altra scultura, con l’eccezione notevole di una statua del tipo Farnese dal *Frigidarium* proveniente dalle Grandi Terme di Ippona [31] (260 cm totali di altezza, compreso il plinto) [Fig. 51].⁵³⁰ La connessione evidente con l’allestimento delle Terme di Caracalla è in questo caso giustificata dal fatto che le Terme Grandi di Ippona furono dedicate dal medesimo imperatore al principio del III sec. (e addirittura costruite con i mattoni provenienti dalla stesse officine di quelli usati per la fabbrica romana). La statua di Ippona [31], per quanto evidentemente ispirata al tipo dell’Ercole Farnese e forse proprio al capolavoro farnesiano [1], se ne differenzia però per una resa complessiva assai

⁵²⁷ KRULL 1985, pp. 295-299.

⁵²⁸ «Die traditionelle Bildformel, die aus einzelnen „motivischen Elementen“ besteht, wird als „Konzept“ bezeichnet», vd. LANDWEHR 1993, p. 16.

⁵²⁹ La mancanza di modelli e di formati di riferimento rende anche difficile ricostruire con esattezza le dimensioni originarie dei pezzi frammentari, che devono pertanto essere considerate con un certo grado di approssimazione.

⁵³⁰ [31] Annaba (Hippo Regius), Grandi Terme, vd. MAREC 1925-1930, pp. 20-26; MAREC 1950, p. 96, fig. 45; PINKWART 1972, pp. 119, n. 9; DAHMANI 1973, p. 63, nt. 1; 110, fig. 60; INAN 1975, p. 87, n. 1; MANDERSCHIED 1981, p. 121, n. 465, tav. 47; MORENO 1982, pp. 453-454; 504, n. B.3.11, fig. 78; KRULL 1985, pp. 48-50, n. 8; LISIPPO 1995, p. 355, fig. 11. Tra gli esemplari di Ercole “in riposo” di dimensioni superiori ai due metri occorre probabilmente annoverare anche una statua in condizioni frammentarie da Mileto [32]: non esistono misurazioni accurate, anche se KRULL 1985, p. 301 ipotizza («schätzungsweise») possa trattarsi di una statua «deutlich überlebensgroß mit Maßen von mehr als zwei Meter höhe», vd. MORENO 1982, p. 511, n. B.5.2; KRULL 1985, pp. 37-48, n. 7.

semplificata e dagli esiti modesti, non supportata da un adeguato modello di riferimento:⁵³¹ nelle proporzioni ridotte si rispecchia forse la volontà di adattare lo schema a un contesto monumentale che, per quanto ambizioso, doveva risultare meno magniloquente rispetto a quello del grandioso complesso romano, tanto più che l'Ercole trovava posto entro un'edera come parte di una più ampia galleria di statue collocate in funzione di una fruizione solo frontale.⁵³²

Due metri o poco meno misuravano invece, nelle loro dimensioni originarie, un torso da Tolemaide [33] e una scultura molto rimaneggiata oggi ai Musei Vaticani [34],⁵³³ oltre a tre sculture in passato classificate da D. Krull come *Varianten* [35-37]: due a Roma, pesantemente restaurate (Palazzo Borghese e Palazzo Torlonia), una oggi dispersa ma molto significativa perché presentava un'inversione speculare dello schema.⁵³⁴ Tra queste ultime e la sequenza "Uffizi" si colloca infine un gruppetto di sei statue di dimensioni comprese tra i 160 e i 180 cm ca.: due riconducibili ad un contesto termale, una da Argo [Fig. 52], l'altra da Perge [38-39],⁵³⁵ e quattro di provenienza ignota [40-43].⁵³⁶ Nel

⁵³¹ «Die Statue stellt eine recht einfache, teilweise groß empfundene Arbeit dar, die von einfachem dekorativem Wert ist. Ihre Qualität sollte nicht zu hoch eingeschätzt werden», vd. KRULL 1985, p. 50.

⁵³² MAREC 1950, p. 96.

⁵³³ [33] Tolemaide, Ptolemais Museum, inv. C1033; dimensioni conservate: 90 cm, vd. MORENO 1982, pp. 452-503, n. B.3.6, tavv. 72-73; KRULL 1985, p. 51, n. 9. [34] Roma, Musei Vaticani, Scala Simonetti, inv. 165 (<https://arachne.dainst.org/entity/1080802>); dimensioni conservate: 192 cm (di cui antiche 168,5 cm, il capo è integrato), vd. LIPPOLD 1936, III,2, pp. 35-36, n. 599, tav. 20; PINKWART 1972, p. 119, n. 40; MORENO 1982, pp. 520-521, n. B.7.20; KRULL 1985, pp. 52-54; Inst.Neg.Rom 4448; 34.13.

⁵³⁴ [35] Roma, Palazzo Borghese, cortile (<https://arachne.dainst.org/entity/6336114>); dimensioni conservate: 220 cm (comprensive del plinto e di tutti gli interventi di restauro), vd. MATZ – DUHN 1981, I, p. 32, n. 122; PINKWART 1972, p. 119, n. 43; KRULL 1985, pp. 269-271, n. 160; Inst.Neg.Rom 58.1563. [36] Roma, Collezione Torlonia, n. 56 (<https://arachne.dainst.org/entity/1086143>); dimensioni conservate: 195 cm, vd. REINACH, RS, I, 791, n. 3; PINKWART 1972, p. 119, n. 6; KRULL 1985, pp. 268-269, n. 159 (con indicazioni bibliografiche precedenti). [37] Londra (?), da Volterra, Palazzo Guarnacci; dimensioni conservate: 198 cm (comprensive del plinto), vd. VERMEULE 1975, p. 329, nt. 18, tav. 54, fig. 10; MORENO 1982, pp. 382-383; 507, n. B.3.23; KRULL 1985, pp. 271-272, n. 161 (con indicazioni bibliografiche precedenti); fotografata l'ultima volta a Londra, la collocazione della statua è ignota dalla fine della Seconda Guerra Mondiale.

⁵³⁵ [38] Argo, Museo Archeologico, inv. n. I (<https://arachne.dainst.org/entity/1061048>), dal *Frigidarium* delle Grandi Terme; dimensioni conservate: 158 cm con plinto, 147 cm sola figura (acefalo), vd. GINOUVÈS 1955; MARCADÉ 1957, pp. 409-414, figg. 2-5; PINKWART 1972, p. 119, n. 1; INAN 1975, p. 87, n. 2; VERMEULE 1975, p. 326, n. 3; MANDERSCHIED 1981, p. 84, n. 141, tav. 24; MORENO 1982, pp. 424-426; 493, n. B.1.2, figg. 32-34; KRULL 1985, pp. 54-57, n. 11; MORENO 1991, p. 516, fig. 8; LISIPPO 1995, p. 52, n. 4.4.2. L'esemplare da Perge [39], dalle Terme Meridionali della città e oggi conservato presso il Museo Archeologico di Antalya, non è purtroppo pubblicato, vd. Appendice I, E6. Il pezzo è assai frammentario: si conservano solo il plinto con la gamba destra al di sotto del ginocchio, parte della gamba sinistra con il supporto con roccia, clava, leontea e parte del braccio sinistro. L'altezza del frammento è di 101 cm compreso il plinto (alto 10,5 cm).

⁵³⁶ [40] Roma, Musei Vaticani, Atrio dei quattro cancelli, si conserva solo il capo antico delle dimensioni di 30 cm, vd. LIPPOLD 1936, III,2, p. 29, n. 10, tav. 16; 18; KRULL 1985, pp. 59-63, n. 13; Inst.Neg.Rom

complesso, per quanto riguarda la metà superiore della sequenza delle sculture in schema Ercole “in riposo” (considerando gli esemplari colossali come limite superiore e le statue del gruppo Uffizi nel mezzo), si può parlare di una sostanziale mancanza di soluzione di continuità tra le dimensioni di questa dozzina di esemplari dai 200 cm ca. fino a quelle della serie di repliche da 150-155 cm.

Notevole è il fatto che nessuna di queste opere possa essere tipologicamente classificata come assimilabile alla declinazione del motivo denominata “Caserta”. Al di fuori delle sei copie da dieci piedi infatti, la più grande delle sculture analoghe a questo tipo è un esemplare proveniente da Side [44], di soli 146 cm d’altezza (compreso il plinto) [Fig. 53].⁵³⁷ Al di sotto di quest’ultimo vi è un consistente insieme di sculture di dimensioni comprese tra i 120 e gli 80 cm ca., una decina delle quali di altezza superiore al metro [45-55] (variamente riconducibili al tipo Farnese, ma anche Caserta e *Mischtyp*),⁵³⁸ altre

4096. [41] Roma, Musei Vaticani, Sala busti, inv. 362 (<https://arachne.dainst.org/entity/1079459>), si conserva solo il capo antico delle dimensioni di 30 cm, vd. KRULL 1985, pp. 66-68, n. 16; Inst.Neg.Rom 1168. [42] Roma, Palazzo dei conservatori, inv. 1278 (<https://arachne.dainst.org/entity/1076255>); si conserva solo parte del torso, per un’altezza di 59,5 cm, vd. KRULL 1985, pp. 65-66, n. 15. [43] Versailles, parco, inv. 1850 (<https://arachne.dainst.org/entity/1084430>); dimensioni conservate 179 cm, di cui antico è solo il torso, 81 cm, vd. PINKWART 1972, p. 119, n. 39; MORENO 1982, pp. 513-514, n. B.6.7, fig. 101; KRULL 1985, p. 64, n. 14.

⁵³⁷ [44] Side, Museo Archeologico, inv. 154, da Side, via colonnata nei pressi del teatro, vd. INAN 1975, pp. 85-91, n. 29, tav. 40,4; MORENO 1982, pp. 483-484; 516, n. B.7.2, fig. 105; KRULL 1985, pp. 205-208, n. 96.

⁵³⁸ [45] Torso a Feldkirchen, chiesa di Santa Maria im Dorn (<http://lupa.at/5182>); tipo Farnese, dimensioni conservate: 82 cm, vd. KRULL 1985, pp. 122-123, n. 35; [46] Nicosia, Museo Archeologico di Cipro (<https://arachne.dainst.org/entity/1083260>), da Salamina, ginnasio; tipo Farnese, dimensioni conservate: 72 cm, vd. KARAGIORGIS – VERMEULE 1964, I, pp. 17-18, tav. 5; VERMEULE 1975, p. 325, tav. 51,2; MORENO 1982, pp. 427; 495, n. B.1.8, figg. 39; 124; KRULL 1985, pp. 117-119, n. 32. [47] Roma, Galleria Spada, inv. 715 (<https://arachne.dainst.org/entity/1089103>); tipo Farnese, dimensioni conservate: 120 cm, senza plinto 111 cm (antico 80 cm), vd. MORENO 1982, pp. 495-496, n. B.1.10, fig. 37; KRULL 1985, pp. 124-127, n. 37; LISIPPO 1995, pp. 53-54, n. 4.4.3. [48] Roma, Palazzo dei Conservatori, giardino; tipo Farnese, dimensioni conservate: 55 cm, vd. STUART JONES 1926, pp. 234, n. 21, tav. 92; KRULL 1985, pp. 123-124, n. 36. [49] Attuale collocazione ignota, in commercio a Londra, Sotheby, Parke & Bernet 18 giugno 1930; tipo Farnese, dimensioni conservate 71, vd. MORENO 1982, p. 521, n. B.7.22, figg. 39; 124; KRULL 1985, pp. 121-122, n. 34. [50] Tübingen, Archäologisches Institut, SI 13.3852, da Benha; tipo Farnese, dimensioni conservate: 17,8 cm (sola testa), vd. VOGT 1924, II, 1, B, pp. 100-101, n. 88, tav. 7; PINKWART 1975, p. 119, n. 14; MORENO 1982, p. 496, n. B.1.13; KRULL 1985, pp. 119-20, n. 33. [51] Roma, Collezione Torlonia, inv. 214 (<https://arachne.dainst.org/entity/1086178>); tipo Farnese, dimensioni conservate: 103 cm, vd. PINKWART 1972, p. 119, nt. 6; KRULL 1985, pp. 127-128, n. 38. [52] Dresda, Staatliche Skulptursammlung, inv. 161 (<https://arachne.dainst.org/entity/1115068>), da Roma; tipo Caserta, dimensioni conservate 93 cm (senza plinto 86 cm; acefala), vd. MORENO 1982, p. 517, n. B.7.6, fig. 109; KRULL 1985, pp. 208-210, n. 97; KNOLL – VORSTER – WOELK 2011, pp. 635-636, n. 145. [53] Side, Museo Archeologico, inv. 273, da Side, via colonnata nei pressi del teatro; tipo Caserta, dimensioni conservate: 14 cm (sola testa), vd. INAN 1975, p. 91, n. 30, tav. 41,2-4; MORENO 1982, pp. 483-484; 516, n. B.7.4, fig. 105; KRULL 1985, pp. 210-211, n. 98. [54] Chania, Museo Archeologico, inv. Lambda 4, da Damia; tipo *Mischtyp* (con inversione dello schema), dimensioni conservate 105 cm, vd. VERMEULE 1975, pp. 327-328;

otto [56-63], invece, di poco più piccole (tipologicamente affini ai tipi Farnese e Caserta).⁵³⁹ In nessuno di questi esemplari si riscontrano similitudini tali, tanto dal punto di vista morfologico, quanto dal punto di vista del formato, da rendere evidente una deliberata e precisa intenzione d'imitare in maniera puntuale un modello comune. La sostanziale mancanza di soluzione di continuità nelle variazioni di taglia delle sculture appartenenti a questo gruppo dimostra inoltre l'inconsistenza dell'asserzione di E. Bartman per cui il limite di 100 cm stabilito come grandezza massima per le sue «miniature copies» risulterebbe in qualche modo fondato nella realtà delle forme espositive o delle funzioni («modes of display and functions») connesse alle opere comprese al suo interno:⁵⁴⁰ è difficile infatti immaginare come le statue del gruppo appena menzionato, delle dimensioni di 120, 110, 100, 90 o 80 cm ca., potessero essere fruite o utilizzate in maniera radicalmente diversa solamente in funzione di una tanto lieve variazione di taglia.

Simili differenze in termini di modalità d'uso possono invece essere ipotizzate per almeno alcune delle sculture appartenenti all'ultimo e minore gruppo di ripetizioni marmoree

KRULL 1985, p. 297, n. 218. A questi esemplari, tutti marmorei, occorre aggiungere un torso in pietra calcarea di fattura piuttosto rudimentale [55], rinvenuto nei pressi del castello di Valkenburg, tipo Farnese, dimensioni conservate: 46 cm, vd. VERMEULE 1975, p. 325; MORENO 1982, p. 514, n. B.6.10; KRULL 1985, p. 155, n. 58

⁵³⁹ [56] Leiden, Rijksmuseum, inv. 281/A140 (<https://www.rmo.nl/collectie/topstukken/hercules-farnese/>); tipo Farnese, dimensioni conservate: 91 cm (senza plinto 84,5 cm) vd. VERMEULE 1975, p. 327, n. 6; MORENO 1982, p. 505, n. B.3.14; KRULL 1985, pp. 129-131, n. 40; LISIPPO 1995, p. 369, n. 6.10.10. [57] San Pietroburgo, Ermitage, inv. 281/A140 (<https://arachne.dainst.org/entity/564803>); tipo Farnese, dimensioni conservate: 92 cm (compreso il plinto), vd. WALDHAEUER 1924, n. 281; MORENO 1982, p. 504, n. B.3.8, fig. 68; KRULL 1985, pp. 128-129, n. 39; Inst.Neg.Rom 67.2004. [58] Berkeley, Hearst Museum of Anthropology, inv. 8-3429 (<https://n2t.net/ark:/21549/hm21080003429>), da Tralles; tipo Caserta, dimensioni conservate: 87 cm, vd. VERMEULE 1975, pp. 327-328, tav. 54, 8a-b; MORENO 1982, p. 517, n. B.7.5, fig. 109; KRULL 1985, pp. 215-218, n. 101; KRISTENSEN 2012, p. 59, n. 9, fig. 1. [59] Boston, MFA, inv. 76.738 (<https://collections.mfa.org/objects/151164/hercules?ctx=31e1bdb1-3719-4200-a252-996d10747e4b&idx=0>); tipo Caserta, dimensioni conservate: 15,5 cm (sola testa), vd. VERMEULE 1964, p. 331, tav. 106, fig. 18; VERMEULE 1975, pp. 327-328, tav. 53, 7a-b; COMSTOCK – VERMEULE 1976, n. 164; KRULL 1985, pp. 218-219, n. 102. [60] Toulouse, Musée St. Raymond, inv. 8-3429, 147, dalla Villa di Chiragan (<https://villachiragan.saintraymond.toulouse.fr/partie-03-l-art-grec-revisite/ra-115-hercule-au-repos>); tipo Caserta, dimensioni conservate: 64,5 cm, vd. MORENO 1982, p. 520, n. B.7.18; KRULL 1985, pp. 213-215, n. 100; SLAVAZZI 1997, p. 189, n. 29, fig. 30. [61] Afyon, Museo Archeologico, inv. E 1917; 4420, da Eulandra Augustopolis; tipo Caserta, dimensioni conservate: 92 cm (84,5 senza plinto), vd. PINKWART 1972, p. 120, n. 56; MORENO 1982, pp. 483-484; 517, n. B.7.8, fig. 108; ANATOLIAN CIVILISATIONS 1983, n. B344; KRULL 1985, pp. 211-213, n. 99. [62] Attuale collocazione ignota, in commercio a Londra, Sotheby, Parke & Bernet 4 maggio 1970, n. 168; tipo: Caserta, dimensioni conservate: 58,4 cm, vd. KRULL 1985, pp. 223-224, n. 106. A questi esemplari, tutti marmorei, occorre aggiungere un torso realizzato in pietra calcarea [63], Spalato, Museo Archeologico, da Salona, tipo Caserta, dimensioni conservate: 39 cm, vd. GORENC 1952, n. 48; KRULL 1985, pp. 232-233, n. 111.

⁵⁴⁰ BARTMAN 1992, p. 9, nt. 1.

dello schema d’Ercole “in riposo”, delle dimensioni comprese tra i 60 e i 30 cm ca. – nei sistemi di misurazione antichi, comprese tra uno e due piedi, ὡς ποδιαῖος / ὡς δίπους. In mancanza di un contesto archeologico di provenienza, una discriminante in questo senso può essere considerata la presenza o meno di una base che consentisse qualche forma di mobilità dell’oggetto nello spazio, anziché di un plinto che ne assicurasse l’ancoraggio a un supporto fisso. A questo secondo genere appartiene, per esempio, il basamento di una statua oggi conservata presso il Museo Civico Ursino di Catania, delle dimensioni complessive di 60 cm ca. [64] [Fig. 54].⁵⁴¹ Viceversa, la statuetta di Ercole “in riposo” proveniente dalla Panayia Domus di Corinto (30,8 cm conservati, acefala) [65] [Figg. 55-56] come parte di una piccola raccolta di immagini da larario, poggia su un basso supporto che dobbiamo immaginare le consentisse di essere mossa.⁵⁴² Purtroppo, solo pochi di oggetti sono conservati in maniera tale da consentire conclusioni affidabili sotto questo punto di vista. È vero del resto che le dimensioni di queste opere costituivano un fattore determinante anche nel definire le loro condizioni di mobilità, non foss’altro che per ripercussioni evidenti sul peso di ciascuna: mentre infatti la statuetta da Corinto [65] pesa circa 6 kg, si può stimare con buona approssimazione che il peso dell’esemplare catanese [64] si aggiri intorno ai 40 kg ca.⁵⁴³ Tra le sculture appartenenti al gruppo in questione, sarebbe quindi ragionevole definire analoghi alla statua del Museo Civico di Catania [64] quelli che ad essa più si avvicinano in termini di taglia, vale a dire di dimensioni originarie ricostruibili tra i 45 e 60 cm ca. (tra i tre mezzi piedi – ὡς τριημιποδιαῖος e i due piedi – ὡς δίπους): una decina di statue assimilabili al tipo Farnese [66-75],⁵⁴⁴ quattro analoghe

⁵⁴¹ [64] Catania, Museo Civico Ursino, inv. 1088, dimensioni conservate: 57,1 cm, vd. MILITELLO 1958; PINKWART 1972, p. 119, n. 3; VERMEULE 1975, p. 327, n. 5; MORENO 1982, n. B.3.9; KRULL 1985, pp. 132-133, n. 41; PAFUMI 2006, p. 95; PAFUMI 2009, p. 104, fig. 26. Attenzione: in LISIPPO 1995, pp. 360-361, n. 6.10.11 le immagini e la descrizione dell’opera sono confuse con quelle di un’altra statuetta di Ercole [29] da Digione, Musée Archéologique, inv. 14 – il riferimento corretto, benché con didascalia errata, è dunque LISIPPO 1995, p. 359, n. 6.10.9.

⁵⁴² [65] Corinto, Museo Archeologico, inv. S-1999-002, vd. Appendice I, E14.

⁵⁴³ Mentre per quanto riguarda la statuetta dalla Panayia Domus [65] esistono misurazioni accurate riportate in STIRLING 2008, pp. 106-108 (5,76 kg), non esistono dati corrispondenti relativi alla scultura del Museo Ursino [64]. Se però una scultura come quella del Rijksmuseum [56], alta in tutto 91 cm, pesa 80 kg, è ragionevole ipotizzare che l’esemplare catanese [64] (57,1 cm) non pesi meno della sua metà.

⁵⁴⁴ [66] Firenze, Palazzo Corsini (<https://arachne.dainst.org/entity/564794>), dimensioni conservate: 55 cm (50 cm senza plinto), vd. PINKWART 1970, p. 119, n. 6; VERMEULE 1975, p. 326, n. 12; GERCKE 1982, p. 35; MORENO 1982, p. 493-494, n. B.1.4; KRULL 1985, pp. 133-134, n. 42; LISIPPO 1995, p. 354, fig. 7. [67] Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, inv. 1333 (<https://arachne.dainst.org/entity/1068281>), dimensioni conservate: 20,5 cm, vd. JOHNSON 1927, p. 199, n. 25; GERCKE 1982, p. 35; KRULL 1985, pp. 142-144, n. 49; BREUER 2001, p. 81, N. 57, fig. 131. [68] Ostia, Museo Archeologico, inv. 318, dimensioni conservate: 28 cm, vd. CALZA 1959, p. 141; CALZA – FLORIANI SQUARCIAPINO 1962, p. 44; SCHAUBENBURG 1963, p. 79, nt. 29; GERCKE 1982, p. 35; MORENO 1982, pp. 435; 500, n. B.2.6, figg. 46; 47; 50; 53; KRULL 1985,

al tipo “Caserta” [76-79],⁵⁴⁵ due infine riconducibili del c.d. *Mischtyp* [80-81],⁵⁴⁶ in stato di conservazione per lo più frammentario. Gli esemplari di formato minore (30-45 cm ca., tra un piede – ὡς ποδιαῖος – tre mezzi piedi – ὡς τριημιποδιαῖος) potrebbero essere viceversa assimilati a «modes of display» analoghi a quelli dell’esemplare da Corinto [65]: con buona probabilità questo è vero per quanto riguarda statuette come quella dall’Agorà di Atene (37,1 cm tot.) [82] [Figg. 57-58],⁵⁴⁷ la figurina con dedica da Odessos (42 cm tot.) [83],⁵⁴⁸ la bella ripetizione del tipo Caserta oggi a Detroit (39,5 cm tot.) [84] [Fig. 59],⁵⁴⁹ o la statuetta non finita dall’Agorà degli Italici di Delo (12 cm tot.) [85] [Fig.

pp. 141-142, n. 48; LIMC 1988, IV, “Herakles”, p. 764, n. 708; LISIPPO 1995, p. 108, n. 4.14.3. [69] Oxford, Ashmolean Museum, inv. 1966, 647 (<https://arachne.dainst.org/entity/1085290>), dimensioni conservate: 25,1 cm, vd. VERMEULE 1975, p. 325, n. 3; GERCKE 1982, p. 35; MORENO 1982, p. 512, n. B.6.2, figg. 97; 98; KRULL 1985, pp. 138-139, n. 46. [70] Toulouse, vd. Musée St. Raymond, inv. 30322 (<https://arachne.dainst.org/entity/1090398>), dimensioni conservate: 33 cm, vd. JOULIN 1901, tav. 11, n. 139c; ESPÉRANDIEU, II, p. 33, n. 894; REINACH, RS, I, 476, 802g; III, 174,1; JOHNSON 1927, p. 198, n. 15; GERCKE 1982, p. 35; KRULL 1985, pp. 137-138, n. 45; SLAVAZZI 1997, p. 190, n. 30, fig. 31. [71] Vienna Kunsthistorisches Museum, inv. 30322 (<https://www.khm.at/objektdb/detail/51441/>), dimensioni conservate: 52 cm, vd. SACKEN VON – KENNER 1866, p. 29, n. 48; JOHNSON 1927, p. 198, n. 22; GERCKE 1982, p. 35; MORENO 1982, p. 493, n. B.1.3, fig. 33; KRULL 1985, pp. 134-135, n. 43; LISIPPO 1995, p. 55, n. 4.4.4; Neg.Nr. I 1287 KHM Wien. [72] Campobasso, Museo Archeologico Provinciale, inv. 1363 (<https://arachne.dainst.org/entity/1063691>), vd. DI NIRO 1977, p. 60, n. 31, tav. 38f; MATTEINI CHIARI 1982, pp. 210-211, n. 2, fig. 165; MORENO 1982, pp. 435; 499, n. B.2.5, figg. 48; 52; 57; KRULL 1985, p. 136-137, n. 44; LISIPPO 1995, p. 110, n. 4.14.5. [73] Parigi, Musée du Louvre, inv. MNB 462 (MA 2587) (http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=20311), dimensioni conservate: 28 cm, vd. JOHNSON 1927, n. 19; GERCKE 1982, p. 35; MORENO 1982, pp. 504-505, n. B.3.10, fig. 70; KRULL 1985, pp. 140-141, n. 47. [74] Parigi, Galerie Chenel, dimensioni conservate 55 cm (comprensivo del plinto), vd. Appendice I, E9. [75] Deva, Muzeul Civilizatiei Dacice si Romane, deposito (<http://lupa.at/18054>), dimensioni conservate 37 cm, vd. Appendice I, E11.

⁵⁴⁵ [76] Roma, ex collezione Malatesta (<https://arachne.dainst.org/entity/112066>), dimensioni conservate: 43 cm, vd. CULTRERA 1910; JOHNSON 1927, p. 206; MORENO 1982, p. 493, n. B.3.24; KRULL 1985, pp. 220-222, n. 104; Inst.Neg.Rom. 2906. [77] Würzburg, dimensioni conservate: 35 cm, vd. KRULL 1985, pp. 229-231, n. 110, fig. 18. [78] Sotheby's sale London, Parke & Bernet, 9 Jul. 1977lot. 177, vd. VERMEULE 1975, p. 328, nt. 15; GERCKE 1982, p. 35; KRULL 1985, pp. 226-227, n. 108. [79] Afrodisia, Museo Archeologico, inv. 44, vd. KRULL 1985, pp. 222-223, n. 105.

⁵⁴⁶ [80] Atene, Museo Archeologico Nazionale, inv. 2305, dimensioni conservate: 45 cm, vd. PETRAKOS 1968, p. 120, n. 8, tav. 33a,b; MORENO 1982, p. 490, n. A.3.4, fig. 19; KRULL 1985, p. 296, n. 210. [81] Bari, Museo Archeologico, inv. 3406, dimensioni conservati: 34 cm, vd. MORENO 1982, p. 491, n. A.3.5, fig. 21; KRULL 1985, p. 296, n. 215.

⁵⁴⁷ [82] Atene, Museo dell’Agorà, inv. S1241 (<https://www.ascsa.edu.gr/resources-landing/details?source=dc&id=Agora:Object:S%201241>), vd. THOMPSON 1948, p. 180, fig. 59,2; INAN 1975, p. 87, n. 6; VERMEULE 1975, p. 326, n. 19; PINKWART 1977, p. 119, n. 38; GERCKE 1982, p. 35; MORENO 1982, p. 474; 511, n. B.5.3, fig. 91; KRULL 1985, pp. 148-150, n. 53; LIMC 1988, IV, “Herakles”, p. 764, n. 706; GAWLINSKI 2014, p. 172, Neg.Nr. 80-14-31 / 80-14-33 Agorà Excavations (<https://arachne.dainst.org/entity/1061282>).

⁵⁴⁸ [83] Varna, Museo Archeologico (<http://lupa.at/21630>), vd. Appendice I, E13.

⁵⁴⁹ [84] Detroit, Detroit Institute of Arts, inv. 68.65 (<https://www.dia.org/art/collection/object/herakles-59000>), vd. KARAGEORGHIS – VERMEULE 1966, p. 19, fig. 6; VERMEULE 1975, p. 326, n. 17; TODISCO 1979, p. 144; MORENO 1982, p. 517, n. B.7.9; KRULL 1985, pp. 224-225, n. 107; ALBERSMEIER – AVRAMIDOU 2008, pp. 134-135, fig. 5

60],⁵⁵⁰ tutte dotate della relativa base. Non esiste però un limite d'altezza oltre il quale si possa affermare che termini una modalità di fruizione e ne cominci un'altra, e tra gli esemplari appartenenti a questo gruppo non sono ravvisabili nette demarcazioni che permettano di suddividerli ulteriormente con sufficiente precisione. Procedere a una valutazione caso per caso appare quindi necessario: da questo punto di vista, è pressoché impossibile determinare con certezza quali fossero le destinazioni d'uso intese per esemplari privi di contesto di provenienza e in condizioni molto frammentarie, come diversi tra quelli di dimensioni inferiori ai 45 cm [86-94].⁵⁵¹

Considerate nella prospettiva delle modalità d'imitazione e ripetizione dei modelli e degli schemi, sono due in particolare le statuette che rivestono un particolare interesse in questa sede, quella dalla Panayia Domus di Corinto [65] e quella incompiuta da Delo [85]. Le due piccole sculture si differenziano in molti modi: in primo luogo nelle dimensioni, dal momento che includendo le basi la prima [65] misura 30,8 cm (è acefala) e la seconda [85] solo 12 cm. Quest'ultima [85], databile al primo ventennio del I sec. a.C.,⁵⁵² risulta inoltre molto più antica dell'altra [65], che si colloca alla prima metà del III sec., benché il suo contesto di rinvenimento sia leggermente posteriore. Entrambe sono incompiute,

⁵⁵⁰ [85] Delo Museo Archeologico, inv. A5458, vd. MARCADÉ 1969, p. 456, nt. 6; p. 457, tav. 62; KRULL 1985, pp. 151-152, n. 55; ; LIMC 1988, IV, "Herakles", p. 764, n. 700; JOCKEY 1995, p. 90, fig. 7; NOLTE 2006, p. 82, n. 76, tav. 5a.

⁵⁵¹ [86] Berlino, Staatliche Museen, Antikensammlung, inv. Sk 184 (<https://arachne.dainst.org/entity/1121686>), dimensioni conservate: 26,5 cm, vd. KRULL 1985, pp. 145-146, n. 51. [87] Delfi, Museo Archeologico, inv. 2769, dimensioni conservate: 25,5 cm, vd. AMANDRY 1981, 105, p. 758, n. 1, fig. 80; LIMC 1988, IV, "Herakles", p. 764, n. 708. [88] Delo, Museo Archeologico, inv. A 5630, dimensioni conservate: 29 cm, vd. MARCADÉ 1953, p. 564, n. 10, fig. 54; MARCADÉ 1969, pp. 457-458; VERMEULE 1975, p. 325; GERCKE 1982, p. 35; KRULL 1985, p. 144, n. 50; KREB 1988, pp. 210-211, n. S.24.22; LIMC 1988, IV, "Herakles", p. 763-764, n. 700. [89] Szombathely, Savarna Museum, dimensioni conservate: 20 cm, vd. MANSUELLI 1964, n. 712; BALLA – BUOCZ – KÁDÁR – MÓCSY – SZENTLÉLEKY 1971, p. 125, n. 219, fig. 178; KRULL 1985, pp. 150-151, n. 54. [90] Stoccolma, Millesgarden, inv. 16, vd. ANDRÉN 1965, p. 97, n. 15, tav. 17; PINKWART 1972, p. 119, n. 42; GERCKE 1982, p. 35; MORENO 1982, p. 496, n. B.1.11, fig. 38; KRULL 1985, pp. 146-147, n. 52. [91] Bonn, Akademisches Kunstmuseum, inv. B 61 (<https://arachne.dainst.org/entity/1062998>), dimensioni conservate: 10,5 cm, vd. KRULL 1985, pp. 157-158, n. 62. [92] Compiègne, Musée Vivenel, inv. 516, dimensioni conservate: 36,5 cm, vd. JOHNSON 1927, p. 198, n. 10; VERMEULE 1975, p. 327; GERCKE 1982, p. 35; MORENO 1982, p. 514, n. B.6.9, fig. 102; KRULL 1985, pp. 227-228, n. 109. [93] Londra, TimeLine Auctions – Antiquities, 22 Maggio 2018, lotto 0107, dimensioni conservate: 43 cm (<https://www.lot-art.com/auction-lots/Roman-Marble-Statue-of-Hercules/107-roman-marble-22.5.18-timeline>), vd. Appendice I, E10. [94] Zagabria, Arheoloski Muzej Zagreb, inv. 28 (<http://lupa.at/22780>), vd. Appendice I, E11 DAUTOVA-RUŠEVLJAN 1983, n. 177. [94] attuale collocazione ignota, da Cesarea Filippi, dimensioni conservate: 13 cm, vd. Appendice I, E15.

⁵⁵² La datazione è piuttosto accurata in relazione alla durata dell'attività dell'atelier di scultori attivo presso l'Agorà degli Italici, da cui il pezzo proviene, vd. JOCKEY 1995, p. 90.

seppure in fasi molto diverse della lavorazione: l'esemplare deliota [85] appare solo sommariamente sbizzato da tutti i lati (in diversi punti, soprattutto nella parte sinistra della scultura, si individuano tracce dell'utilizzo di un *point chisel*), per quanto le testa, le membra e il sostegno al braccio sinistro risultino già ben delineati. La statuetta corinzia [65] appare invece in uno stato molto più avanzato di completamento: numerose sono le tracce della lavorazione ancora in corso, che evidenziano l'impiego di scalpelli a punta (*point chisel*) e con punta piatta (*broad / flat chisel*), ma anche del trapano, al cui utilizzo deve essere ricondotto il profondo solco che delinea la forma della clava; la muscolatura del torace appare ben delineata, mentre l'artista aveva solo iniziato a raspare parte delle gambe, lasciando la base in gran parte ancora da sgrossare. Ciò che tuttavia accomuna le figure è l'utilizzo del sistema di produzione con metodo indiretto per punti (*indirect carving*), ben testimoniato dalla presenza visibile di punti di misurazione sulle superfici. Il fatto è tanto più rilevante nel caso dell'Ercole da Delo [85], in quanto è noto come nella stessa isola e nella medesima fase la produzione di statuette in piccolo formato avvenisse spesso con sistemi di tipo diretto molto più rapidi (*direct carving*), procedendo in certa misura "a mano libera".⁵⁵³ La statuetta presenta invece due risparmi, l'uno all'altezza della spalla sinistra, l'altro vicino alla caviglia sinistra (cui forse deve aggiungersi anche un terzo punto coincidente con i genitali ancora non sbizzati), che evidentemente dovevano fungere da riferimento per misurazioni a compasso. Due, ma diversamente posizionati sul pettorale sinistro e sopra il ginocchio sinistro dell'eroe, sono anche i puntelli visibili nella statuetta da Corinto, di particolare interesse perché caratterizzati da un piccolo foro realizzato a trapano nel centro, con ogni probabilità inteso per ospitare la punta di uno strumento di misurazione [65]. Per quanto cronologicamente molto distanti, entrambe le statuette testimoniano quindi l'impiego di forme di produzione che contemplavano l'esistenza di modelli da replicare con precisione, secondo le modalità attestate per la scultura in marmo di modulo superiore: dal momento che nella scultura in piccolo formato risulta spesso attestato l'utilizzo di tecniche più libere e meno complesse di *direct carving*, il ricorso a questo tipo di lavorazione può forse essere interpretato in relazione ad una particolare esigenza di fedeltà nei confronti del modello che si intendeva replicare.

⁵⁵³ Sulle tecniche di scultura in piccolo formato praticate nella Delo ellenistica, si vedano JOCKEY 1995; 1998; 2000.

Fin qui per quanto riguarda gli esemplari marmorei della sequenza.⁵⁵⁴ Non bisogna dimenticare, tuttavia, come buona parte di essa fosse in realtà costituita in origine da opere in bronzo, oggi irrimediabilmente perdute. Nella maggioranza dei casi è impossibile ricostruirne le dimensioni, per quanto, se l'ipotesi dell'ascendenza lisippea del tipo Farnese fosse corretta, e se, come sostenuto da alcuni studiosi, sculture come l'Ercole Farnese [1], l'Ercole Pitti [3] o la statua dal relitto di Anticitera [8] siano da identificare come le più prossime alle forme dell'originale di IV sec., occorre concludere che quest'ultimo fosse non solo in bronzo, ma anche delle dimensioni degli esemplari appena menzionati. Le modalità di riproduzione meccanica di tipo copistico messe in atto nel caso delle repliche marmoree della sequenza colossale sono inoltre connesse all'esistenza di modelli che è del tutto ragionevole supporre potessero essere impiegati anche nella produzione di opere bronzee, per cui è probabile che una serie corrispondente circolasse anche in questo materiale. Analogamente plausibile è che lo stesso avvenisse in relazione alla sequenza delle copie di formato dimezzato del tipo "Uffizi", per cui si può immaginare esistesse un'equivalente bronzeo alla serie da 150-155 cm. Nessuno degli esemplari in bronzo oggi sopravvissuto si avvicina purtroppo anche lontanamente a queste dimensioni. Al contrario, con poche particolari eccezioni, tutti misurano meno dei più piccoli esemplari marmorei noti, fino all'altezza di pochi centimetri.

Due sculture dalla taglia piuttosto isolata rispetto alle dimensioni del resto degli esemplari superstiti sono l'Ercole da Seleucia sul Tigri (85,5 cm) [103] [Fig. 61] e quello presso Villa Albani (67 cm compresa la base) [104] [Fig. 62], entrambi tipologicamente analoghi al c.d. *Mischtyp*, eppure assai diversi tra loro.⁵⁵⁵ Il primo costituisce un'importante

⁵⁵⁴ Agli esemplari menzionati occorre aggiungere un piccolo gruppo di sculture le cui dimensioni risultano ignote o difficilmente approssimabili: [95] Atene, Museo Archeologico Nazionale, vd. KRULL 1985, p. 157, n. 61; Inst.Neg.Rom NM 2081. [96] Mitilene, Museo Archeologico, inv. 1107, vd. LIMC 1988, IV, "Herakles", p. 764, n. 713. [97] Taso, Museo Archeologico, inv. 2446, vd. LIMC 1988, IV, "Herakles", p. 764, n. 707. [98] Attuale collocazione ignota (<https://arachne.dainst.org/entity/1107837>), vd. PINKWART 1977, p. 119, n. 4; MORENO 1982, p. 509, n. B.3.30; KRULL 1985, pp. 152-153, n. 56; Inst.Neg.Rom. 2855; 2856; 2857. [99] Attuale collocazione ignota, vd. KRULL 1985, pp. 154-155, n. 57. [100] Side, Museo Archeologico, inv. 1028, vd. INAN 1975, p. 91, n. 30; MORENO 1982, pp. 483-484; 516, n. B.7.3, fig. 106; KRULL 1985, p. 220, n. 103. [101] Famagosta, Museo Archeologico, vd. KARAGIORGIS – VERMEULE 1964, II, pp. 18-19, n. 83, tav. 7.4; KRULL 1985, pp. 272-273, n. 162. [102] Marsiglia, Musée Borely, inv. 1679, vd. REINACH, RS, IV, p. 135, n. 3; KRULL 1985, pp. 238-239, n. 120.

⁵⁵⁵ [103] Bagdad, Iraq Museum, inv. 100178 (<https://arachne.dainst.org/entity/1138414>), vd. Appendice I, E16. [105] Roma, Villa Albani, inv. 933 (<https://arachne.dainst.org/entity/6284152>), vd. LIPPOLD 1950, p. 263, nt. 15; BIEBER 1961, p. 37, fig. 79; VERMEULE 1975, p. 326, n. 11; MORENO 1981, p. 202, fig. 52;

testimonianza della penetrazione delle forme artistiche greche nel Vicino Oriente, oltre che delle complicate vicende storiche che interessarono la regione con il succedersi di diverse dominazioni nell'arco di tempo compreso tra il disfacimento del regno seleucide e il consolidarsi di quello partico: la statua fu probabilmente dedicata sul finire del II sec. a.C. in uno dei grandi santuari del regno di Mesene e trasportata molto tempo dopo a Seleucia da re Vologase IV – nell'anno 150-151 (o 151-152) –, come attesta l'iscrizione in greco e parto apposta sulle cosce della figura.⁵⁵⁶ La statuetta di Villa Albani, invece, completa di base circolare con doppio toro, è un oggetto di produzione assai più tarda, romano-imperiale, appartenente a quel genere definito da A. Kaufmann-Heinimann delle «Roman Medium-Sized Statuettes» in bronzo, spesso caratterizzate come elementi decorativi per *villae*, *domus* o giardini, ma anche come dediche o elementi di corredo in contesti di tipo santuarioale.⁵⁵⁷

Di straordinario interesse per l'oggetto di questa ricerca è invece un'altra coppia di sculture, questa volta tipologicamente vicine all'impostazione Farnese dell'Ercole “in riposo”, notevole soprattutto per una qualità della manifattura decisamente superiore alla media. In particolare la prima di queste statuette, proveniente dal santuario di Ercole Curino di Sulmona [105] [Fig. 63], merita a tutti gli effetti di essere considerato un autentico capolavoro della piccola plastica antica.⁵⁵⁸ Riconducibile a un contesto archeologico noto e ben documentato, di produzione ellenistico-orientale ma dedicato nel

MORENO 1982, p. 489, no. A.2.2; LIMC 1988, IV, “Herakles”, p. 764, n. 729; BOL 2003, I, pp. 172-176, n. 52. La posizione del braccio sinistro della statua Albani, che non pende sul sostegno in forma di clava con leontea ma è portato verso l'osservatore a porgere i pomi delle Esperidi ha indotto Moreno a distinguere un tipo specifico di cui questa statua è l'unica rappresentante, vd. MORENO 1982, pp. 489-490. L'ipotesi sostenuta da BERNARD 1990, p. 10 secondo cui la ricostruzione del braccio sinistro mancante della statua da Seleucia sarebbe da immaginare in maniera analoga all'esemplare della Villa Albani non trova fondamento (e non è concorde con l'analisi di INVERNIZZI 1989).

⁵⁵⁶ In particolare sull'iscrizione, vd. POTTER 1991.

⁵⁵⁷ Vd. KAUFMANN-HEINIMANN 2017.

⁵⁵⁸ [105] Chieti, Museo Archeologico Nazionale d'Abruzzo, inv. 4340 (<https://arachne.dainst.org/entity/1064611>), vd. CIANFARANI 1960, pp. 32-33, n. 17, tav. VII; EAA, VII, s.v. Sulmona, pp. 555-557; BECATTI 1967, p. 217, fig. 195; BLANCK 1970, H., AA, 1970, pp. 244-345, figg. 97-99; BECATTI 1971, pp. 260-262; PINKWART 1972, p. 120, nt. 6, n. 52; CHELOTTI 1973, p. 185, nt. 82; VAN WONTERGHEM 1973, p. 38, tav. V.6; LETTA – D'AMATO 1975, p. 159, nt. 4; pp. 166-167; VERMEULE 1975, p. 327, n. 7; CIANFARANI – DELL'ORTO – LA REGINA 1978, p. 96, tav. III; LETTA 1978, p. 4, nt. 4; MORENO 1981, p. 183, fig. 26; MORENO 1982, pp. 430-434; 497-498, no. B.2.3, figg. 41, 43, 49, 55, 56, 26-27; KRULL 1985, pp. 158-162, no. 63, fig. 17, tav. 8; MORENO 1987, pp. 170-175, figg. 102-106; LIMC 1988, IV, “Herakles”, p. 764, n. 724; MORENO 1988, p. 260; GIANFROTTA 1989, fig. 81; MORENO 1989; LISIPPO 1995, pp. 103-106, n. 4.14.1; POTERE E PATHOS 2015, pp. 218-219, n. 16; Inst.Neg.Rom. 72.2423-72.2426.

santuario abruzzese da un certo Marcus Attius Peticius Marsus nella prima età imperiale, questo esemplare è in grado di fornire preziose indicazioni circa le modalità di fruizione di opere di questo tipo. Particolarmente rilevante in questa sede è soprattutto la sua quasi perfetta sovrapposibilità in termini di taglia rispetto alla seconda delle sculture in questione, un Ercole rinvenuto a Foligno e oggi esposto al Musée du Louvre [106] [Fig. 64].⁵⁵⁹ il primo misura infatti 36 cm (39 cm, considerando la base) mentre il secondo, la cui base è antica ma non pertinente, 35 cm. Una tale coincidenza, unita alla vicinanza geografica dei rinvenimenti, ha fatto ipotizzare ad alcuni che l'uno abbia potuto fungere da modello per l'altro:⁵⁶⁰ di certo non si tratta di copie in senso stretto (né di multipli realizzati a partire da una medesima matrice, come spesso capita di riscontrare nel caso di piccoli bronzi prodotti con il sistema indiretto della fusione a cera persa), e le differenze tra i due oggetti sono del tutto evidenti anche a uno sguardo superficiale. Ciò che però è interessante notare è la sostanziale coincidenza del formato di questa coppia di statuette con quello del gruppo di sculture marmoree di taglia più piccola, del tipo, per esempio, dell'Ercole da Corinto [65] (30,8 cm conservati, acefalo), dall'Agorà di Atene (37,1 cm con base) [82] o di quello a Detroit (39,5 cm con base) [84].

Tutti gli altri bronzetti noti, poco meno di una trentina all'incirca, hanno dimensioni che non superano i 20 cm ca. o poco più (una spanna / *σπιθαμή* o tre palmi – l'espressione *ὄς τριπλάστος* è ricorrente – secondo i sistemi di misurazione antica). È difficile distinguere al loro interno delle vere e proprie categorie di formati, dal momento che le differenze reciproche tra pezzi tanto piccoli consistono spesso in pochi cm. Una suddivisione su diversa base può invece essere effettuata in relazione ai diversi metodi di produzione: a fusione cava, come le statuette dell'Art Institute di Chicago (22 cm) [107] [Fig. 65] e del Detroit Institute of Arts (19,1 cm) [108],⁵⁶¹ o a fusione piena, come avviene per la gran

⁵⁵⁹ [106] Parigi, Musée du Louvre, inv. BR 652 (<http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/heracles-au-repos> ; <https://arachne.dainst.org/entity/1084038>), vd. HERON DE VILLEFOSSE 1895, pp. 288-290; BELLUCCI 1905; HAVELOCK 1971, pp. 119-120, fig. 81; MORENO 1982, pp. 498-499, n. B.2.4; KRULL 1985, pp. 162-164, n. 64; ROLLEY 1999, pp. 335-336, fig. 348; MORENO 1994, I, p. 6, fig. 9; LISIPPO 1995, p. 109, no 4.14.4; SETTIS – ANGISSOLA – GASPAROTTO 2015, p. 237, PC30.

⁵⁶⁰ «Data la vicinanza della località di provenienza rispetto al santuario di Ercole Curino, il bronzetto da Foligno può essere nato dalla volontà di un committente che ha chiesto la diretta imitazione del donario di Peticio a Sulmona, a breve distanza di tempo da quella dedica», vd. LISIPPO 1995, p. 109.

⁵⁶¹ [107] Chicago, Art Institute Chicago, inv. 1978.308 (<https://www.artic.edu/artworks/52764/statuette-of-hercules>), vd. Appendice I, E17. [108] Detroit Institute of Arts, vd. MASTER BRONZES 1968, p. 249, n. 238; VERMEULE 1975, p. 326, n. 15; MORENO 1982, p. 500, n. B.2.7, fig. 44; KRULL 1985, pp. 173-174, n. 70; LISIPPO 1995, p. 354, fig. 5.

parte degli altri esemplari, specialmente quelli di taglia minore (tuttavia anche oggetti di dimensioni di poco inferiori rispetto a quelli menzionati, come una statuetta berlinese proveniente da Atene [109] – 21,6 cm – e quella del Fitzwilliam Museum di Cambridge [110] – 19,6 cm – potevano essere realizzati con quest’ultimo sistema).⁵⁶² Le più piccole tra queste, figurine per le quali talvolta è lecito dubitare se si trattasse effettivamente di statuette *freestanding* o piuttosto di elementi decorativi accessori per pezzi di mobilio di qualche tipo⁵⁶³ – come gli esemplari del British Museum (7,6 e 12,7 cm) [111-112]⁵⁶⁴ o del Museo dell’Agorà di Atene (8 cm senza base) [113],⁵⁶⁵ – sono per lo più realizzati in una fusione unica; nel caso delle statuette di dimensioni maggiori invece – come quelle già menzionate di Chicago e di Berlino [107; 109], ma anche quelle della Getty Villa di Malibu [115] (15,2 cm) [Fig. 66],⁵⁶⁶ del Museo Archeologico di Bergamo (18,8 cm) [114] [Figg. 67-68]⁵⁶⁷ o del Museo dell’Agorà di Atene (13,9 cm) [116],⁵⁶⁸ – si preferiva spesso

⁵⁶² [109], Berlino, Staatlichen Museen, Antikensammlung, inv. Misc. 8395 192 (<https://smb.museum-digital.de/index.php?t=objekt&oges=11740&cacheLoaded=true>), vd. FURTWÄNGLER, AA 1884, p. 121, n. 34, fig. 20; COLLIGNON 1898, p. 460; REINACH, RS, II, 215,6; VI, 54,1; NEUGEBAUER 1951, II, pp. 97-98, tav. 38; GEHRIG – GREIFENHAGEN – KUNISCH 1968, p. 226, tav. 32; BOL 1970, p. 86; GERCKE 1982, p. 35; MORENO 1982, p. 515, n. B.6.13; KRULL 1985, p. 167, n. 66. [110] Cambridge, Fitzwilliam Museum, inv. GR 3.1864 (<http://data.fitzmuseum.cam.ac.uk/id/object/65582>), vd. KRULL 1985, p. 177, n. 73; LIMC 1988, IV, “Herakles”, p. 764, n. 723.

⁵⁶³ È molto probabilmente il caso, per esempio, di una figurina in bronzo oggi a Parigi, Cabinet des Médailles, inv. 557 (<https://arachne.dainst.org/entity/718917>), vd. KRULL 1985, pp. 277-278 con bibliografia precedente.

⁵⁶⁴ [111] Londra, British Museum, inv. 1824,0446.2 (https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1824-0446-2), vd. WALTERS 1899, p. 218, n. 1292; KRULL 1985, p. 298, n. 220; [112] Londra, British Museum, inv. 1824,0446.1 (https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1824-0446-1), vd. WALTERS 1899, p. 219, n. 1293; KRULL 1985, p. 298, n. 221; LIMC 1988, IV, “Herakles”, p. 764, n. 730.

⁵⁶⁵ [113] Atene, Museo dell’Agorà, inv. B 240 (<https://www.ascsa.edu.gr/resources-landing/details?source=dc&id=Agora:Object:B%20240>), vd. SHEAR 1936, p. 19, fig. 16; INAN 1975, p. 87, n. 7; VERMEULE 1975, p. 326, n. 20; GERCKE 1982, p. 35; MORENO 1982, pp. 454; 505, n. B3.13, fig. 80; KRULL 1985, pp. 179-180, n. 75; LISIPPO 1995, p. 354, fig. 6; MARTENS 2018, p. 579, n. 100, fig. 29b.

⁵⁶⁶ [115] Malibu, Getty Museum, Villa collection, inv. 96.AB.185 (<http://www.getty.edu/art/collection/objects/29594/unknown-maker-statuette-of-hercules-roman-ad-1-100/>), vd. Appendice I, E20.

⁵⁶⁷ [114] Bergamo, Museo Archeologico, inv. 192 (<https://arachne.dainst.org/entity/1062286>), vd. BOEHRINGER 1966, p. 440, fig. 22; PINKWART 1972, pp. 63 ss.; VERMEULE 1975, p. 325, n. 8; GERCKE 1982, p. 35; MORENO 1982, pp. 468 ss.; 511, n. B.5.1, fig. 90; KRULL 1985, pp. 165-167, n. 65; LIMC 1988, IV, “Herakles”, p. 764, n. 722; LISIPPO 1995, p. 295, fig. 1; Inst.Neg.Rom 72.2864-72.2879.

⁵⁶⁸ [116] Atene, Museo dell’Agorà, inv. B 686 (<https://www.ascsa.edu.gr/resources-landing/details?source=dc&id=Agora:Object:B%20686>), vd. SHEAR 1940, p. 296, fig. 37; THOMPSON 1959a, n. 57; PINKWART 1972, p. 119, n. 17; INAN 1975, p. 87, n. 8; VERMEULE 1975, p. 325, n. 7; GERCKE 1982, p. 35; MORENO 1982, pp. 508-509, n. B.3.28, fig. 75; KRULL 1985, pp. 170-171, n. 68; LISIPPO 1995, p. 353, fig. 4. A questo gruppo appartiene con ogni probabilità anche un bronzetto oggi a Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, inv. 1.874.400 (<https://arachne.dainst.org/entity/1063472>), le cui esatte dimensioni sono però ignote, vd. JOHNSON 1927, p. 199, n. 38; GERCKE 1982, p. 35; MORENO 1982, p. 509, n. B.3.29, KRULL 1985, p. 175, n. 72.

lavorare separatamente la sezione del supporto in forma di clava, che oggi risulta pertanto frequentemente dispersa (tuttavia non mancano esempi di esemplari più piccoli prodotti con analogo sistema, come la bella statuetta del KHM di Vienna [117] [Fig. 69],⁵⁶⁹ rispettivamente 8,7 e 9 cm). Isolata rispetto a questo gruppo e alla coppia delle statuette da Sulmona e Foligno [105-106] rimane solo una statuetta oggi a Torino, delle dimensioni di 25,4 cm, di fattura piuttosto modesta e unico esemplare tra i bronzi noti ad essere stato classificato da Krull come ripetizione del tipo Caserta [118].⁵⁷⁰ Quello che però emerge piuttosto chiaramente da un'analisi anche superficiale dei bronzetti appartenenti a quest'ultimo gruppo è la sostanziale inconsistenza delle scansioni tipologiche valide nel caso di esemplari di formato maggiore: per quanto l'impostazione di gran lunga più diffusa sembri essere quella rispondente allo schema cristallizzato nel tipo Farnese, la libera ispirazione delle diverse ripetizioni nei suoi confronti si manifesta qui in tutta la sua varietà, impossibile da ricondurre entro i rigidi limiti delle classificazioni moderne.

Analogamente limitata alla piccola plastica nel campione superstite è la produzione di ripetizioni dello schema dell'Ercole "in riposo" realizzate in terracotta. A differenza di quanto riscontrabile nel caso delle opere in bronzo tuttavia, questo stato di cose non deve essere ricondotto alle vicissitudini legate alla conservazione degli esemplari in epoca post-antica, ma piuttosto ai modi effettivi di produzione in questo materiale. Tanto le prassi produttive, quanto i repertori propri della coroplastica di epoca ellenistica (la fase maggiormente rilevante in rapporto agli obiettivi di questo lavoro, dal momento che la stragrande maggioranza delle attestazioni degli schemi qui presi in esame risale appunto a questo periodo) affondano le proprie radici in tradizioni che devono essere considerate come largamente distinte rispetto a quelle della scultura in marmo e (in parte) in bronzo, eppure non mancano i condizionamenti reciproci tra quelli che costituirono in certa misura due generi distinti (come tali trattati anche nella tradizione degli studi). In questo senso, quello dello schema dell'Ercole "in riposo" è solo uno dei molti casi di «berühmte

⁵⁶⁹ [117] Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. VI 353 (<https://www.khm.at/objektdb/detail/67608/> ; <https://arachne.dainst.org/entity/1090940>), vd. VON SACKEN – KENNER 1866, p. 299, n. 1146; REINACH, RS, II, 214, n. 8; JOHNSON 1927, p. 199, n. 27, p. 202; GERCKE 1982, p. 35; KRULL 1985, p. 178, n. 74.

⁵⁷⁰ [118] Torino, Museo di Antichità (<https://arachne.dainst.org/entity/5672347>), vd. JOHNSON 1927, p. 199, n. 39; BAROCELLI 1931, tav. 41; GERCKE 1982, p. 35; MORENO 1982, p. 520, n. B.7.19; KRULL 1985, pp. 233-234, n. 112.

Statuentypen in koroplastischer Umsetzung»,⁵⁷¹ per quanto la cautela nell'inquadramento del fenomeno sia d'obbligo.⁵⁷² Entro i limiti propri del materiale, la ripetizione dei modelli desunti dalla produzione in bronzo e in marmo presupponeva di per sé una drastica riduzione di taglia, escludendo di fatto il ricorso a modalità imitative praticate in altri materiali. Questo comporta da un lato che sia possibile ipotizzare in maniera ragionevole che gli esemplari superstiti costituiscano un campione tutto sommato rappresentativo dei formati praticati in antico. D'altra parte bisogna tenere conto del fatto che, proprio in virtù della necessaria e forte diminuzione di taglia nei confronti dei modelli della statuaria maggiore, le ripetizioni in terracotta si caratterizzino per un'estrema libertà nell'interpretazione dello schema di riferimento, raramente inquadrabile in termini strettamente tipologici (al di là delle generali se non, per certi versi, generiche, affinità con il tipo Farnese).

Più degli esemplari di grandezza corrispondente realizzati in marmo o in bronzo, le ripetizioni in terracotta dello schema si lasciano inquadrare entro gruppi corrispondenti a formati che verosimilmente dovevano riflettere anche differenti modalità d'uso e di fruizione degli oggetti ivi compresi – per quanto puntuali corrispondenze di taglia tra più esemplari non siano riscontrabili (con l'eccezione di alcune figurine prodotte a partire dalla medesima matrice).⁵⁷³ Al primo di questi gruppi appartiene un ristretto numero di statuette, tutte purtroppo in stato di conservazione assai frammentario, le cui dimensioni ricostruibili si aggiravano intorno ai 50 cm ca.: una statuetta da Sebastopoli (Chersonesos), datata tra III e II secolo e pertanto da considerarsi tra le prime attestazioni dello schema in assoluto [121];⁵⁷⁴ una statuetta venduta all'asta da Christie's e proveniente dall'Italia Meridionale [122];⁵⁷⁵ un frammento da Tarso comprendente solo parte del braccio sinistro e del sostegno con clava e leontea agli Staatliche Museen,

⁵⁷¹ RUMSCHEID 2008.

⁵⁷² Si veda a questo proposito la distinzione proposta da F. RUMSCHEID, pp. 146-147 tra «Nachhamungen berühmter Urbilder» e «typologisches "Allgemeingut"».

⁵⁷³ Si vedano p.es. i due esemplari [119-120], oggi a Kelsey Museum of Archaeology, inv. 0000.01.4884 (http://quod.lib.umich.edu/k/kelsey/x-0000.01.4884/0000_01_4884p01.tif), vd. VAN INGEN 1939, pp. 106-107, n. 241a, tav. XVIII, 119; MORENO 1982, p. 509, n. B.4.1; KRULL 1985, pp. 186-187, nn. 83-84; inv. 0000.01.5545 (http://quod.lib.umich.edu/k/kelsey/x-0000.01.5545/0000_01_5545), vd. VAN INGEN 1939, p. 107, n. 241b; KRULL 1985, pp. 186-187, n. 84.

⁵⁷⁴ [121] Sebastopoli, Museo archeologico, inv. 25/578, 4980, SOKOLOV 1974, p. 82, fig. 76; MORENO 1982, p. 496, n. B.1.14; KRULL 1985, pp. 181-182, n. 77.

⁵⁷⁵ [122] Christie's Sale 18 Oct. 1972 - p. 33, n. 111, tav. 7, vd. VERMEULE 1975, p. 326, n. 13; GERCKE 1982, p. 35; KRULL 1985, pp. 183-184, n. 79.

Antikensammlung di Berlino [123].⁵⁷⁶ Questi esemplari si caratterizzano, oltre che per la taglia, anche per una particolare qualità dell'esecuzione: notevole appare soprattutto il frammento berlinese [123], con un trattamento estremamente accurato dei dettagli della criniera della leontea.

Un secondo insieme di statuette è quello costituito da esemplari le cui dimensioni si aggiravano intorno ai 30 cm ca. (un piede ca.): un Ercole da contesto abitativo di Priene, di ottima fattura [124] [Fig. 70];⁵⁷⁷ un frammento di figura oggi parte delle *Antikensammlungen* di Monaco, notevole per il trattamento della muscolatura e la puntuale presenza dei tre pomi delle Esperidi nella mano destra [125];⁵⁷⁸ una statuette di provenienza egiziana conservata presso l'Archäologisches Institut di Tübingen, di esecuzione più corrente ma con interessanti tracce di policromia [126] [Fig. 71];⁵⁷⁹ un frammento da Smirne con parte della possente schiena dell'eroe e inversione speculare dello schema [127].⁵⁸⁰ Anche in questi casi, l'evidente attenzione nella rifinitura dei pezzi testimonia come la povertà del materiale non andasse necessariamente a discapito della qualità formale delle statuette. A differenza degli esemplari appartenenti al gruppo precedentemente nominato, però, piuttosto fragili e pesanti, si trattava probabilmente di pezzi mobili, che potevano essere spostati senza difficoltà (si veda a tal proposito il basamento circolare di cui è dotata la figura di Tubinga [126]).⁵⁸¹

⁵⁷⁶ [123] Berlino, Staatliche Museen, Antikensammlung, inv. TC 8400, vd. FURTWÄGLER, AA, 1895, p. 131, n. 59; MORENO 1982, p. 497, n. B.2.2, fig. 51; GERCKE 1982, p. 35; KRULL 1985, p. 244, n. 126; LISIPPO 1995, p. 357, n. 6.10.5. A queste statuette bisogna forse aggiungere un ulteriore esemplare, delle dimensioni di 49,5 cm compresa la base, oggi conservato ad Atlanta, Michael C. Carlos Museum, inv. L1995.2 (<https://emory.emuseum.com/objects/1753/statuette-of-weary-herakles.jsessionid=223BD1809A6A988348601C46D543EBF3>), vd. LISIPPO 1995, p. 358, n. 6.10.7a.

L'associazione originaria della figura con la base, un alto supporto quadrangolare, appare tuttavia dubbia, dal momento che non vi è spazio dove la clava possa poggiare (e bisogna immaginare che questo elemento fosse in origine previsto, vista anche la posizione del braccio sinistro) e che anche il piede sinistro, qualora fosse integro, uscirebbe con la punta dal perimetro della base. L'affidabilità del pezzo nel suo complesso appare pertanto dubbia.

⁵⁷⁷ [124] Istanbul, Museo Archeologico, inv. 1386, vd. Appendice I, E23.

⁵⁷⁸ [125] Monaco, Antikensammlungen, vd. SIEVEKING 1916, pp. 46-49, tav. 107; JOHNSON 1927, p. 200, n. 43; BOL 1970, fig. 13; GERCKE 1982, p. 35; MORENO 1982, p. 501, n. B.2.9; KRULL 1985, pp. 182-183, n. 78; LIMC 1988, IV, "Herakles", p. 764, n. 720; LISIPPO 1995, p. 355, fig. 9

⁵⁷⁹ [126] Tübingen, Archäologisches Institut, inv. S./ 13 2699, vd. VOGT 1924, II, 2, p. 118, tav. 34; PINKWART 1972, p. 119, n. 21; MORENO 1982, p. 512, n. B.6.1; KRULL 1985, pp. 185-185, n. 80; FISCHER 1994, n. 736

⁵⁸⁰ [127] Parigi, Musée du Louvre, inv. MNC 228, vd. MOLLARD – BESQUES 1963, p. 160, tav. 220d; PINKWART 1972, p. 119, n. 22; KRULL 1985, pp. 262-263, n. 142; LISIPPO 1995, p. 357, n. 6.10.3.

⁵⁸¹ È probabile che tra gli esemplari di questo stesso gruppo occorra annoverare anche una statuette conservata presso il Museo Archeologico di Pella [128], di cui non si conoscono però le esatte dimensioni, vd. Appendice I, E27.

Al di fuori di questi due raggruppamenti, l'insieme più numeroso di figurine in terracotta noto è costituito da esemplari di dimensioni variabili tra i 20 e i 10 cm ca., spesso realizzati entro matrici bivalvi, in cui la figura è tutt'uno con un basso basamento di forma irregolare. Si tratta di oggetti di qualità assai modesta, spesso neppure lavorati sul lato posteriore, prodotti in massa ed estremamente accessibili. La loro provenienza è soprattutto orientale, e non è difficile immaginare, almeno per alcuni di essi, la funzione di doni votivi per contesti santuariali: per quantità si segnalano soprattutto gli esemplari da Seleucia sul Tigri, tanto nella variante con mano destra poggiata in fianco (si vedano, per esempio, due figurine un tempo custodite presso l'Iraq Museum di Bagdad [129-130]),⁵⁸² quanto in quella più tradizionale vicina al tipo Farnese (si vedano le già citate statuette [119-120] del Kelsey Museum of Archaeology di Ann Arbor), ma diverse figurine provengono anche dall'Egitto (dal Fayum e dalle necropoli di Alessandria soprattutto [131])⁵⁸³ e da Tarso [132-134].⁵⁸⁴

Un piccolo gruppo di figurine delle dimensioni di pochi centimetri realizzate in osso o avorio [135-137] conclude il quadro delle attestazioni scultoree note dello schema dell'Ercole "in riposo".⁵⁸⁵ Difficile dire, soprattutto a causa delle loro condizioni di conservazione, se si trattasse o meno di oggetti *freestanding*: è forse il caso della statuette oggi conservata presso il Getty Museum [136], di recente definita appunto un «portable

⁵⁸² [129-130] Bagdad, Iraq Museum, inv. S 11-434; inv. S 11-438, vd. Appendice I, E25-26-.

⁵⁸³ [131] Berlino, Staatliche Museen, Antikensammlung, inv. 9118 (<https://arachne.dainst.org/entity/1062613>), vd. CASSIMATIS 1978, p. 556, nt. 2; MORENO 1982, p. 191, n. A.3.7; GERCKE 1982, p. 35; KRULL 1985, p. 266, n. 154; LIMC 1988, IV, "Herakles", p. 764, n. 718.

⁵⁸⁴ [132] Attuale collocazione ignota, vd. GOLDMAN 1950, p. 327, n. 130, tav. 223; PINKWART 1977, p. 119, n. 24; GERCKE 1982, p. 35; KRULL 1985, p. 289, n. 196; LIMC 1988, IV, "Herakles", p. 765, n. 737. [133] Attuale collezione ignota, vd. GOLDMAN 1950, p. 327, n. 131, tav. 223; PINKWART 1977, p. 119, n. 25; GERCKE 1982, p. 35; KRULL 1985, p. 289, n. 197; LIMC 1988, IV, "Herakles", p. 765, n. 737. [134] Attuale collocazione ignota, vd. GOLDMAN 1950, p. 327, n. 132, tav. 224; PINKWART 1977, p. 119, n. 26; GERCKE 1982, p. 35; KRULL 1985, p. 289, n. 198; LIMC 1988, IV, "Herakles", p. 765, n. 737.

⁵⁸⁵ [135] Atene, Museo Benaki, inv. 7834, vd. KARO, AA. 1935, p. 170; KARO, AA. 1936, p. 120; DELIVORRIAS 1980, pp. 25-26; KRULL 1985, p. 188, n. 86; LIMC 1988, IV, "Herakles", p. 764, n. 726; GAGETTI 2006, pp. 345-346, no. G65, tav. XLIX. [136] Malibu, Paul Getty Museum, Villa Collection, inv. 88.AI.47, vd. Appendice I, E28. [137] Napoli, MANN, inv. 70255, vd. PINKWART 1972, p. 120, n. 51; MORENO 1982, p. 490, n. A.3.3, fig. 24; KRULL 1985, p. 298, n. 223; LIMC 1988, IV, "Herakles", p. 765, n. 723; GAGETTI 2006, p. 346, n. G66, tav. XLIX. Probabilmente parte della decorazione di un mobile, come testimonia la presenza di una cavità al di sotto della piccola base per l'ancoraggio del pezzo, è la statuette in osso oggi presso la Getty Villa di Malibu, inv. 73.AI.80 (<http://www.getty.edu/art/collection/objects/7071/unknown-maker-statuette-of-hercules-roman-2nd-century-ad/>), vd. FREL 1982, p. 21, tav. 15; MORENO 1982, pp. 477; 518, n. B.7.10, fig. 113; KRULL 1985, pp. 245-246, n. 127; MORENO 1991, p. 558, fig. 69.

talisman» [Fig. 72].⁵⁸⁶ Quel che nel complesso è possibile osservare è che pochi altri schemi nel repertorio della “scultura ideale” ellenistica e romana conobbero un ventaglio tanto ampio di attestazioni in termini di formato, dal colossale al miniaturistico, e pochi altri presentano un quadro tipologico altrettanto complesso. Si è visto però come proprio un’analisi delle dimensioni rispettive delle diverse opere consenta di chiarire come i tipi Farnese e Caserta della classificazione di D. Krull, insieme a quello ben rappresentato dalla statua degli Uffizi, non costituiscano delle declinazioni completamente autonome del medesimo schema, ma manifestino piuttosto una stretta interdipendenza reciproca: non si spiegherebbe altrimenti l’assoluta identità di formato sussistente tra un buon numero di repliche di primi due (prerogativa non esclusiva dei colossi dalle Terme di Caracalla! **(1-2)**), e il rapporto di 1:2 esistente tra queste e la serie delle copie in cosiddetto *Halbformat*. Sia che le dimensioni delle copie colossali (dieci piedi – 290-300 cm ca.) corrispondessero a quelle di un originale lisippeo, o fossero piuttosto legate a modalità di circolazione dei tipi secondo precisi moduli di riferimento – ma una cosa non esclude l’altra –, l’esistenza di modelli comuni affidabili, accessibili e puntualmente replicati è resa evidente dalla vastità dell’orizzonte geografico e cronologico di queste attestazioni. Rispetto agli esemplari di questo gruppo, le misure piuttosto insolite delle repliche della sequenza dell’Ercole degli Uffizi **(15)** (cinque piedi – 150-155 cm ca.) sono indicative di come l’industria delle copie fosse in grado di approntare soluzioni standardizzate rispetto all’esigenza di disporre della figura dell’eroe in forme altrettanto riconoscibili, ma in un formato meno impegnativo sotto il profilo monumentale.

L’esistenza di sequenze di opere meccanicamente copiate all’interno di quello che per altri versi si presenta come un insieme di ripetizioni autonome dello schema di base (al di là dei riferimenti alle diverse declinazioni tipologiche, che pure, con poche eccezioni, si fanno piuttosto liberi con il variare delle dimensioni), consente inoltre di articolare meglio la riflessione intorno al problema della modificazione di formato e di cosa possa eventualmente intendersi per “piccolo formato”. Considerando la produzione in marmo, la scansione degli esemplari in schema Ercole “in riposo” può riassumersi in questo modo: serie delle repliche colossali (295-300 cm / 10 piedi ca.); gruppo delle ripetizioni di taglia c.d. *lifesize* (160-200 cm ca.); serie delle repliche in *Halbformat* (150-155 cm /

⁵⁸⁶ SOFRONIEW 2015, p. 88, fig. 45.

5 piedi ca.); gruppo delle ripetizioni di taglia compresa tra gli 80 e i 120 cm ca.; gruppo delle ripetizioni di taglia compresa tra i 30 e i 60 cm ca (1-2 piedi ca.). Tra gli esemplari superstiti in bronzo (con l'eccezione di quelli isolati), si può invece distinguere tra la coppia di statuette da 35 cm ca. (un piede ca.) e la maggioranza delle ripetizioni più piccole di 20 cm ca. (una spanna / tre palmi), mentre per la coroplastica i formati di riferimento sono quelli da 50, 30 e 10-20 cm ca. L'analisi della sequenza certifica insomma l'esistenza di una varietà di formati praticati, non semplificabile in una opposizione secca "grande" vs. "piccolo formato" e non indipendente rispetto alle possibilità dei materiali in cui venivano effettuate le ripetizioni. Nei termini proposti da E. Bartman, questi esemplari sono tutti indistintamente «copies». Di fatto però esistono alcune notevoli differenze tra loro, che possono essere riassunte in due punti. Il primo riguarda le forme di imitazione messe in atto e la distinzione che sussiste tra le due serie delle repliche colossali e quella del tipo Uffizi da una parte, e tutto il resto delle sculture dall'altra, ovvero tra la puntuale imitazione di un modello con strumenti meccanici (possibile solo su una scala 1:1) e la ripetizione più o meno fedele di uno schema. Il secondo ha a che fare invece con le modalità di modificazione dei formati, e riguarda la differenza tra la sequenza del tipo Uffizi da una parte, e tutte le altre ripetizioni dello schema dall'altra: mentre nel primo caso un preciso rapporto proporzionale nei confronti delle dimensioni delle sculture colossali è ben individuabile e quantificabile in 1:2 (per quanto queste opere non appaiano affatto voler riprodurre nel dettaglio le forme degli esemplari di modulo superiore), nel secondo ciascun esemplare definisce il proprio formato in maniera indipendente dalla relazione con queste ultime, andando a collocarsi su una scala di grandezze che, per quanto associabili in gruppi più o meno ricorrenti, appaiono del tutto svincolate da quella che la stessa E. Bartman avrebbe definito «the size of the original sculpture».

Sulla base di queste due distinzioni, è evidente che la grande maggioranza degli esemplari qui presi in esame rientri tra quelli in entrambi i casi definibili dalla seconda delle alternative: tra questi, tutti quelli per cui si possa parlare in qualche misura di "piccolo formato". Proprio perché questi ultimi di fatto non riducono le dimensioni della serie di statue colossali, ma piuttosto ripetono uno schema ad esse comune su un formato differente, la nozione stessa di miniaturizzazione non appare la più adeguata per definirli.

Certo non lo è nemmeno il limite di 100 cm stabilito da E. Bartman, che come visto non corrisponde a nessuna delle discontinuità che attraversano la sequenza fin qui descritta. Tenendo conto delle specificità proprie dei diversi materiali, la distinzione trasversale di un formato che possa definirsi “più piccolo” degli altri non è dunque semplice, ma può essere proposta con uno sguardo alle modalità di fruizione intese per alcune di queste statuette in contrapposizione a quelle di norma proprie delle statue «life-size or larger». In questo senso, si è visto come all’interno del minore dei gruppi degli esemplari marmorei (di dimensioni comprese tra i 30 e i 60 cm ca.) alcune statuette dimostrino di possedere caratteristiche particolari legate alla possibilità di essere mosse nello spazio, maneggiate e fruite da distanza ravvicinata («to be handled and viewed up close»),⁵⁸⁷ tali per cui una simile distinzione possa apparire plausibile. Queste stesse caratteristiche sono comuni, con alcune distinzioni, anche alla gran parte degli esemplari bronzei e a molti di quelli in terracotta (con l’eccezione del gruppo di dimensioni maggiori). Le similitudini in questo senso si fanno più stringenti e trasversali all’impiego dei diversi materiali considerando statuette di dimensioni comprese entro i 30/35 cm ca., come per esempio quelle già menzionate dalla Panayia domus di Corinto, in marmo, [65] [Figg. 55-56], dal santuario di Ercole Curino di Sulmona, in bronzo [105] [Fig. 63], e da una delle abitazioni di Priene [126] [Fig. 70], in terracotta: un formato che, con termine e unità di misura antichi, potremmo definire *intra mensura pedem* / ὡς ποδιαῖος.

⁵⁸⁷ KRYZA-GERSCH 2015, p. 5.

II.2 Afrodite “che si slaccia il sandalo”

Nessun esemplare di Afrodite “che si slaccia il sandalo” può anche lontanamente paragonarsi per fama presso i moderni a un capolavoro dell’arte antica celebrato quanto l’Ercole Farnese, né competere in questo senso con altre ben più iconiche raffigurazioni antiche della dea consacrate da sculture come la Venere de’Medici o la Venere Capitolina. Un’analisi puramente quantitativa delle attestazioni archeologiche testimonia però la straordinaria popolarità di questo motivo in epoca tardo ellenistica e romana: il catalogo redatto da E. Künzl, imprescindibile punto di riferimento in materia, annoverava nel 1970 oltre 180 tra esemplari in marmo (78), bronzo (64), «sonstige Materialien» (29) – per lo più terracotta – e oggetti riconducibili a quella che vi veniva definita «Flächenkunst» (17) – ovvero arte “bidimensionale”, con l’inclusione di gemme, monete, rilievi, ecc.⁵⁸⁸ Con i dovuti aggiornamenti e le necessarie integrazioni, la quantità di ripetizioni note dello schema della Venere “che si slaccia il sandalo” ha raggiunto oggi la ragguardevole cifra di oltre 270,⁵⁸⁹ superiore ai numeri raggiunti della gran parte degli schemi diffusi nel corso dell’antichità e alla somma degli esemplari noti di tutte le declinazioni tipologiche dell’Ercole “in riposo”.⁵⁹⁰ Rispetto alla diffusione di quest’ultimo, tuttavia, la differenza

⁵⁸⁸ KÜNZL 1970, pp. 130-162: gli esemplari catalogati sono per la precisione 188 – che diventano 189, considerando che sotto la dicitura B3 (KÜNZL 1970, p. 146) sono classificati erroneamente due pezzi, vd. KÜNZL 1994, p. 40, *Addenda et corrigenda*. A questo totale occorre sottrarre, perché riconosciuti moderni: i quattro bronzetti B9 (KÜNZL 1970, p. 147); B19-B20 (KÜNZL 1970, p. 149); B63 (KÜNZL 1970, p. 156), repliche di una statuetta ercolanese (KÜNZL 1970, p. 151, n. B35, fig. 22) databili alla fine del XIX / inizio XX sec., vd. COLZANI 2018, pp. 25-27; la statuetta di grosse dimensioni B 53 (KÜNZL 1970, p. 154), conservata presso la Galleria Colonna in Roma e riconosciuta come produzione rinascimentale, forse attribuibile all’Antico, vd. CARINCI 1990, pp. 283-284, n. 1; il bronzo B54 (KÜNZL 1970, p. 154, di recente venduto all’asta, vd. Christie’s, New York, Sale 1091, 12 giugno 2002, lotto 127 <https://www.christies.com/lotfinder/lot/a-roman-bronze-figure-of-venus-circa-3923800-details.aspx?from=salesummery&intObjectID=3923800>), ex collezione Odescalchi, forse prodotto in epoca rinascimentale, di cui esistono almeno due sculture gemelle (l’una all’Ermitage, pubblicata come bronzo cinquecentesco di scuola padovana, vd. ANDROSOV 2008, pp. 110-111, n. 114, l’altra battuto all’asta come produzione settecentesca, Christie’s, New York, Sale 3709, 29 gennaio 2015, lotto n. 220 https://www.christies.com/Lotfinder/lot_details.aspx?hdnSaleID=25236&LN=220&intsaleid=25236) vd. COLZANI 2018, p. 16, nt. 5.

⁵⁸⁹ Lo stesso KÜNZL 1994, pp. 40-42 ha provveduto a una prima integrazione del catalogo, con l’aggiunta di 28 esemplari in marmo (7), bronzo (13) e altri materiali (8). Sommando a questi i 59 esemplari raccolti in appendice a questo lavoro – 34 in marmo, 5 in bronzo, 20 in terracotta – e due gemme segnalate in GSCHWANTLER 1992, p. 100, nt. 6, il totale dei pezzi noti ammonta a 273.

⁵⁹⁰ Il catalogo di KRULL 1985, anche sommando 30 «Darstellungen, deren Zugehörigkeit zum Motiv unsicher bleiben muß», 11 «nicht nachweisbare Darstellungen» e 8 «nicht zum Typ gehörige

più notevole non risiede nella quantità delle attestazioni, quanto piuttosto nelle loro dimensioni: su circa 270 esemplari noti di Venere “che si slaccia il sandalo” preservati in diverse condizioni, solo tre superavano in origine il metro di altezza (di cui una [1] [Fig. 73], oggi custodita presso la Galleria Borghese, misurava all’incirca tra i 140 e i 160 cm ca., e due [2-3] oltrepassavano di poco i 100 cm ca.),⁵⁹¹ e solo altre dieci [4-13] i 60 cm.⁵⁹² Il resto delle sculture, circa il 95% del totale della produzione nota in questo schema,⁵⁹³

Darstellungen» , arriva a comprendere in tutto 219 pezzi, cui vanno aggiunti quelli qui raccolti all’Appendice I.

⁵⁹¹ [1] Roma, Villa Borghese, Casino - Portico, inv. CLXXVII (<https://arachne.dainst.org/entity/1075565>), dimensioni conservate: 93 cm, vd. BERNOULLI 1873, p. 339, n. 4; ANTI 1927, p. 25, n. 10; RIEMANN 1940, p. 114, Variante II, n. 2; REINACH, RS, II, 806,1; KÜNZL 1970, p. 142, n. M 65; MORENO – VIACAVA 2003, pp. 64-65, tavv. 34-35; [2] Izmir, Basman Museum, inv. 130 (<https://arachne.dainst.org/entity/562717>), dimensioni conservate: 80 cm, vd. WALTER, ÖJh 21/22, 1922/1924, pp. 233-234, fig. 133; RIEMANN 1940, p. 114, Variante I, n. 5; KÜNZL 1970, p. 140, no M38; [3] Paris, Musée du Louvre, inv. 3089 (<https://arachne.dainst.org/entity/1074706>), dimensioni conservate: 62 cm, vd. RIEMANN 1940, p. 114, Variante II, n. 1; REINACH RS, V, 159,1; KÜNZL 1970, p. 142, n. M 54.

⁵⁹² [4] Alessandria, Museo Greco-Romano, inv. 24957, dimensioni conservate: 103 cm (compresa la base), vd. GASSOWSKA 1977, p. 102, n. 6; KÜNZL 1994, p. 41, n. 5; STIRLING 2005, p. 101, fig. 49; SAVVOPOULOS – BIANCHI 2012, p. 146, n. 47H; [5] Baltimora, Museum of Art, dimensioni conservate: 44 cm, vd. STILLWELL – CAMPBELL 1938, p. 171, n. 128, tav. 4; RIEMANN 1940, p. 114, Typus I, n. 24; KÜNZL 1970, p. 139, n. M13; [6] Berlino, Staatliche Museen, Antikensammlung, inv. Sk 24 (<https://arachne.dainst.org/entity/1198808>), dimensioni conservate 54,5 cm, vd. POTTIER – REINACH 1887, p. 285, n. 5; CONZE 1891, p. 15, n. 24; ANTI 1927, p. 26, nr. 13; RIEMANN 1940, p. 113, Typus I, n. 3; KÜNZL 1970, p. 139, no. M16; [7] Bruxelles, Collezione D’Arenberg (<https://arachne.dainst.org/entity/1226176>), dimensioni conservate: 67, vd. BERNOULLI 1873, p. 330, n. 4; POTTIER – REINACH 1887, p. 285, n. 8; DE MOT 1903, tav. 10; ANTI 1927, p. 27, n. 28; RIEMANN 1940, p. 114, Variante I, n. 1; REINACH, RS, II, 348, 8; KÜNZL 1970, p. 142, n. M56; [8] Thera, Museo Archeologico (<https://arachne.dainst.org/entity/1090257>), vd. ANTI 1927, p. 29, nr. 55; RIEMANN 1940, p. 114, Variante I, n. 3; REINACH, RS, V, 107,8; KÜNZL 1970, p. 145, n. M68; [9] ignoto, ex collezione Brummer, dimensioni conservate: 48 cm, vd. BRUMMER 1979, II, n. 632; KÜNZL 1994, p. 40, n. 4; [10] ignoto, da Erythrai, ex collezione Uhlich, dimensioni conservate: 45 cm, vd. BERNOULLI 1873, p. 331, n. 5; POTTIER – REINACH 1887, p. 285, n. 9; ANTI 1927, p. 30, n. 63; RIEMANN 1940, p. 113, Typus I, n. 14; KÜNZL 1970, p. 144, n. M62; [11] attuale collocazione ignota, ex Galerie Chenel, dimensioni conservate: 90 cm, vd. Appendice II, n. V1; [12] Retimno, Museo Archeologico, inv. 3776+3777, dimensioni conservate: 81,4 cm, vd. Appendice II, n. V2; [13] Princeton, Princeton University Art Museum, inv. 2014-42, vd. Appendice II, n. V3.

⁵⁹³ Senza tenere conto, come ovvio, della c.d. «Flächenkunst» e degli esemplari di cui non si conoscano (o siano difficilmente approssimabili) le dimensioni originarie, vd. [14] Ascoli Piceno, Museo Civico (<https://arachne.dainst.org/entity/1061164>), vd. KÜNZL 1970, p. 138, n. M6; Inst-Neg-Rom. 35.1745-1747; [15] Atene, Museo Archeologico Nazionale, vd. VON SYBEL 1881, n. 2780; POTTIER – REINACH 1887, p. 285, n. 13; ANTI 1927, p. 30, nr. 67; RIEMANN 1940, p. 144, Typus I, n. 18; KÜNZL 1970, p. 138, n. M9; [16] Damasco, Museo Nazionale, inv. 5755 (13162), vd. LIMC 1984, II, “Aphrodite” (in periphèria orient.), p. 163, n. 198; KÜNZL 1994, p. 41, n. 6; [17] Delo, Museo Archeologico, inv. A 833, vd. LAUMONIER 1956, p. 157, scheda n. 472; KÜNZL 1970, p. 140, n. M 23; [18] Delo, Museo Archeologico, inv. A 962, vd. LAUMONIER 1956, p. 157, scheda n. 472; KÜNZL 1970, p. 140, n. M 24; [19] Delo, Museo Archeologico, inv. A 973, vd. LAUMONIER 1956, p. 157, scheda n. 472; MARCADÉ 1969, n. A 973, p. 237, nt. 1; KÜNZL 1970, p. 140, n. M 25; [20] Delo, Museo Archeologico, inv. A 2110, vd. LAUMONIER 1956, p. 157, scheda n. 472; MARCADÉ 1969, n. A 2110, p. 237, nt. 1; KÜNZL 1970, p. 140, n. M 28; [21] Delo, Museo Archeologico, inv. A 2938, vd. LAUMONIER 1956, p. 157, scheda n. 472; MARCADÉ 1969, n. A 2938, p. 237, nt. 1, tav. XLVII; KÜNZL 1970, p. 140, n. M 29; [22] Delo, Museo Archeologico, inv. A 5116, vd. LAUMONIER 1956, p. 157, scheda n. 472; MARCADÉ 1969, n. A 5116, p. 237, nt. 1; KÜNZL 1970, p. 140, n. M 31; [23] Delo, Museo Archeologico, inv. A 5117, vd. LAUMONIER 1956, p. 157, scheda n. 472; MARCADÉ

si attesta variamente su formati compresi tra i pochi centimetri di alcuni bronzetti (si pensi p.es. a figurine come quelle conservate a Londra o a Baltimora [51-52], rispettivamente delle dimensioni di 8,3 e 9 cm)⁵⁹⁴ e i 60-65 cm ca. (ovvero la dimensione di due piedi antichi ca.) di alcuni esemplari marmorei come la ben nota “Venere in bikini” da Pompei [53] [Fig. 75]:⁵⁹⁵ molto lontano, dunque, non solo dalle dimensioni colossali delle sequenze dei tipi Farnese e Caserta di Ercole “in riposo” (290-300 cm ca.), ma anche da qualsiasi definizione plausibile di “grandezza naturale”.

1969, n. A 5117, p. 237, nt. 1; KÜNZL 1970, p. 140, n. M 32; [24] Delo, Museo Archeologico, inv. A 5118, vd. LAUMONIER 1956, p. 157, scheda n. 472; MARCADÉ 1969, n. A 5118, p. 237, nt. 1; KÜNZL 1970, p. 140, n. M 33; [25] Delo, Museo Archeologico, inv. A 5133, vd. LAUMONIER 1956, p. 157, scheda n. 472; KÜNZL 1970, p. 140, n. M 34; [26] Delo, Museo Archeologico, inv. A 5134, vd. LAUMONIER 1956, p. 157, scheda n. 472; KÜNZL 1970, p. 140, n. M 35; [27] Delo, Museo Archeologico, inv. A 5135, vd. LAUMONIER 1956, p. 157, scheda n. 472; KÜNZL 1970, p. 140, n. M 36; [28] Istanbul, Museo Archeologico Nazionale, inv. 313, vd. MACRIDY 1904, tav. 12; ANTI 1927, p. 25, n. 6; RIEMANN 1940, p. 114, Variante I, n. 7; REINACH, RS, IV, 214,4; KÜNZL 1970, p. 142, n. M66; LIMC 1984, II, Aphrodite (in periphèria orient.), p. 163, n. 199; STIRLING 2005, p. 101, fig. 48; [29] Izmir, Kültürpark Museum, vd. BEAN – COOK 1952, p. 182, nt. 47, n. 19, tav. 49c; KÜNZL 1970, p. 140, no. M41; [30] Parigi, Collezione Jacquemart-André, vd. ANTI 1927, p. 26, n. 11; RIEMANN 1940, p. 113, Typus I, n. 7; REINACH RS, II, 2, 804, 2; KÜNZL 1970, p. 142, n. M55; [31] Rodi, Museo Archeologico, vd. KÜNZL 1970, p. 146, n. M77; [32] Thera, Museo Archeologico, vd. HILLER VON GAERTRINGEN 1904, p. 176, fig. 175 (a sinistra); RIEMANN 1940, p. 114, Typus I, n. 19; KÜNZL 1970, p. 145, n. M69; [33] Thera, Museo Archeologico, vd. HILLER VON GAERTRINGEN 1904, p. 176, fig. 175 (al centro); RIEMANN 1940, p. 114, Typus I, n. 20; KÜNZL 1970, p. 145, n. M70; [34] ignoto, da Kos, vd. SMITH 1864, p. 92; KÜNZL 1970, p. 145, n. M73; [35] ignoto, da Kalymnos, vd. SMITH 1864, p. 92; KÜNZL 1970, p. 145, n. M72; [36] Göttingen, Archäologisches Institut – Originalsammlung, inv. Hubo 242, dimensioni conservate: 20,5 cm («marble torso»), vd. KÜNZL 1994, p. 41, n. 7; [37] Roma, Villa Borghese, «ein kleines Marmorfigürchen der Villa Borghese, wenig über 1' hoch», vd. BERNOULLI 1873, p. 339, n. 1; RIEMANN 1940, p. 114, Variante III, n. 2; KÜNZL 1970, p. 142, n. M64; [38] ignoto, dimensioni conservate: 34,5 cm; «fragment of a marble statuette», vd. KÜNZL 1994, p. 40, n. 3; [39] ignoto, da Balanaia, dimensioni conservate: «Unterlebensgroß», vd. CLERMONT-GANNEAU 1885, p. 237, n. 111 A/B, tav. V, C/D; POTTIER – REINACH 1887, p. 285, n. 17; ANTI 1927, p. 25, nr. 4; REINACH, RS, II, 349,2; RIEMANN 1940, p. 114, Typus I, n. 15; KÜNZL 1970, p. 139, n. M12; LIMC 1984, II, “Aphrodite” (in periphèria orient.), p. 163, n. 196; SCHOCH 2009, p. 327, n. A71, tav. 25,3; [40] Delo, Museo Archeologico, inv. A 314, vd. Appendice II, n. V26; [41] Antalya, Museo Archeologico, vd. Appendice II, n. V24; [42] Antalya, Museo Archeologico, vd. Appendice II, n. V25; [43] Delo, Museo Archeologico, vd. A 906, vd. Appendice II, n. V27; [44] Delo, Museo Archeologico, inv. A 5119, vd. Appendice II, n. V27; [45] Delo, Museo Archeologico, inv. A 5640, vd. Appendice II, n. V29; [46] Delo, Museo Archeologico, inv. A 5641, vd. Appendice II, n. V30; [47] Delo, Museo Archeologico, inv. A 5157, vd. Appendice II, n. V31; [48] Delo, Museo Archeologico, inv. A 1678, vd. Appendice II, n. V32; [49] Delo, Museo Archeologico, inv. A5153, vd. Appendice II, n. V33; [50] attuale collocazione ignota, vd. Appendice II, n. V34.

⁵⁹⁴ [51] Londra, British Museum, inv. 1814,0704.743 (https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1814-0704-743), dimensioni conservate: 8,3 cm, vd. BERNOULLI 1873, p. 333, n. 22; POTTIER – REINACH 1887, p. 286, n. 19; WALTERS 1899, pp. 192-193, n. 1081; ANTI 1927, p. 31, n. 76; KÜNZL 1970, p. 150, n. B28; KÜNZL 1996, p. 115, n. 7; [52] Baltimora, Walters Art Museum, inv. 54956 (<https://art.thewalters.org/detail/16827/venus-loosening-her-sandal/>), dimensioni conservate: 9 cm, vd. KENT HILL 1949, pp. 94-95, n. 207, tav. 41; KÜNZL 1970, p. 146, n. B5.

⁵⁹⁵ [53] Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 152798 (<https://arachne.dainst.org/entity/1084829>), vd. KÜNZL 1970, p. 142, n. M50; DE CARO 1976, pp. 219-225; DÖHL – ZANKER 1979, p. 202; JASHEMSKI 1979, pp. 125-127, fig. 201; WOHLMAYR 1991, pp. 69; 113, n. 33; ARMITT 1993; LIMC 1997, VIII, “Venus”, p. 210, n. 182; GEORGE 1998, p. 87, fig. 2; DE CARO 1999, pp. 100-101; DE CARO 2000, pp. 46; 62; CARELLA 2008, pp. 53-55; SCHOCH 2009, p. 324, n. A57, tav. 21,2; SETTIS – ANGUISSOLA – GASPAROTTO 2015, p. 236, n. PC26.

Alla minore ampiezza di questa forbice non corrisponde tuttavia una maggiore coerenza degli esiti formali di questa produzione. Si è visto come l'insieme delle ripetizioni dello schema dell'Ercole "in riposo" fosse articolato attraverso ben tre serie di opere meccanicamente riprodotte (le repliche colossali dei tipi Farnese e Caserta e quelle del tipo Uffizi), corrispondenti a due precisi formati reciprocamente connessi (10 e 5 piedi ca., in rapporto proporzionale di 1:2): seppure il repertorio delle soluzioni formali e dei formati praticati nella diffusione di questo schema non si esaurisca affatto in questi esemplari, essi costituiscono un ineludibile punto di riferimento ai fini della ricostruzione delle sue modalità di circolazione e di fruizione, nonché dell'aspetto tipico (o archetipico) delle sue diverse declinazioni. Nessuna sequenza paragonabile è nota tra le pur numerosissime attestazioni dello schema della Venere "che si slaccia il sandalo", e tutti i passati tentativi di inquadramento tipologico sono risultati fallimentari a fronte del quadro estremamente eterogeneo offerto dal numero sempre crescente delle sue ripetizioni conosciute.⁵⁹⁶ Si è già detto di come le differenze tra i vari esemplari siano molte, e di come esse riguardino non solo la presenza di supporti e attributi, o la variabilità delle acconciature e degli ornamenti, ma anche caratteristiche più direttamente connesse alla impostazione dello schema stesso quali l'esatta posizione del braccio sinistro o l'entità dell'inclinazione in avanti del busto – elementi in grado, come in quest'ultimo caso, di incidere talvolta anche sulle dimensioni finali di ciascuna scultura.⁵⁹⁷ La scarsa uniformità del materiale superstite è stata spesso spiegata con l'assenza di un originale in grado di ricoprire un ruolo di deciso primato e una funzione fortemente normativa nei confronti delle proprie ripetizioni: questo vale certamente per i sostenitori della c.d. «workshop hypothesis»,⁵⁹⁸ che ritengono che un originale in termini "kopienkritici" non sia affatto

⁵⁹⁶ Si vedano le proposte di classificazione avanzate da DE MOT 1903; ANTI 1927; RIEMANN 1940.

⁵⁹⁷ In statuette come quelle oggi conservate a Princeton [13] o ad Harvard [54] (Harvard, Harvard Art Museums, inv. 1943.1045, vd. Appendice II, n.V8), la figura della dea è chinata in avanti fino quasi al punto di nascondere completamente all'osservatore la parte anteriore del torso. Altre volte, invece, la schiena è solo leggermente piegata, con il risultato di una postura più prossima a quella eretta, come nel caso della già citata "Venere in bikini" [53] [Fig. 75]. Variazioni di questo tipo rendono talvolta difficile approssimare con precisione le dimensioni originarie di esemplari conservati in maniera molto frammentaria.

⁵⁹⁸ «According to this line of argument, the first manifestation of the Sandalbinder would not have been conceived of as a unique work of art but would have been intended instead as a template for other artisans to follow. The precision with which this model was replicated and the extent to which variations were introduced to the basic form would have been dictated by the demands of the market rather than the authority or importance of the "original"», vd. LESSWING 2015, p. 47.

esistito (e che l'Afrodite "che si slaccia il sandalo" non sia altro che un motivo sviluppato in contesti di bottega a partire dal III / II sec. a.C. – «in einer Werkstatt-Tradition langsam entwickelt»),⁵⁹⁹ ma anche per coloro che hanno effettivamente sostenuto l'esistenza di un *Original*, ipotizzando però che potesse trattarsi di *Kabinetstück* di proprietà privata e difficile accesso o di un'opera andata perduta assai precocemente.⁶⁰⁰ Dal punto di vista dei formati praticati, tuttavia, le piccole modificazioni che i modi di interpretare lo *schema* potevano comportare rivestono un'importanza del tutto secondaria rispetto al fatto macroscopico che le differenze di taglia tra un esemplare e un altro si giocassero comunque, nella stragrande maggioranza dei casi, entro un range estremamente ristretto che quasi mai superava i 60-65 cm ca. di altezza.

Questa caratteristica così peculiare delle modalità di circolazione del motivo per come siamo in grado di ricostruirle ha finito per generare una sorta di cortocircuito interpretativo intorno alla Venere "che si slaccia il sandalo", soprattutto da parte dei fautori dell'esistenza di un originale di riferimento: difficilmente costoro hanno potuto renderne conto se non con l'ipotesi che altrettanto piccolo fosse il prototipo della serie, finendo per attribuire a quest'ultimo l'autorevolezza che per altri aspetti gli veniva negata.⁶⁰¹ Da parte dei sostenitori della «workshop hypothesis» questo stesso aspetto è stato considerato invece come una prova ulteriore delle origini del motivo nell'ambito

⁵⁹⁹ «Die zahlreichen verwandten Darstellungen dieser Gruppe unterscheiden sich in Haltung und Proportionen voneinander. Es handelt sich nicht um Repliken, die maßgleich oder maßstabsgetreu ein bestimmtes Originalwerk wiederholen. Vielmehr sind diese Figuren Wiedergaben eines bildhauerischen Konzeptes, das sich offensichtlich großer Beliebtheit erfreute. Was die Figuren miteinander verbindet, ist nicht ein einheitliches Sujet, etwa das der sandalenlösenden Aphrodite, sondern das gemeinsame Konzept, das in der Darstellung des in einer ungewöhnlichen Bewegung begriffenen nackten weiblichen Körpers besteht», vd. LANDWEHR 1993, p. 15; 23. Analogo il parere di SANDERS 2001, p. 99: «What the sandalo-loosening Aphrodite and the leaning Aphrodite, the two most common Delian domestic types, have in common is that neither is believed to stem directly from single famous model. They appear instead to have developed as small-scale statuettes and figurines, suitable in many contexts, with varied associations».

⁶⁰⁰ «Die Figur wurde offensichtlich schnell bekannt. Sie war aber anscheinend bald wieder unzugänglich oder verloren. Denn man kann sich die Unterschiede der Repliken doch wohl nur so erklären, daß man immer wieder von vorhandenen Stücken mit all ihren Eigenarten der Haltung, der Proportionen und des Beiwerks abschrieb, ohne sich an genauen Abgüssen des Originals orientieren zu können. Das Original war deshalb am ehesten ein Kabinetstück im Besitz eines Fürsten oder reichen Mannes, nicht der Schmuck eines Heiligtums, denn dann wäre die Figur wohl besser zugänglich gewesen (es sei denn, das Heiligtum wäre früh zerstört worden)», vd. KÜNZL 1970, p. 119.

⁶⁰¹ Questa è la posizione non solo del già citato KÜNZL 1970 e di BARTMAN 1992, p. 68, ma della gran parte degli studiosi che si sono interessati a questo motivo, a partire da FURTWÄNGLER 1887, I, «Aphrodite, Die Sandale Lösend» e LIPPOLD 1923, p. 150. LANDWEHR 1993, p. 24, nt. 10 si limita, in maniera del tutto insufficiente, a osservare: «Interessant ist die Tatsache, daß dieses Motiv nur in der Kleinkunst Verbreitung fand», senza ipotizzare alcuna spiegazione.

della produzione di massa di scultura con destinazione domestica o votiva: in tale prospettiva, la straordinaria diffusione della Venere “che si slaccia il sandalo” sarebbe da ricondursi alla grande domanda di mercato rispetto a questo tipo di prodotti, piuttosto che alla volontà di imitare un’opera d’arte di grande fama.⁶⁰²

A questo riguardo, tuttavia, i pareri non sono omogenei: alcuni hanno infatti sostenuto che il motivo si sarebbe sviluppato come «favored votive figure»,⁶⁰³ mentre altri che fosse destinato esclusivamente alla decorazione di ambienti domestici.⁶⁰⁴ La prima delle due ipotesi è da collegarsi al fatto che le più antiche attestazioni dello schema siano statuette in terracotta, come quelle provenienti dalle necropoli ellenistiche di Taranto [55-60] o di Veria, in Macedonia [61-64], archeologicamente databili tra la fine del III e la prima metà del II sec. a.C.⁶⁰⁵ La seconda rimanda invece alla grande quantità di figure di Afrodite “che si slaccia il sandalo” provenienti dai contesti abitativi delioti, e sottende l’idea che la nascita del motivo fosse legata all’incremento della domanda di sculture decorative per ambienti domestici nel corso del tardo ellenismo.⁶⁰⁶ In entrambi i casi, le ridotte dimensioni della gran parte degli esemplari vengono giustificate in ragione degli usi e

⁶⁰² I termini di questo dibattito sono ben riassunti in LESSWING 2015, pp. 42-43.

⁶⁰³ Vd. SMITH 1991, p. 81.

⁶⁰⁴ HERMARY *ET ALII* 1996, p. 152; SANDERS 2001, pp. 115-116.

⁶⁰⁵ Tra le statuette tarantine, oltre a quelle già note a Künzl ([55] Taranto, MARTA, inv. 106495, vd. FA 11, 1956, p. 189, n. 2863, tav. 28, fig. 78; KÜNZN 1970, p. 159, n. S21; DE JULIIS 1989, p. 376, n. 7; KÜNZN 1994, p. 40; GRAEPLER 1997, p. 278, Grab 175, n. 2; p. 125, nt. 290, fig. 191; [56] Taranto, MARTA, inv. 52063, vd. VON MATT – ZANOTTI-BIANCO 1961, p. 188, fig. 221(destra); KÜNZN 1970, p. 158, n. S16; GRAEPLER 1997, p. 267, Grab 71, n. 1; p. 133, nt. 322, fig. 113; Taranto, MARTA, inv. 52965, inv. VON MATT – ZANOTTI-BIANCO 1961, p. 188, fig. 221(sinistra); [57] Taranto, MARTA, inv. 52965, vd. KÜNZN 1970, pp. 158, n. S15; GRAEPLER 1997, p. 267, Grab 71, n. 2; p. 133, nt. 322), si vedano i tre esemplari [58-60] annoverati all’Appendice II, V57-V59. Sulle quattro statuette da Veria [61-64] (Veria, Museo Archeologico, nn. II 3107; II 3156; II 3111; II 3103), vd. Appendice II, nn. V40-V43.

⁶⁰⁶ Sull’arredo scultoreo in ambito domestico a Delo, vd. in particolare KREEB 1988; SANDERS 2001; HARDIMAN 2005, pp. 191-242. L’elenco generale delle numerose statuette di Venere “che si slaccia il sandalo” provenienti da Delo (probabilmente parziale, dal momento che molte risultano non pubblicate o sono note solo tramite sommarie menzioni) comprende in tutto almeno 31 esemplari noti: tra questi, oltre a quelli già menzionati [17-27; 40; 43-49], si vedano [65] Delo, Museo Archeologico, inv. A 1790, vd. LAUMONIER 1956, p. 157, scheda n. 472; MARCADÉ 1969, n. A 1788, p. 237, nt. 3, tav. XLVII; KÜNZN 1970, p. 140, n. M 26; KREEB 1988, p. 308, n. S 54.1; [66] Delo, Museo Archeologico, inv. A 1788, vd. LAUMONIER 1956, p. 157, scheda n. 472; MARCADÉ 1969, n. A 1788, p. 237, nt. 3, tav. XLVII; KÜNZN 1970, p. 140, n. M 27; KREEB 1988, p. 308, n. S 54.1; [67] Delo, Museo Archeologico, inv. A 902, vd. Appendice II, n. V10; [68] Delo, Museo Archeologico, inv. A 318, vd. Appendice II, n. V11; [69] Delo, Museo Archeologico, inv. A 5120, vd. Appendice II, n. V12; [70] Delo, Museo Archeologico, inv. A 2164, vd. Appendice II, n. V13; [71] Delo, Museo Archeologico, inv. A 5154, vd. Appendice II, n. V14; [72] Delo, Museo Archeologico, inv. A 2218, vd. Appendice II, n. 15; [73] Delo, Museo Archeologico, inv. A 831, vd. Appendice II, n. V16; [74] Delo, Museo Archeologico, inv. A 5122, vd. Appendice II, n. V17; [75] Delo, Museo Archeologico, inv. A 5124, vd. Appendice II, n. V18.

delle funzioni connesse alle sculture nelle prime fasi dello sviluppo dello schema. A ben vedere, tuttavia, nessuna delle due ipotesi fornisce risposte pienamente soddisfacenti. Da una parte, infatti, la derivazione dello schema dalla coroplastica alla scultura in marmo o in bronzo costituirebbe un caso non impossibile ma certamente unico nell'ambito di rapporti di norma sviluppati in direzione opposta. L'esistenza di attestazioni in terracotta molto antiche non è inoltre una peculiarità della Venere "che si slaccia il sandalo", ma può essere riscontrata anche per altri tipi certamente originati nell'ambito della produzione statuaria in marmo o in bronzo, come per esempio quello dell'Afrodite Cnidia.⁶⁰⁷ È pertanto difficile immaginare l'origine del motivo in tale contesto, per di più in assenza di una forte associazione culturale nota tra Afrodite e l'atto di slacciarsi il sandalo. D'altra parte, l'antichità di questi stessi esemplari dimostra l'inconsistenza della seconda tesi, dal momento che la crescita della domanda di scultura decorativa che essa implica non è attestata se non a partire dal tardo II sec. a.C., quando cioè la Venere "che si slaccia il sandalo" circolava nel mondo mediterraneo da almeno un secolo: per quanto questo fenomeno marchi certamente un salto di qualità anche nella diffusione di questo schema, bisogna escludere che fosse connesso alle sue origini.⁶⁰⁸

La popolarità della Venere "che si slaccia il sandalo" in rapporto alla produzione di figure in terracotta e di scultura decorativa domestica non sembra dunque fornire supporto all'ipotesi di un'origine "in bottega" dello schema, né aiuta a chiarire le ragioni dell'assoluta prevalenza del piccolo formato entro il corpus degli esemplari noti. Gli studi condotti da B. Zimmer sulla fase ellenistica della diffusione dell'Afrodite di Cnido e dell'Afrodite Louvre-Napoli hanno del resto contribuito a dimostrare come gli artisti ellenistici, sia scultori che coroplasti, non fossero di norma affatto interessati in una «as accurate as possible representation of identical size of the original sculptures», dedicandosi piuttosto a declinare i contenuti fondamentali delle immagini in modalità e formati differenti a seconda delle esigenze di una committenza molto variegata:⁶⁰⁹ se

⁶⁰⁷ La più antica ripetizione nota del motivo della cnidia è una statuetta in terracotta proveniente da Olbia Pontica, databile alla prima età ellenistica vd. SAMARITAKE 2001, p. 171; CORSO 2007, pp. 51, nt. 177; 206-207, nt. 8, n. b.3.

⁶⁰⁸ A questo riguardo (con riferimento soprattutto al caso deliota) si vedano HARWARD 1988, pp. 80-128; KREEB 1988, pp. 87-100; SANDERS 2001, pp. 1-26; HARDIMAN 2005; in relazione alla presenza di immagini di divinità in contesti domestici di epoca ellenistica, si veda la panoramica offerta nel recente contributo HARDIMAN 2016, con riferimenti bibliografici ulteriori.

⁶⁰⁹ ZIMMER 2014, p. 159.

anche nei riguardi di un'opera di indiscutibile fama come il capolavoro di Prassitele l'esigenza di fedeltà nei confronti dell'originale sembra aver giocato un ruolo tanto marginale sotto questo aspetto, è improbabile che le cose possano essere andate diversamente nel caso della Venere "che si slaccia il sandalo", quand'anche in relazione ad essa si possa effettivamente parlare di un "originale" in senso stretto e individuale. I modi di produzione praticati in alcuni degli ateliers marmorari di Delo aiutano ulteriormente a chiarire questo aspetto.⁶¹⁰ Di particolare interesse in questa sede è quello localizzato nell'area del Portico di Filippo (GD3 – per quanto la sua esatta posizione non sia nota), apparentemente specializzato proprio nella realizzazione di figure di Afrodite: da qui proviene infatti un set omogeneo composto da una trentina di statuette non finite in formato uniforme, per cui la costruzione della stessa stoà (210 a.C.) e la seconda distruzione dell'isola (69 a.C.) forniscono rispettivamente un *terminus post* e un *terminus ante quem*.⁶¹¹ Dal punto di vista iconografico, il repertorio della bottega è di una sorprendente monotonia e si limita nella sostanza a tre modelli: il tipo derivante dall'Afrodite Cnidia di Prassitele, il motivo dell'Afrodite Pudica (nelle varianti tipologiche più o meno distinguibili della Venere Medici e della Venere Capitolina) e lo schema della Venere "che si slaccia il sandalo".⁶¹² Alla ripetitività delle soluzioni iconografiche praticate, l'atelier del portico di Filippo univa una grande uniformità anche sotto l'aspetto dei processi produttivi messi in atto, comuni a tutte le immagini riprodotte e ben ricostruibile grazie al fatto che le diverse statuette risultano preservate a diversi livelli di incompiutezza. La lavorazione era nel complesso assai elementare e si componeva di soli tre passaggi, comprensivi di una fase di sbazzatura, una di sagomatura e una di rifinitura (*dégrossissage*, *façonnage* e *finissage*, nei termini di P. Jockey):⁶¹³ una vera e propria catena di montaggio di tipo pre-industriale, che si caratterizzava per una

⁶¹⁰ Sulle modalità produttive relative alla scultura deliota di carattere decorativo, ricostruite a partire da oggetti di lavorazione incompiuta, si vedano in particolare gli studi di P. Jockey, JOCKEY 1993b; 1993c; 1995; 1998; 2000.

⁶¹¹ La localizzazione esatta dell'officina è in certo modo problematica, dal momento che nel corso degli scavi condotti da R. Vallois (autunno 1904 – primavera 1905) un vero e proprio atelier non fu identificato, vd. VALLOIS 1923, pp. 22 ss. La sua esistenza è pertanto ipotizzata proprio in relazione al rinvenimento della sua produzione, per quanto priva di un adeguato contesto stratigrafico, vd. JOCKEY 1993b; JOCKEY 1993c; JOCKEY 1995, pp. 90-93; JOCKEY 1998, pp. 180-182; JOCKEY 2000, pp. 77-78; NOLTE 2006, pp. 98-103.

⁶¹² Tra gli esemplari del primo tipo si veda p. es. MARCADÉ 1969, inv. A 5091; JOCKEY 2000, p. 78, nt. 13, fig. 3; tra le Veneri del tipo "Pudica", vd. p. es. MARCADÉ 1969, inv. A 5063; JOCKEY 2000, p. 78, nt. 14, fig. 4; tra gli esemplari di Venere "che si slaccia il sandalo" si vedano i già citati [71; 74-75], vd. II, nn. V15; V19; V20.

⁶¹³ JOCKEY 2000, pp. 79-81.

grande economia di gesti e strumentazione, risultando in un conseguente notevole risparmio in termini di tempi e di costi. Tanto l'opzione per tecniche di *direct carving*, che non contemplavano il ricorso a modelli da imitare fedelmente ma prevedevano che lo scultore procedesse nella sua opera "a mano libera", quanto l'uniformità della taglia delle sculture, tutte lavorate in un unico blocco di marmo per dimensioni finali comprese tra i 30 e i 45 cm ca., contribuivano in maniera notevole a snellire ulteriormente il procedimento. Per quanto i risultati di un tale livello di specializzazione, standardizzazione e semplificazione non possano certo essere considerati altissimi da un punto di vista qualitativo, né in termini assoluti, né al confronto con altri oggetti analoghi prodotti a Delo nel corso dello stesso periodo (che pure non si distinguono particolarmente sotto questo aspetto), non vi è dubbio che il sistema fosse in grado di far fronte ad una domanda di mercato che dobbiamo immaginare molto ampia in una maniera assai più rapida rispetto a quanto modalità produttive più tradizionali fossero in grado di fare.

Non è certo possibile generalizzare: è noto come nella stessa isola di Delo operasse anche manodopera di altissimo livello – come quella al lavoro nella Casa del Diadumeno (non un'officina permanente, ma una mobilitazione di un gruppo di scultori in funzione di una specifica commissione) – o semplicemente meno industrialmente specializzata – come nel caso della bottega situata nell'Agorà degli Italici, dove gli oggetti venivano realizzati uno alla volta in funzione della richiesta dei committenti.⁶¹⁴ Considerando però le figure di Venere "che si slaccia il sandalo" prodotte nell'atelier della Stoà di Filippo unicamente dal punto di vista del formato, è interessante notare come le loro dimensioni (30-45 cm ca.) coincidano largamente con quelle della gran parte delle statuette di analogo soggetto provenienti dall'isola (comprese cioè anche le Afroditi in altro schema).⁶¹⁵ Il fatto che la medesima officina producesse tre tipi di Venere di ascendenza molto differente, tutti con il medesimo procedimento e nel medesimo formato, dimostra ulteriormente come la scelta delle dimensioni dei singoli oggetti non fosse determinata da una precisa corrispondenza con un prototipo di riferimento o dalla diversa origine dei vari schemi,

⁶¹⁴ JOCKEY 1995. Per una panoramica sui diversi processi produttivi praticati nelle botteghe di marmorari a Delo, vd. NOLTE 2006, pp. 275-288.

⁶¹⁵ SANDERS 2001, p. 95.

ma rispondesse piuttosto a esigenze diverse e alla capacità tecnologiche delle officine di far fronte alla corrispondente domanda di mercato.

Alla luce di queste premesse, una più corretta comprensione delle ragioni per cui lo schema della Venere “che si slaccia il sandalo” circolasse prevalentemente in formati di piccole dimensioni può essere raggiunta attraverso uno spostamento del focus del dibattito dal problema delle sue origini a quello delle modalità di produzione, ricezione e fruizione delle sue ripetizioni. Un caso particolarmente significativo da questo punto di vista è quello della statua proveniente da Eleutherna (Creta) [Figg. 75-76], uno dei meglio conservati tra quelli di grandezza superiore ai due piedi (misura poco più di 80 cm) [13].⁶¹⁶ Il ritrovamento deve essere considerato eccezionale non solo per la qualità stessa dell’opera, ma anche in rapporto alla sua datazione e al suo contesto di rinvenimento, dal momento che la Venere era pertinente alla prima fase della decorazione scultorea di un edificio termale databile all’epoca tardo ellenistica (seconda metà di II sec. a.C.): si tratta quindi di una statuetta contemporanea a quelle prodotte a Delo secondo le modalità appena descritte, ed è probabile che proprio da Delo provenissero gli artigiani che la realizzarono.⁶¹⁷ Posizionata in cima a una colonnina (2 m ca.) con capitello ionico, la figura dominava dall’alto uno spazio che certamente doveva avere un carattere pubblico, smentendo così l’ipotesi di chi immaginava per questo motivo una destinazione di per sé unicamente privata e dimostrandone al contrario la duttilità e l’adattabilità a contesti differenti fin dalle fasi ellenistiche della sua circolazione. Ciò che in questo caso assume assoluta centralità è piuttosto il contenuto narrativo dello schema (riconciliabile a quello più ampio dell’Afrodite al bagno) e la sua associazione tematica con un contesto di tipo termale, di cui la statua rappresenta uno dei primi esempi noti. Nei confronti di questo aspetto, ogni ulteriore riferimento a un ipotetico originale o a qualsiasi altra caratterizzazione del motivo finisce per passare in secondo piano. Ulteriore conferma di un approccio al modello non filologicamente guidato è il fatto che la figura di Venere non sia sola ma accompagnata da un piccolo Pan, con il quale condivideva persino il basamento per formare un vero e proprio gruppo.⁶¹⁸ La piccola figura con sembianze

⁶¹⁶ [13] Retimo, Museo Archeologico, inv. 3776+3777, dimensioni conservate: 81,4 cm, vd. Appendice II, n. V2.

⁶¹⁷ Questa almeno la ricostruzione proposta da THEMELIS 2012-2013, pp. 18-20.

⁶¹⁸ Una *Freiluftgruppe*, secondo la definizione di P. Themelis, alla cui composizione deve aver fornito spunto la già di per sé completa tridimensionalità del motivo della Venere “che si slaccia il sandalo”, vd.

caprine non costituisce infatti un elemento secondario di puro complemento, ma una vera e propria opera indipendente che artisticamente rivaleggia con l'Afrodite su un piano di parità, assolvendo però al contempo alla funzione eminentemente pratica di fungere da supporto al braccio sinistro della dea – lavorato a parte rispetto al resto del corpo e fissato con un grosso perno di ferro (tutt'ora visibile [Fig. 76]) alla spalla di Afrodite e con due ulteriori grappe metalliche alla testa dello stesso Pan.⁶¹⁹

Per quanto dunque pienamente integrato con la dea sia dal punto di vista compositivo che da quello del contesto narrativo, da lui stesso arricchito e ampliato (sandalo, Afrodite e Pan sono i protagonisti di un altro famoso gruppo ellenistico, la *Pantoffelgruppe* da Delo, in parallelo a cui l'esemplare di Eleutherna [13] deve evidentemente essere interpretato),⁶²⁰ la presenza di Pan mette in luce un limite strutturale dello schema di Venere “che si slaccia il sandalo”, poco adatto a essere riprodotto nel marmo senza una serie di accorgimenti statici. L'equilibrio precario su una sola gamba, la torsione in avanti, il movimento rotatorio a raggiungere il piede, il disallineamento delle spalle e delle anche,

THEMELIS 2012-2013, p. 17. La figura di Pan (Retimo, Museo Archeologico, inv. 3777, 68 cm di altezza conservati) è ricomposta da diversi frammenti e mancante della gamba sinistra. Il dio è raffigurato in età matura, con il volto barbato girato in direzione di Afrodite alla sua sinistra. È vestito di un chitone in pelle di animale, ripiegato sul petto a contenere fiori e frutti, che lascia scoperta tutta la parte inferiore del corpo. Nella mano destra, a poca distanza dal volto, stringe una *syrix* con cui si accinge a suonare, mentre con il braccio sinistro poggia su un supporto in forma di tronco e nella mano reca il bastone da pastore detto *lagobolon*, sua arma da caccia; ai suoi piedi è un capretto. Sull'iconografia di Pan, vd. JOST 1987-1988; KARAGIORGA-STATHAKOPOULOU 2011.

⁶¹⁹ Il ricorso a questo sistema di *piecing* con utilizzo di elementi di fissaggio metallici è attestato anche nel caso di un altro esemplare, un torso oggi conservato ad Harvard [68], Harvard Art Museums, inv. 1943.1045, vd. Appendice II, n. V8. Per l'impiego di tecniche analoghe nel caso della statuaria in marmo di piccolo formato, vd. ANGISSOLA 2018, p. 193, nt. 39.

⁶²⁰ La bibliografia relativa al gruppo di Afrodite, Pan e Eros proveniente da Delo e oggi conservato ad Atene, Museo Archeologico Nazionale, inv. 3335 è molto ampia. Tra le pubblicazioni principali, con ulteriori riferimenti, si vedano MARCADÉ 1969, pp. 393-396; KREEB 1988, p. 109; HERMARY *ET ALII* 1996, pp. 142-143; ANDREAE 2001, pp. 199-201; KUNZE 2002, pp. 202-211; VOSTER 2007, pp. 300-301. Di grande interesse appare la recente rilettura integrale suggerita da ZIMMER 2014, pp. 113-122 (che pure non menziona il gruppo da Eleutherna). L'identità del contenuto narrativo del gruppo da Delo e di quello da Eleutherna intorno al tema della svestizione di Afrodite sorpresa da Pan cacciatore (caratterizzato in questo modo dalla presenza del bastone / *lagobolon*) è resa del tutto manifesta dalla centralità del sandalo come nucleo del racconto, quasi che la scultura cretese descrivesse il momento immediatamente precedente a quello raffigurato nel gruppo deliota. Benché entrambe le raffigurazioni giochino in maniera scoperta sull'opposizione tra la bellezza divina della dea e la natura ferina di Pan, nel gruppo cretese quest'ultimo non risulta in apparenza caricato delle consuete connotazioni erotiche aggressive: i due personaggi sembrano piuttosto agire indipendentemente, l'una in procinto di dedicarsi al bagno, l'altro intento a suonare una *syrix*. Dal punto di vista compositivo, è interessante la scelta di attingere al repertorio esistente delle raffigurazioni di Afrodite, la Venere “che si slaccia il sandalo” nel primo caso, l'Afrodite Cnidia, per quanto rielaborata, nel secondo: è possibile che questo ulteriore piano di lettura offerto all'osservatore costituisse una delle ragioni dell'*appeal* di queste due opere.

l'opposizione tra la parte destra del corpo – tutta tesa verso il basso – e quella sinistra – con la gamba levata e il braccio allargato all'esterno dell'asse verticale della figura –, le diverse prospettive offerte a ogni angolatura: tutti questi elementi contribuiscono in quest'opera («eine reine Bewegungsstudie», come l'ha definita E. Künzl)⁶²¹ a spingere fino a conseguenze veramente virtuosistiche secoli di ricerca e studio degli artisti greci sulle possibilità di equilibrio e bilanciamento reciproco delle membra umane in tensione e in riposo. Una contrapposizione tanto raffinata di pesi e contrappesi risultava perfettamente sostenibile in materiali relativamente leggeri come la terracotta o il bronzo, almeno secondo quanto attestato nel materiale superstite fino all'altezza di 55 cm ca. Molto più complessa ne risultava invece la trasposizione nel più pesante marmo, dove lo schema dimostrava almeno tre punti di debolezza in corrispondenza delle tre parti del corpo levate: il braccio, la coscia e il piede sinistro. La posizione allargata del braccio sinistro, così come è conservato in tutte le ripetizioni in bronzo e terracotta del motivo, costituiva certamente l'elemento di maggiore fragilità, come evidente nell'esemplare da Eleutherna [13]. La stessa impostazione del braccio era molto difficile a ottenersi nel marmo senza l'ausilio di supporti, e in modo significativo si preserva in un solo altro esemplare in marmo oggi presso il Getty Museum [69], di dimensioni però molto inferiori (24,4 cm conservati) rispetto a quelle della statua cretese [13].⁶²² In tutti gli altri casi, laddove le esigenze di stabilità lo richiedessero (vale a dire oltre determinate dimensioni), la soluzione di gran lunga più praticata era quella di modificare l'impostazione del braccio, collocato in posizione ribassata ad appoggiarsi su un sostegno di varia forma ancorato al plinto o alla base della statua.⁶²³ Questo supporto poteva essere connesso a un altro sostegno, presente senza eccezioni di taglia in tutte le figure di Venere “che si slaccia il sandalo” realizzate in marmo (compresi quelli già citati di Eleutherna [13] e del Getty Museum [69]), collocato al di sotto della coscia sinistra della figura a fornire un saldo punto di appoggio in sostituzione della gamba sollevata. La connessione tra il sostegno alla coscia sinistra e quello al braccio sinistro si riscontra anche nell'esemplare della Galleria Borghese [1] [Fig. 73], il più grande tra gli esemplari noti in questo schema e l'unico ad avvicinare quella che convenzionalmente viene definita “grandezza naturale”:

⁶²¹ KÜNZL 1996, p. 114.

⁶²² [69] Malibu, Getty Museum, Villa collection, inv. 74.AA.40, vd. Appendice II, n. V9. Non a caso, tuttavia, la figura risulta fratturata proprio in corrispondenza dell'attacco del braccio sinistro (riconnesso in fase di restauro).

⁶²³ Come p. es. nel caso della già citata “Venere in bikini” [53].

in questo caso, nonostante lo stato di conservazione assai frammentario, la presenza di una piccola figura di Eros alla sinistra della dea trasformava l'opera in un vero e proprio gruppo – seppure in maniera differente rispetto alla statua da Eleutherna [13] –, consolidato dalla presenza di un lembo di veste che, pendendo dalla spalla sinistra di Venere e passando per la schiena di Eros, doveva raccordare il braccio levato al supporto della coscia sinistra, conferendo la necessaria stabilità alla composizione.⁶²⁴ In forma di Eros, di delfino o di cigno, poteva infine essere un terzo puntello, non universalmente attestato (in parte anche a causa della frammentarietà in cui versano numerosi esemplari marmorei in questo schema), posizionato tra la base e il piede sinistro sollevato (vedi, per esempio, il caso della “Venere in bikini” [53] [Fig. 74]).⁶²⁵

La presenza di questi supporti costituisce senza dubbio un elemento cruciale ai fini della comprensione delle modalità di circolazione della Venere “che si slaccia il sandalo”, non solo dal punto di vista dei formati praticati, ma anche da quello dei significati che lo schema era in grado di veicolare. La loro conformazione assai variegata e la perfetta coerenza tematica con l'universo di Venere chiariscono molto bene il fatto che questi non rivestissero semplicemente una funzione strutturale, ma che fossero anzi capaci di arricchire e differenziare di volta in volta i portati semantici delle singole sculture (tanto nel senso della specificazione dei caratteri individuali del soggetto rappresentato, quanto in quello della sua integrazione entro una cornice narrativa più ampia).⁶²⁶ La ricognizione compiuta da E. Künzl nel 1996 aiuta a chiarire quali fossero le occorrenze maggiori da questo punto di vista, sia sotto il profilo tematico che sotto quello compositivo, ed è molto interessante osservare come la presenza di questi sostegni travalicasse la sfera delle ripetizioni in marmo del motivo per trovare posto anche nel caso di bronzetti e terrecotte, laddove a livello statico non ve ne sarebbe stato alcun bisogno.⁶²⁷ La presenza della figura

⁶²⁴ La presenza di una figura di Eros in analogia posizione è ipotizzabile nel caso di due altri esemplari, in cui si conservano tracce delle mani poggiate al petto della dea: si tratta di una già menzionata statuina parigina [3], anch'essa tra gli esemplari noti di dimensioni maggiori, e di un esemplare oggi conservato presso New York [70], MET Museum, inv. 20.49.1 (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/250913?searchField=All&sortBy=Relevance&mp:ft=aphrodite+sandal&offset=0&rpp=20&pos=1>), vd. RICHTER 1921, p. 12; ANTI 1927, n. 25; REINACH, RS, IV, 215,3; V, 158,8; RIEMANN 1940, p. 114, Variante II, n. 3 (4); RICHTER 1953, pp. 108; 246, tav. 86e; RICHTER 1954, p. 86, n. 156, tavv. 112d-f; KÜNZL 1970, p. 142, n. M51.

⁶²⁵ Anche in questo caso, si veda p. es. la già citata “Venere in bikini” [53].

⁶²⁶ In maniera del tutto coerente, in questo, con le modalità d'impiego di supporti e puntelli in generale, vd. ANGUISSOLA 2018, pp. 27-43.

⁶²⁷ KÜNZL 1996.

di Pan attestata nell'esemplare da Eleutherna [13] risulta un *unicum* assoluto, a fronte del ricorrere molto più frequente di elementi quali timoni da navigazione, figure di Priapo, Eroti e delfini. Proprio il caso del remo/timone è forse il più utile a chiarire il significato che questi supporti potevano assumere e il funzionamento delle strategie compositive di volta in volta adottate per armonizzarne la presenza nei confronti della figura principale di Venere. Questo elemento ricorre già a partire dall'epoca ellenistica in una decina circa tra statuette in terracotta [71-73], marmo [74-78] e bronzo [51], ma anche in una paio di figure eccezionali in alabastro [79] e in ambra [80],⁶²⁸ così come in diverse opere di «Flächenkunst» ben rappresentate da un intaglio in pasta vitrea oggi presso il British Museum [Fig. 77].⁶²⁹ Nei quattro esemplari marmorei (si veda a titolo esemplificativo quello da Cirene [Fig. 78] [74]) e in quello in alabastro del British Museum [79] [Fig. 79] questo elemento è poggiato al supporto della coscia sinistra (di norma una sorta di tronco su cui è avvolta la veste della dea) con il manico rivolto verso il basso, per poi salire a sostenere il braccio della figura, che in questo modo poteva rimanere relativamente allargato (nessuno di questi esemplari conserva la parte superiore del timone e il braccio sinistro, segno probabile del fatto che le due parti fossero connesse). Negli altri casi, ovvero nelle più leggere statuette in terracotta, bronzo e nell'esemplare in ambra, il remo / timone risulta direttamente posizionato al di sotto del braccio sinistro della dea, privo di alcuna effettiva funzione di supporto – come nel caso emblematico della statuetta oggi ad

⁶²⁸ [71] Haifa, National Maritime Museum, inv. 4816, vd. KÜNZL 1994, p. 42, n. 27, tav. III, 1-4; KÜNZL 1996, p.115, n. 4, fig. 6; [72] ignoto (ex mercato antiquario di Basilea), vd. KÜNZL 1994, p. 42, n. 24; KÜNZL 1996, p. 114, n. 3; [73] LIMC 1984, II, "Aphrodite", p. 58, n. 473; [74] Londra, British Museum, inv. 1861,1127.51 (https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1861-1127-51), vd. SMITH 1864, pp. 95-96, tav. 71; BERNOULLI 1873, p. 330, n. 2; SMITH 1904, n. 1417; POTTIER – REINACH 1887, p. 282, n. 2; ANTI 1927, p. 25, n. 5; REINACH, RS, II, 349,8; RIEMANN 1940, p. 113, Typus I, n. 10; KÜNZL 1970, p. 141, n. M46; HUSKINSON 1975, pp. 1-2, n. 2; KÜNZL 1996, p. 116, n. 10; [75] ignoto (vendita d'asta Sotheby's, London, 12 July 1971, n. 164), vd. KÜNZL 1994, p. 40, n. 1; KÜNZL 1996, p. 115, n. 5; [76] Londra, British Museum, inv. 2000,0522.1 (https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_2000-0522-1), vd. SPRATT 1865, I, pp. 72-74; POTTIER – REINACH 1887, p. 287, n. 33; ANTI 1927, p. 25, n. 7; Sotheby, Auction Catalogue Ancient Antiquities & Works of Art Department, 8 July 1934, n. 49, tav. 1; REINACH RS, II, 348,5; RIEMANN 1940, p. 113, Typus I, n. 10; KÜNZL 1970, p. 141, n. M44; KÜNZL 1996, p. 116, n. 9; SPORN 2018; [77] ignoto (da ritrovamento marittimo presso Apollonia di Pisidia) (<https://arachne.dainst.org/entity/1063558>), vd. NEUGEBAUER 1938, n. 27, tav. 13; RIEMANN 1940, p. 114, Typus I, n. 26; KÜNZL 1970, p. 142, n. M60; KÜNZL 1996, p. 116, n. 11; [78] Karlsruhe, Badische Landesmuseum, inv. 66/9, vd. THIMME 1967, p. 150 ss. fig. 140; KÜNZL 1970, p. 141, n. M43, fig. 16; KÜNZL 1996, p. 114, n. 2, fig. 5; LIMC 1984, II, „Aphrodite“, p. 58, n. 464; [79] Londra, British Museum, inv. 1914,1020.1 (https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1914-1020-1), vd. WALTERS 1915, tav. 28; KÜNZL 1970, p. 159, n. S23; [80] Portogruaro, Museo Nazionale Concordiese, inv. 1162, vd. KÜNZL 1970, p. 159, n. S24; KÜNZL 1996; GAGETTI 2006, p. 335, n. G30, tav. XLVI.

⁶²⁹ London, British Mus., inv. 1923,0401.433 (https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1923-0401-433).

Haifa, National Maritime Museum [71] [Fig. 80], sebbene ciascuna figura adotti una soluzione in parte differente.

Dal punto di vista dei portati semantici, questa aggiunta era in grado di imprimere una decisa connotazione marina alla composizione, enfatizzando in Venere la prerogativa di protettrice della navigazione – Euploia o Marina – già parzialmente implicita nelle raffigurazioni di Veneri bagnanti di ascendenza prassitelica (come noto, la stessa Afrodite Cnidia era conosciuta con questa epiclesi ed è proprio dal santuario di Cnido che questo culto sembra si sia diffuso nel Mediterraneo a partire dalla metà del III sec. a.C.).⁶³⁰ La presenza del timone assume pertanto una centralità fondamentale in questi esemplari, anche nel determinare l'esatta accezione in cui il soggetto raffigurato veniva presentato all'osservatore, finendo così per provocare uno spostamento del significato dell'immagine rispetto al focus dell'azione intorno al sandalo. Una conferma di questa lettura è fornita da due iscrizioni provenienti da Delo, databili alla metà del II sec. a.C. e riferite all'inventario dei tesori custoditi presso il santuario delle divinità egizie (ID 1416, A col. I.1, 16; ID 1417, B col. I.1, 13), che potrebbero contenere le uniche menzioni testuali note riferibili ad un esemplare di Venere “che si slaccia il sandalo”. Tra gli oggetti in marmo passati in rassegna figura infatti anche quello che viene definito un ἀφοδίστιον [...] ἀπηρεισμένον ἐπὶ πηδαλίου, ovvero una statuetta di Afrodite poggiata / che si sostiene a un remo. La descrizione è del tutto sintetica, in linea con le modalità consuete per i testi di questo genere, ma sembra adattarsi alla perfezione agli esemplari di Afrodite “che si slaccia il sandalo” del tipo appena descritto, tutte per l'appunto appoggiate con il braccio destro a un remo /timone (l'identificazione è tanto più verosimile in quanto, come già sottolineato, questo motivo era popolarissimo a Delo e nell'area dell'Egeo). Nessuna menzione viene fatta del sandalo o del complicato gesto della figura, come se la caratterizzazione principale di quella statuetta risiedesse altrove e lo schema di Venere fosse utilizzato in chiave generica per assumere un significato specifico solo in rapporto all'associazione con elementi ulteriori: non, come si sarebbe forse propensi a dire, una

⁶³⁰ Sull'epiclesi nel suo complesso e sulla funzione di Afrodite in quanto protettrice del mare e dei naviganti, vd. DEMETRIOU 2010. Sull'Afrodite di Cnido come Afrodite Euploia e il rapporto tra la statua di Prassitele, il santuario e la diffusione dell'immagine e del culto, vd. CORSO 2007, pp. 9-186. A questo proposito, HAVELOCK 1995, p. 36 ha sostenuto che la completa nudità del capolavoro prassitelico alludesse non tanto al tema del bagno, quanto piuttosto a quello della nascita dal mare di Venere, e, «by implication, to her seafaring responsibilities as Aphrodite Euploia at Knidos».

Venere “che si slaccia il sandalo” con supporto in forma di timone, ma piuttosto una Venere poggiata a un timone e quindi *tout court* Euploia.

Sono conclusioni che hanno profonde conseguenze anche sul modo con cui dobbiamo intendere le forme d’imitazione/ripetizione praticate in rapporto a questo motivo, ma che occorre trarre con una certa cautela, soprattutto in relazione al particolare tipo di testo cui fanno riferimento (un inventario annota necessariamente ciò per cui più un oggetto si distingue da un altro). L’ἀφροδίσιον in questione non pare tuttavia associato nell’iscrizione ad altre statuette con cui potenzialmente poteva essere confuso, e d’altra parte una conferma di tale impostazione proviene anche dall’analisi dei materiali. In questo senso, un ulteriore caso notevole di associazione profondamente caricata dal punto di vista semantico tra remo / timone e una figura di Venere “che si slaccia il sandalo” è quello di un bronzetto della piena età imperiale oggi parte delle collezioni del British Museum [Fig. 81] **[81]**.⁶³¹ La statuetta è conservata in forma integrale, completa della base aperta frontalmente in una sorta di piccola scalinata, insieme alla quale misura 25,5 cm ca. A confronto con la semplicità di altre analoghe raffigurazioni, l’elaborazione di questo esemplare conosce pochi confronti: la dea è rappresentata nello schema “che si slaccia il sandalo” (ben visibile al piede sinistro, ma presente anche sul destro), con indosso un’alta *stephane* e un pomo stretto nella mano sinistra, ulteriormente arricchita da una veste che, assicurata alle braccia della figura, è gonfiata dal vento fino ad alzarsi e quasi incoronarne il capo.⁶³² Il supporto al di sotto del braccio sinistro è privo di qualsiasi funzione statica ma traboccante di figure, oggetti e decorazioni, al punto che la presenza del remo / timone (con tanto di delfino attorcigliato) è quasi del tutto obliterata nella prospettiva frontale da una complicata struttura sormontata da due Eroti, che sostiene su di sé una serie di oggetti riconducibili al pantheon pagano: si scorgono cornucopie, specchi, corone, una torcia, una syrinx, un arco con faretra, un martello e una clava. Di fronte, ai piedi di tutto l’apparato e conservata solo nella parte delle zampe,

⁶³¹ Londra, British Museum, inv. 1841,0710.1 (https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1841-0710-1), inv. BERNOULLI 1873, p. 332, n. 17; POTTIER – REINACH 1887, p. 286, n. 16; ANTI 1927, p. 28, n. 44; REINACH, RS, II, 347, 5; WALTERS 1899, p. 150, n. 829; WALTERS 1915, tav. XLIII; KÜNZL 1970, p. 150, n. B26; KÜNZL 1996, p. 115, n. 6; LIMC 1997, VIII, „Venus“, p. 210, n. 186.

⁶³² Una modalità di rappresentazione che conosce confronto in due bronzetti, una statuetta dal mercato antiquario romano, oggi in collocazione ignota **[81]**, vd. KÜNZL 1970, p. 149, n. B23, fig. 29; Inst.Neg.Rom 32. 1517-1521 (<https://arachne.dainst.org/entity/4671450>) e una figura legata ad un pezzo di mobilio (forse un tripode), oggi a Budapest, Museo Nazionale, inv. 108.1912.65, vd. KÜNZL 1970, p. 148, n. B15, fig. 28.

un'aquila (di Giove?) presiedeva l'intera composizione. Quale fosse con precisione il significato di questa complessa composizione è difficile a dirsi: di certo, il tema del sandalo e del bagno di Venere scompaiono del tutto accanto all'accumulo di riferimenti e gli attributi marini sono confinati in secondo piano. Lo schema appare in certo modo ridotto a *visual cliché* con il semplice significato di "Venere", e sfruttato nella misura in cui l'inserimento di questi supporti fittizi poteva garantire un arricchimento dei portati semantici senza danneggiare la riconoscibilità della composizione.

Il ricorso a espedienti di questo tipo è tanto più riconoscibile nel caso dei bronzetti, in quanto più evidente appare in essi l'assoluta inutilità pratica della loro presenza. Un'altra figura ricorrente in veste complementare rispetto alla Venere "che si slaccia il sandalo" è quella di Priapo (soprattutto in forma di erma), come testimoniato in almeno cinque statuette in bronzo [82-86].⁶³³ La sua presenza si spiega forse, anche in questo caso, con una accezione marina, per quanto non sia di per sé necessario ricorrere a questo tipo di interpretazione: è significativo però che almeno due di questi bronzetti [85-86] provengano da relitti subacquei all'interno dei quali costituivano in tutta evidenza parte del corredo personale di qualche marinaio (e non del carico), e che a questa divinità, proprio in virtù del suo rapporto con Venere, sia in varie fonti attribuito il ruolo di *λιμενίτης*, protettore dei porti e dei marinai (corrispettivo dell'epiclesi *λιμένια* riservata ad Afrodite).⁶³⁴ Si tratta di figure molto semplici e diverse l'una dall'altra, indizio della mancanza di un modello comune: tutte sono però collocate alla sinistra di Venere, come se questa vi si sostenesse con il braccio sinistro nel tentativo di sfilarsi il sandalo dal piede.

⁶³³ [82] Parigi Musée du Louvre, inv. BR. 4422, vd. FROENER 1898, n. 149, tav. 17; BULLE 1912, p. 349, fig. 87; ANTI 1927, p. 29, n. 59; REINACH, RS, III, 107, 10; KÜNZN 1970, p. 152, n. B50; LIMC 1984, II, "Aphrodite" (in periphèria orient.), p. 163, n. 205; SCHOCH 2009, p. 327, n. A73, tav. 26,1; [83] Firenze, Museo Archeologico Nazionale, inv. 85483 (<https://arachne.dainst.org/entity/1066452>), vd. MINTO 1912; ANTI 1927, p. 27, n. 34; REINACH, RS, V, 158,2; KÜNZN 1970, p. 148, n. B17; SCHOCH 2009, p. 327, n. A74, tav. 26,2; [84] Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, inv. 1021 (<https://arachne.dainst.org/entity/1069028>), vd. POULSEN 1951, Br. 11; KÜNZN 1970, p. 148, n. B18, fig. 29; LIMC 1984, II, "Aphrodite" (in periphèria orient.), p. 163, n. 202; STUBBE ØSTERGAARD 1996, pp. 260-261, n. 1021; SCHOCH 2009, p. 328, n. A76, tav. 26,4; [85] da Ascalona, rinvenimento subacqueo, vd. Appendice II, n. V36; [86] da Caesarea Marittima, rinvenimento subacqueo, vd. Appendice II, n. V37.

⁶³⁴ Quest'aspetto della figura di Priapo è sottolineato in maniera ricorrente soprattutto in ambito greco: all'interno dell'*Anthologia Graeca* sono contenuti dodici *priapea* in cui il carattere marino del dio è quello prevalente (X, 1-2; 4-9; 14-17), vd. HERTER 1932, pp.; PARKER 1988, pp. 1-8; GERSHT 2001, pp. 64-65; in questi brevi componimenti Priapo viene variamente apostrofato come *ποντομέδων* («signore del mare»), *ὄρμοδοτήρ* («che guida all'ancoraggio»), *πιστὸς νηυσὶ* («fedele alle navi»). L'ambiguità tra sfera erotica e sfera marina è analoga a quella nota per Afrodite, «goddess of navigation, goddess of sex», vd. DEMETRIOU 2010.

Tale impostazione è molto ben esemplificata in un esemplare fiorentino completo di base, in cui Priapo, più basso, funge d'appoggio alla dea [83] [Fig. 82]. Il ruolo del supporto risulta invece banalizzato in un bronzetto oggi a Copenhagen [84] [Fig. 83] in cui, per quanto associate esattamente allo stesso modo, le figure sono accostate su una base parallelepipedica e non si toccano, quasi che ciascuna fosse indipendente dall'altra. Anche il pretesto funzionale diventa in questo modo superfluo, laddove l'unica cosa rilevante è la riconoscibilità e la compresenza delle due divinità.

Il passaggio del motivo della Venere “che si slaccia il sandalo” da un materiale a un altro pone dunque una serie di problemi interpretativi proprio in relazione alla presenza di questi supporti, sviluppati nella produzione in marmo con funzioni principalmente strutturali e trasmessi a quelle in terracotta e in bronzo in una chiave di arricchimento e specificazione dei portati semantici di ciascun esemplare. Per quanto, come visto, alcune ricorrenze tematiche non manchino (la connotazione marina del motivo appare la più ricorrente, ma non l'unica), la presenza tutt'altro che sistematica di queste soluzioni nel materiale non lapideo e la loro eterogeneità formale testimoniano l'originaria indipendenza dello schema, secondo uno sviluppo che scardina diversi assunti del vecchio *commonplace* (già di per sé assai ridimensionato) che interpretava sostegni, *struts* e puntelli come mera conseguenza funzionale del trasferimento dei modelli in direzione univoca dal bronzo al marmo.⁶³⁵ Seppur in maniera limitata alla produzione in piccolo formato, il caso della Venere “che si slaccia il sandalo” testimonia come fenomeni di questo tipo potessero svilupparsi anche in maniera inversa e per ragioni differenti. Nella statuaria in marmo di piccole dimensioni non mancano i casi di statuette con supporti privi di apparente valenza statica o di funzioni connesse a esigenze di trasporto, la cui presenza poteva forse segnalare la particolare abilità tecnica dell'artigiano, come avveniva per le sculture di modulo superiore, ma anche alludere a queste ultime in qualità di elemento caratteristico e riconoscibile della statuaria in marmo nel suo complesso.⁶³⁶

⁶³⁵ Tra gli studi che hanno contribuito a una valutazione problematica del tema dei supporti, si vedano in particolare MUTHMANN 1951; GEOMINY 1999; WEINSTOCK 2012; ANGUISSOLA 2018.

⁶³⁶ Vd. HOLLINSHEAD 2002, pp. 120-122; ANGUISSOLA 2018, pp. 191-194. L'osservazione del fatto che molti dei supporti presenti in figure in marmo di piccolo formato fossero di fatto superflui sotto il profilo statico è avanzata anche da BARTMAN 1992, p. 39, secondo cui la loro funzione in questi sarebbe stata soprattutto quella di «visual clues» volti a segnalare lo status di copia di un'opera celebre: «Advertising its status by means of simple visual clues, the copy could be appreciated as such even by those viewers who where not connoisseurs able to recognize its pedigree» (tale interpretazione appare tuttavia in contrasto con

Sotto questo profilo occorre tuttavia ribadire come senza un abbondante impiego di puntelli e sostegni del tipo fin qui descritto non sarebbe possibile immaginare una figura di Venere “che si slaccia il sandalo” realizzata in marmo: la trasposizione del motivo in questo materiale comportava infatti una serie di inconvenienti tali da renderne complicata la realizzazione in formati di grandi dimensioni, a meno di ricorrere a soluzioni complesse come la trasformazione della figura in un gruppo con l’inserimento di figure di complemento o di modificare l’impostazione dello schema di base tramite l’aggiustamento della posizione del braccio sinistro, in ogni caso bisognoso di essere sostenuto. Altri tipi di Venere al bagno, come la Pudica o l’Accovacciata, che garantivano la rappresentazione del medesimo tema senza complicazioni paragonabili, dovevano sicuramente risultare delle opzioni più facilmente percorribili nel caso di allestimenti tematicamente orientati. Questo fattore può avere in buona misura contribuito alla scarsa diffusione di esemplari marmorei di Venere “che si slaccia il sandalo” in formati vicini a quelli della figura umana, senza per questo inficiarne il successo nell’ambito della piccola plastica.

Per nulla da escludere è invece la circolazione di figure di Venere “che si slaccia il sandalo” in grande modulo realizzate in bronzo, oggi irrimediabilmente perdute: è pertanto possibile che l’attuale conformazione della sequenza, tutta sbilanciata nei confronti del piccolo formato, debba in qualche modo essere letta alla luce delle diverse condizioni di preservazione nel corso dei secoli di opere prodotte in materiali differenti. Per quanto sia difficile speculare su questo aspetto, l’analisi degli esemplari bronzei conservati consente di sviluppare ulteriori considerazioni intorno ad alcuni dei formati praticati nella ripetizione di questo schema. Da questo punto di vista, la produzione in questo materiale può essere distinta in due gruppi: di gran lunga più numeroso – intorno alla sessantina di esemplari – è quello dei bronzetti compresi entro i 20-25 cm ca.

quanto affermato altrove dalla stessa autrice, per cui la distinzione tra “originali” e “copie” sarebbe frutto dei paradigmi interpretativi moderni e irrilevante per l’osservatore antico, vd. BARTMAN 1992, p. 15). «It appears», ha suggerito HOLLINSHEAD 2002, p. 120 «that struts were considered part of an image to be reproduced, whether they were needed or not». Un caso piuttosto emblematico da questo punto di vista è quello di alcune statuette di Venere di Cnido di dimensioni comprese tra i 30 e i 55 cm ca. (si veda, tra le altre, una statuetta da Delo, Museo Archeologico A 4409, vd. KREEB 1988, pp. 321-322, n. S 57.15, tav. 10; HERMARY *ET ALII* 1996, pp. 146-147, n. 63; SEAMAN 2004, p. 572, n. 38; CORSO 2007, p. 2010, nt. 8, n. 53; ZIMMER 2014, p. 170, n. Avk-ms 8), che riproducono tra la coscia sinistra e la veste della dea poggiata sull’*hydria* il risparmio orizzontale tipico delle sculture dello stesso tipo in grande formato, proprio come se questa componente fosse parte essenziale dell’immagine che si intendeva replicare.

(all'incirca una spanna / *σπιθαμή* o tre palmi ca. secondo le unità di misura antiche), per lo più databili in epoca romana.⁶³⁷ Questo insieme rassomiglia molto l'equivalente gruppo dei bronzetti di Ercole "in riposo" di analoghe dimensioni, all'interno del quale è molto difficile individuare ulteriori suddivisioni di formato e gli esemplari si distribuiscono senza sostanziali soluzioni di continuità fino ai pochi centimetri di grandezza. Anche in questo caso è possibile effettuare una distinzione tra i bronzetti prodotti con il sistema della fusione cava e quelli realizzati a fusione piena: tra i primi meritano di essere ricordati, per esempio, la Venere proveniente da gruppo di Paramythia, oggi al British Museum (20 cm) [88] [Fig. 84],⁶³⁸ o le due statuette di ottima fattura conservate al Kunsthistorisches Museum di Vienna (20,8 e 22,4 cm) [89-90].⁶³⁹ Al secondo tipo appartengono invece una grande quantità di oggetti di fattura assai modesta, come le già menzionate statuette di Londra e Baltimora [51-52], o ancora una figurina con diadema da Padova (9 cm) [91] [Fig. 85], una analoga e frammentaria da Boviano (8,7 cm) [92], o la piccola Venere con erma da Sidone (11,2 cm) [93].⁶⁴⁰ L'equazione che associa fusione cava a dimensioni maggiori e a una migliore qualità della manifattura (in opposizione a fusione piena, piccole dimensioni, fattura scadente) conosce però una serie

⁶³⁷ A un ἀγαμάτιον Ἀφροδίτης σπιθαμιαῖον fa riferimento il racconto sul commerciante Erostrato di Naucrati riportato da Ateneo, vd. Appendice III, T52. A questo stesso gruppo può essere ricondotto anche un esemplare [87] leggermente più grande (29 cm, quindi pressoché precisamente ποδιαῖος) oggi a Baltimora, Walters Art Museum, inv. 54.963 (<https://art.thewalters.org/detail/33648/venus-loosening-her-sandel/>) vd. ANTI 1927, p. 27, n. 25; REINACH, RS, V, 158,3; KENT HILL 1949, pp. 95-96, no. 210, tav. 42,3; KÜNZL 1970, p. 147, no. B8; LIMC 1984, II, "Aphrodite", p. 58, n. 468.

⁶³⁸ [88] Londra, British Museum, inv. 1824.0490 (https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1824-0490-4), vd. BERNOULLI 1873, p. 332, n. 17; POTTIER – REINACH 1887, p. 286, n. 14; ANTI 1927, p. 27, n. 28; REINACH, RS, II, 338, 7; WALTERS 1899, pp. 37-38, n. 280; WALTERS 1915, tav. XXV; BIEBER 1961, fig. 607; THOMPSON 1965, p. 67, n. 5, tav. 22; KÜNZL 1970, p. 149, n. B24; LIMC 1984, II, "Aphrodite", p. 58, n. 466; SHARPE 2017.

⁶³⁹ [89] Vienna, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung, inv. VI 340 (<https://www.khm.at/de/object/2495388928/>), vd. VON SACKEN 1871, tav. XIV,2; BERNOULLI 1873, p. 334, n. 31; POTTIER – REINACH 1887, p. 287, n. 28; ANTI 1927, p. 28, n. 49; KÜNZL 1970, p. 155, n. B60; GUSS + FORM 1986, n. 152, fig. 217; GSCHWANTLER 1992, p. 102,a; [90] Vienna, Kunsthistorisches Museum Antikensammlung, inv. VI 336 (<https://www.khm.at/objektdb/detail/67409/?offset=0&lv=list>), vd. VON SACKEN 1871, p. 40, n. 9, tav. 13; BERNOULLI 1873, p. 334, n. 30; POTTIER – REINACH 1887, p. 287, n. 27; ANTI 1927, p. 28, n. 48; KÜNZL 1970, p. 155, n. B59; GUSS + FORM 1986, p. 46, n. 42, fig. 84; GSCHWANTLER 1992, p. 102, b.

⁶⁴⁰ [91] Padova, Museo Archeologico, inv. 123497 (<https://padovamusei.it/musei/museo-archeologico/collezioni/bronzetti/venere-che-si-toglie-il-sandalo/>), vd. ANTI 1927, pp. 18; 27, n. 36, figg. 4-5; KÜNZL 1970, p. 151, n. B38; ZAMPIERI 1986, pp. 235-236; [92] Berlino, Staatliche Museen, Antikensammlung, inv. Misc. 7142 (<http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1072384>), vd. Bull. Inst. 147, p. 125; BERNOULLI 1873, p. 333, n. 26; POTTIER – REINACH 1887, p. 286, n. 23; ANTI 1927, p. 30, no. 73; KÜNZL 1970, p. 147, no. B10; [93] ignoto, ex collezione de Clercq, vd. DE RIDDER 1904, n. 87, tav. 14,1; ANTI 1927, p. 27, n. 22; REINACH RS, IV, p. 214, n. 5; KÜNZL 1970, p. 153, n. B46; LIMC 1984, II, "Aphrodite" (in peripheria orient.), p. 163, n. 204; SCHOCH 2009, p. 336, n. A117, tav. 39,1.

di notevoli eccezioni, come il bel bronzetto padovano («one of the best bronze copies»)⁶⁴¹ [94] [Fig. 86] e quello oggi al Louvre ex collezione de Clerq [95] [Fig. 87], entrambi delle dimensioni di 20 cm ca. ma prodotti a fusione piena,⁶⁴² o le figurine di grandezza assai ridotta che però si distinguono per preziosità grazie alle ricche decorazioni della base o all'aggiunta di gioielli in materiali pregiati: si veda in particolare la statuetta ercolanese piuttosto nota impostata su una bella base a rocchetto con ageminature in rame, oro e argento (la figura della dea misura solo 13,5 cm) [96] [Figg. 88-91].⁶⁴³

Da questo ampio e variegato insieme, si distingue nettamente un gruppetto composto da sole tre / quattro statuette di straordinario interesse per l'uniformità delle loro dimensioni, che si aggirano tra i 50 e i 55 cm ca. La prima di queste, la più nota del gruppo, è anche la più antica (di norma viene datata tra la fine del II sec. e l'inizio del I sec. a.C.). Si tratta dell'esemplare proveniente da Patrasso (oggi al British Museum) che A. Furtwängler riteneva essere tra tutti il più prossimo alle forme e alle dimensioni dell'"originale" [97] [Fig. 92]:⁶⁴⁴ un oggetto di fattura notevole, come testimonia l'accurata lavorazione a freddo nella resa della chioma. La statuetta manca del braccio sinistro, di cui si intravede però l'attacco che ne segnala l'originaria posizione allargata, e di quello destro, ma è interamente conservata in altezza per 55,5 cm (o 54,6 cm, a seconda delle misurazioni). Pochissimo si può dire invece della Venere del Getty Museum, acquistata nel 1971 tramite il noto commerciante di antichità Nicolas Koutoulakis e mai oggetto di uno studio

⁶⁴¹ THEMELIS 2012-2013, p. 13, nt. 21.

⁶⁴² [94] Padova, Museo Archeologico, inv. 110567 (<https://padovamusei.it/it/musei/museo-archeologico/collezioni/progetto-annia/venere-che-si-toglie-il-sandalo>), vd. ANTI 1927, pp. 17 ss.; 27, n. 35, fig. 1-3; KÜNZN 1970, p. 151, n. B37; ZAMPIERI 1986, p. 231-234, no. 141; TESORI DELLA POSTUMIA 1998, p. 383, n. IV.24; ZAMPIERI – LAVARONE 2000, p. 76, n. 85, fig. 85; [95] Parigi, Musée du Louvre, inv. Br. 4417, vd. ANTI 1927, p. 28, n. 51; DE RIDDER 1915, n. 89, tav. 15; KÜNZN 1970, pp. 124; 136; 153, n. B48; HAVELOCK 1971, pp. 122-123, fig. 87; BARDIÈS 2009, pp. 166-167, n. CI 95; SCHOCH 2009, p. 331, n. A93, tav. 32,1.

⁶⁴³ [96] Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 5135, vd. BAIARDI – CARCANI 1771, pp. 51-52, tav. XIV; SAINT NON 1782, pp. 40-41; BERNOULLI 1873, p. 331, n. 8; FRIEDRICH – WOLTERS 1885, n. 1477; POTTIER – REINACH 1887, p. 286, n. 3; REINACH, RS, II, 347, n. 7; ANTI 1927, p. 27, n. 32; MAIURI 1958, p. 189; BIEBER 1961, fig. 606; KÜNZN 1970, p. 151, n. B35; DÖHOL – ZANKER 1979, p. 179; GIULIANO 1989, II, pp. 190-191, n. 116; SETTIS – ANGIUSSOLA – GASPAROTTO 2015, p. 235, n. PC25; LA SEDUZIONE 2018, pp. 68-69, n. 3. La statuetta presenta un sostegno al di sotto della coscia sinistra in forma di bastone (?) intorno al quale è avvinghiato un delfino: non vi sono confronti da questo punto di vista, per quanto la presenza del delfino alluda ancora una volta a una accezione marina della Venere raffigurata.

⁶⁴⁴ [97] Londra, British Museum, inv. 1865,0711.1 (https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1865-0711-1), vd. BERNOULLI 1873, p. 332, n. 17; POTTIER – REINACH 1887, p. 286, n. 13; WALTERS 1899, n. 280; WALTERS 1915, tav. 28; ANTI 1927, p. 27, n. 29; REINACH, RS, II, 347, 2; KÜNZN 1970, p. 149, n. B25; BRINKERHOFF 1978, p. 74, tav. 14; LIMC 1984, II, "Aphrodite", p. 58, n. 467; JENKINS 2015, p. 132.

accurato [98] [Fig. 94]:⁶⁴⁵ manca del capo e del piede destro, ma le dimensioni conservate di 46 cm indicano come in origine dovesse misurare tra i 50 e i 55 cm. Di sicura antichità e provata provenienza archeologica è, al contrario, la statuetta da Xanten (Colonia Ulpia Traiana), importante anche perché dal rinvenimento di questa «Venus vor dem Bade» prese le mosse l'indagine di E. Künzl sulla «sandalenlösende Aphrodite» [99] [Figg. 94-97].⁶⁴⁶ Il cattivo stato di conservazione – mancano quasi completamente entrambi gli avambracci, la gamba destra dal ginocchio e la sinistra da sotto il ginocchio, oltre al fatto che in numerosi punti del corpo sono evidenti i danni probabilmente dovuti a un episodio di eccessivo riscaldamento subito già in antico, forse dovuti a un incendio (la scultura proviene infatti da un'officina in cui attendeva di essere fusa come rottame)⁶⁴⁷ – non intacca la percezione complessiva dell'ottima qualità dell'opera, probabilmente di produzione italica e databile alla prima metà del II secolo (130-150 ca.). La statuetta si conserva oggi per un'altezza di 40 cm, ma doveva misurarne circa 50-55 in origine. Il quarto e ultimo esemplare del gruppo è infine una Venere venduta all'asta a Parigi nel dicembre 2004 e attualmente in una collocazione ignota [100] [Figg. 98-100].⁶⁴⁸ Come parte della misteriosa collezione «du Docteur K», forse assemblata da una famiglia di *Pied-Noir* trasferitasi in Algeria a partire dagli anni '70 del XIX sec. e rimpatriata negli anni '50 del secolo scorso, la statuetta è stata inizialmente messa all'asta con provenienza dall'Africa settentrionale, ma il coinvolgimento nell'operazione di personaggi legati al traffico illecito di antichità trafugate dall'Italia rende assai dubbia l'affidabilità di qualunque notizia sull'origine dell'oggetto.⁶⁴⁹ Probabilmente databile in età imperiale tra

⁶⁴⁵ [98] Malibu, Paul Getty Museum, Villa Collection, inv. 71.AB.460 (<http://www.getty.edu/art/collection/objects/6903/unknown-maker-statuette-of-venus-roman-1st-century-ad/>), vd. KÜNZL 1994, p. 41, n. 20.

⁶⁴⁶ [99] Bonn, Rheinisches Landesmuseum, inv. CVT 6379, vd. MENZEL 1969, n. 30; KÜNZL 1970, pp. 102-110; 147-148, n. B13, figg. 1-10; ALTHAUS – FORMIGLI – VON ZELEWSKY 1994.

⁶⁴⁷ I danni riscontrabili non sono compatibili con l'ipotesi dello schiacciamento avanzata da E. Künzl, vd. ALTHAUS – FORMIGLI – VON ZELEWSKY 1994, pp. 27-28.

⁶⁴⁸ [100] attuale collocazione ignota, ex collezione «Docteur K», vd. Appendice II, n. V35.

⁶⁴⁹ Per l'affare sono stati condannati dalla giustizia francese (2011) il medico nizzardo Marc Keucker (sedicente «Docteur K») e l'esperto di antichità Chakib Elidrissi-Slitine, con l'accusa di truffa ai danni del Crédit municipal de Paris. Le indagini hanno messo in luce irregolarità tanto dal punto di vista finanziario, quanto da quello della tutela del patrimonio archeologico, vd. AZIMI 07/01/2005 (<https://www.lejournaldesarts.fr/marche/les-mysteres-dune-vente-darcheologie-81398/>); JÉRÔME – MICHEL 19/07/2006 (https://www.lemonde.fr/economie/article/2006/07/19/le-credit-municipal-de-paris-sanctionne-pour-defauts-de-contrôle_796753_3234.html); AZIMI 25/09/2008 (<https://www.lejournaldesarts.fr/actualites/les-mysteres-du-docteur-k-94812/>); NOCE 16/02/2011 (https://next.liberation.fr/culture/2011/02/16/un-expert-en-antiquites-condamne-pour-complicité-d-escroquerie_715384).

I e II sec., ai suoi 53 cm di altezza conservata occorre solo aggiungere le dimensioni del piede destro, mancante insieme ad entrambe le braccia. Eccezionale è la conservazione integrale della gamba e del piede sinistro, su cui la dea indossa un sandalo in foggia piuttosto elaborata.⁶⁵⁰

Le somiglianze tra l'esemplare da Xanten [99] e quello di supposta provenienza africana [100] sono in apparenza sorprendenti, per quanto l'inadeguatezza della pubblicazione di quest'ultimo e la sua attuale irreperibilità rendano di fatto impossibile un confronto approfondito. Tutto nelle due figure, non solo le dimensioni, appare simile: la torsione del capo, l'inclinazione del corpo, l'esatta posizione degli arti, la pienezza del modellato, le pieghe sul ventre. Differenze sostanziali si possono riscontrare solo nella resa dei tratti del volto (tondo nella Venere "africana" [100] e più affusolato in quella "germanica" [99]) e della capigliatura (molto più plastica nel caso della Venere di Xanten [99], cui sono inoltre aggiunti due *Schulterlocken*, che ricorrono in diversi bronzetti di Venere in questo schema, come quello londinese da Corfù [101]).⁶⁵¹ La presenza in entrambi i casi di una *stephane* conformata in maniera del tutto analoga, per quanto con esiti differenti, acuisce però l'impressione di una profonda somiglianza. Apparentemente meno stretto è invece il rapporto tra queste due statuette [99-100] e la Venere da Patrasso [97]. Non mancano in effetti alcune divergenze tra le tre opere. Alcune sono riconducibili a elementi macroscopici ma, in certa misura, accessori, come l'assenza della *stephane* o del sandalo (l'esemplare del British Museum [97] ha le chiome strette in una sottile tenia e non indossa alcun sandalo – per quanto il forellino praticato tra le dita del piede sinistro e il foro sotto lo stesso lascino intendere che questo potesse essere applicato a parte); altre riguardano aspetti meno immediatamente percettibili ma più sostanzialmente legati all'impostazione della figura, come la posizione del capo, chino con lo sguardo rivolto in basso nella statua londinese [97], eretto e volto verso destra negli altri due esemplari [99-100], l'inclinazione del corpo in avanti, assai accentuata nella prima [97], o la flessione

⁶⁵⁰ Sotto il sandalo sinistro è ben visibile un foro, analogo a quello riscontrabile sotto il piede della statuette da Patrasso [97], che in entrambi i casi doveva probabilmente servire a liberare la statuette dalla terra di fusione.

⁶⁵¹ [101] Londra, British Museum, inv. 1868,0110.156 (https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1868-0110-156), vd. BERNOULLI 1873, p. 332, n. 18; POTTIER – REINACH 1887, p. 286, n. 15; WALTERS 1899, p. 192, n. 1080; ANTI 1927, p. 27, n. 30; LIPPOLD 1950, tav. 116,3; KÜNZL 1970, p. 150, n. B27; LIMC 1997, VIII, "Venus", p. 210, n. 185.

del ginocchio destro, più marcata invece nel bronzo del “Docteur K” [100]. Considerando però le dimensioni rispettive di quest’ultimo [100] e della statuetta di Patrasso [97], meglio conservata dell’esemplare da Xanthen [99], l’identità di formato può dirsi assoluta: 55,5 cm (o 54,6 cm) a 53 cm, cui occorre però aggiungere la misura del piede perduto.

La Venere di Xanten [99] e quella del “Docteur K” [100] sembrerebbero dunque essere esemplari quasi gemelli, con l’eccezione della diversa resa del volto e della chioma; la Venere di Patrasso [97], per quanto di identico formato, si differenzia leggermente da queste due anche per alcuni elementi compositivi. Le analisi radiografiche condotte sulla statuetta tedesca [99] hanno appurato come questa fosse un *Hohlguß* composto da almeno sei diverse parti lavorate separatamente e assemblate insieme: il capo con il collo, le braccia, le gambe e il torso.⁶⁵² Il sistema non è di per sé eccezionale, nemmeno nel caso della produzione di piccolo formato, e diversi bronzetti di Venere “che si slaccia il sandalo” sono realizzati in un numero variabile di pezzi. Statuette come quelle da Paramythia [88], da Loretto (Austria) [102] e da Tiro [103], tutte delle dimensioni di 20 cm ca., risultano composte da un nucleo centrale comprendente il capo, il torso e le gambe, a cui successivamente venivano unite le braccia (che proprio per questo motivo spesso non sono conservate).⁶⁵³ Un torso di statuetta non finita oggi al Kunsthistorisches Museum di Vienna [104], di dimensioni leggermente superiori rispetto agli esemplari appena menzionati (si può calcolare che l’oggetto finito dovesse misurare intorno ai 30 cm ca.), attesta invece una modalità di produzione in cinque pezzi, con la gamba destra realizzata in un’unica fusione con il corpo, mentre la sinistra, le braccia e il capo erano prodotte a parte.⁶⁵⁴ Non esistono studi altrettanto approfonditi sulla Venere del British Museum [97], né tanto meno su quella del “Docteur K” [100], ma è del tutto ragionevole

⁶⁵² KÜNZL 1970, pp. 102-110; ALTHAUS – FORMIGLI – VON ZELEWSKY 1994. Non è implausibile che anche le gambe della figura fossero realizzate in porzioni separate, per quanto lo stato di conservazione dell’opera impedisca di verificare quest’ipotesi.

⁶⁵³ [102] attuale collocazione ignota, da Loretto (Austria), vd. GSCHWANTLER 1992; KÜNZL 1994, p. 112, nt. 10; [103] Parigi, Musée du Louvre, inv. 4244 (<https://arachne.dainst.org/entity/719324>), vd. FROENER 1898, n. 149, tav. 17; BULLE 1912, p. 349, fig. 87; ANTI 1927, p. 29, n. 59; REINACH, III, 107, 10; KÜNZL 1970, p. 152, n. B42; LIMC 1984, II, “Aphrodite” (in peripheria orient.), p. 163, n. 205.

⁶⁵⁴ [104] Vienna, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung, inv. VI 2481, vd. GUSS + FORM 1986, p. 28, n. 13, fig. 43; KÜNZL 1994, p. 41, n. 11.

supporre che il processo di produzione seguito fosse analogo.⁶⁵⁵ I metodi antichi di fusione a cera persa di tipo indiretto (*indirect lost-wax casting*) che questo sistema comportava sono stati ampiamente studiati nel corso degli ultimi decenni, così come le loro implicazioni connesse al generale ambito delle c.d. “copie”.⁶⁵⁶ La differenza rispetto alle tecniche di tipo diretto consisteva nella creazione di un modello intermedio in cera (*inter-model* o *working model*), ricavato tramite matrici negative (*master molds*) dal modello che si voleva realizzare (*master model*), e infine smembrato per procedere alla più agevole fusione separata delle sue diverse porzioni (per esempio braccia, gambe, torso, capo). Non è difficile intravedere i notevoli vantaggi di questo processo, che ruotano sostanzialmente intorno alla salvaguardata integrità del *master model*, altrimenti distrutto. Da una parte l’assemblaggio relativamente agevole del modello di lavoro tramite l’imitazione di quest’ultimo accelerava notevolmente i tempi di produzione, senza che ogni volta fosse necessario plasmare *ex novo* una nuova opera; dall’altra, la possibilità d’intervenire sul modello intermedio in cera apportando aggiustamenti e modifiche di varia natura garantiva uno spazio, seppure limitato, d’innovazione rispetto al *master model*.

Il ricorso a procedimenti di questo tipo costituisce il fondamento tecnologico-produttivo del successo di modalità espressive di natura ripetitiva e seriale nel corso dell’antichità, non solo in relazione ai processi imitativi orientati in senso storico artistico propri dell’età tardo ellenistica e romana. In altre parole, la produzione di copie nel senso stretto e filologico del termine, ben testimoniata da ritrovamenti del tipo dei calchi dalla bottega di bronzisti di Baia,⁶⁵⁷ è solo una delle applicazioni in cui queste tecniche potevano trovare impiego: il caso celebre della coppia di bronzi da Riace, la cui evidente uniformità di schema, taglia e proporzioni è da ricondursi alla condivisione del medesimo modello preliminare, è forse il più emblematico e studiato a dimostrazione di come questi sistemi trovassero ampio impiego nell’ambito della creazione dei grandi bronzi già nel corso

⁶⁵⁵ Le braccia della Venere del British Museum [97] risultano fratturate proprio in corrispondenza dell’attacco al torso e delle relative saldature successive alla fusione delle diverse componenti.

⁶⁵⁶ Per un’introduzione generale al problema, si vedano soprattutto BOL 1985 e i numerosi studi di C. Mattusch, tra cui MATTUSCH 1996a, pp. 1-67; MATTUSCH 1999; MATTUSCH 2002; MATTUSCH 2015a.

⁶⁵⁷ Sui calchi di Baia, vd. LANDWEHR 1982; LANDWEHR 1984; LANDWEHR 1985; GASPARRI 1995; DEMMA 2010; LANDWEHR 2010.

dell'età classica.⁶⁵⁸ È però soprattutto nella produzione in formati minori di età ellenistica e romana che le loro potenzialità produttive, ormai compiutamente sviluppate e perfezionate, furono portate alle estreme conseguenze, affiancando in questo settore le tecniche a fusione piena con matrici utilizzate in Grecia fin da epoca geometrica.⁶⁵⁹ In quale misura sia lecito parlare di vera e propria produzione in serie è materia di dibattito: da una parte, infatti, oggetti di questo tipo non possono in alcun modo essere considerati “copie” o “riproduzioni”, dall'altra la loro natura iterativa a partire da un modello comune non può essere messa in discussione.⁶⁶⁰ Di certo, l'adozione dei procedimenti di fusione a cera persa di tipo indiretto, l'impiego di matrici, di elementi format e la pratica di realizzare separatamente le diverse componenti a partire da cui assemblare le figure, contribuirono in maniera decisiva a semplificare e velocizzare i processi, rendendo possibili modalità produttive di massa.

I numerosi rinvenimenti da officine di artigiani attivi nella lavorazione dei metalli, soprattutto nella parte orientale del bacino del Mediterraneo, illustrano l'impiego di matrici e calchi positivi/negativi secondo prassi produttive che si segnalano per vicinanza nei confronti di quelle in uso nell'ambito delle botteghe dei coroplasti.⁶⁶¹ Particolarmente interessante risulta il numeroso gruppo di oggetti bronzei di epoca tardo ellenistica proveniente da Galjûb (Qalyub), non lontano dal Cairo.⁶⁶² L'insieme, che deve essere considerato come un gruppo coerente, si compone di una serie di statuette, piccoli rilievi e utensili da lavoro, che secondo la lettura di A. Ippel devono essere interpretati come

⁶⁵⁸ Particolarmente efficace è la definizione della produzione bronzistica come «un'industria attrezzata per la produzione di multipli», vd. MATTUSCH 2015b, p. 111; a proposito delle modalità produttive connesse ai Bronzi di Riace, vd. in particolare FORMIGLI 1999; MATTUSCH 1990, pp. 137-138; MATTUSCH 2002, pp. 111-115.

⁶⁵⁹ Per un'introduzione generale alle tecniche di produzione dei bronzi di piccolo formato, vd. GUSS + FORM 1986; KAUFMANN-HEINIMANN 1998, pp. 16-20; MANCUSO 2013; sul rapporto tra modalità di fusione a cera perduta di tipo indiretto e produzione di massa in piccolo formato d'età ellenistica e romana, vd. SANNIBALE 1995.

⁶⁶⁰ Su questo dibattito, vd. in particolare LEIBUNDGUT 1984; POULSEN 1984; MAAß 1984; KAUFMANN-HEINIMANN 1998, pp. 16-20; WOHLMAYR 2002.

⁶⁶¹ Come osservato in MAAß 1984, p. 161 e SANNIBALE 1995, p. 120. Si veda, a questo proposito la raccolta di matrici della prima età imperiale provenienti da Memphis e oggi custodite in parte al Museo del Cairo, in parte al Pelizaeus Museum di Hildesheim, vd. EDGAR 1903, pp. III-XIII; RUBENSOHN 1911. Tra gli analoghi ritrovamenti in antiche botteghe di calchi o gessi destinati alla produzione in piccolo formato, si vedano in particolare quelli da Petra, vd. STUCKY *ET ALII* 1995, p. 299; STUCKY 1996, pp. 28 ss., figg. 36-37; pp. 340-343, nn. 33-38, figg. 990-996; Delo, Samaria, Ctesifonte e Susa, vd. SYUCKY 1996, p. 340, nt. 1114; da Sabratha, vd. BARONE 1980; BARONE 1994.

⁶⁶² Hildesheim, Pelizaeus Museum, inv. 2250-2355.

«Modelle eines hellenistischen Goldschmieds» – più specificamente come la trasposizione in bronzo di un repertorio di modelli di riferimento in cera, resi in questo modo duraturi e trasportabili.⁶⁶³ Ciò che maggiormente colpisce è la natura modulare di questo materiale, in cui braccia, gambe, teste, corpi, porzioni di veste erano realizzati separatamente in modo da poter essere facilmente e liberamente combinati.⁶⁶⁴ «How do you want your goddess?» è il titolo di un recente contributo dedicato allo studio di questo materiale, particolarmente efficace nel rendere conto degli aspetti di versatilità che in esso convivevano con quelli di natura maggiormente seriale, fino alla contaminazione di diversi elementi provenienti dai repertori tipologici e figurativi a disposizione e alla creazione di nuovi tipi.⁶⁶⁵ Le figure stanti di Afrodite si prestavano in modo particolare a questo genere di manipolazioni: con pochi aggiustamenti alla posizione del capo e delle braccia, un'Afrodite Pudica poteva facilmente trasformarsi in una Anadyomene o in una Venere “tying a necklace”, mentre l'aggiunta di un numero tutto sommato ricorrente di attributi come specchi, pomi e gioielli poteva dar luogo alle molte varietà note di *Toilette de Vénus*. Una fluidità sorprendente, che mette a nudo molti dei limiti delle premesse teoriche e metodologiche delle moderne impostazioni classificatorie di natura tipologica.

La Venere “che si slaccia il sandalo” sfugge tuttavia in gran parte a questo tipo di considerazioni, proprio in virtù della complessità estrema dello schema che la caratterizzava. L'equilibrio sulla gamba sinistra, la destra sollevata, la particolare posizione di entrambe le braccia, il busto in torsione, il disallineamento delle spalle: tutti questi elementi rendono ciascuna delle componenti della figura del tutto peculiare e adatta alla realizzazione di questo solo motivo. La produzione in porzioni separate attestata in diversi esemplari deve pertanto considerarsi come unicamente legata all'esigenza di velocizzare e razionalizzare i processi di lavorazione. Gli studi condotti sulla Venere di

⁶⁶³ Vd. IPPEL 1922, che ha proposto per una datazione a cavallo tra fine del III e inizio del II sec. a.C. Per una datazione del ritrovamento alla fine del II sec. a.C. si sono pronunciati invece LAWRENCE 1925, pp. 188-189; KAYSER 1966, p. 34; 1973, pp. 138-141. Sullo stesso gruppo, in particolare dal punto di vista della ricostruzione degli aspetti produttivi ad esso legati, si vedano inoltre ROEDER – IPPEL 1921, pp. 153-153; IPPEL 1937; HIGGINS 1980; TREISTER – HARGRAVE 2001; più focalizzato sugli aspetti iconografici è invece il recente contributo di NAEREBOUT 2010. Di alcuni analoghi rinvenimenti egiziani, compresi i già citati gessi da Memphis, si sono occupati anche BURKHALTER 1984; SEIF EL-DIN 1998.

⁶⁶⁴ Matrici separate di braccia e gambe sono note anche in altri casi, vd. EDGAR 1903, pp. XI-XIII; XXX, n. 32110-32170 (compresi quelli in cui insieme al braccio sia incluso anche un attributo, vd. n. 32132).

⁶⁶⁵ Vd. NAEREBOUT 2010, in cui si sottolinea nel caso del ritrovamento di Galjûb la compresenza di motivi figurativi di carattere greco e di carattere egiziano, il cui incontro e la cui mescolanza erano agevolati proprio dalla versatilità di queste tecniche produttive.

Xanten [99] e i numerosi confronti noti consentono di farsi un'idea piuttosto accurata di quelle che fossero le tecniche impiegate per produrre questo genere di statuette.⁶⁶⁶ Il loro vantaggio consisteva nella massima semplificazione del processo di formatura: potendo evitare i sottosquadri era infatti molto agevole utilizzare un calco bivalve per modellare con la tecnica dello sciacquo il nucleo centrale della statuetta, comprendente il torso e la parte centrale della figura (e, in alcuni casi, anche la gamba destra, come attestato dal torso già menzionato del Kunsthistorisches Museum [104]). La testa era la sola porzione che potesse richiedere l'impiego di più di due matrici, e una volta modellata nella cera poteva essere fusa separatamente o ricongiunta al corpo ancora in fase di *inter-model*. Proprio in questa fase, manipolando il modello in cera ancora privo del nucleo esterno, si poteva procedere a modificare i lineamenti del viso e ad aggiungere le parti più complesse e aggettanti della capigliatura, come nodi e trecce (si pensi agli *Schulterlocken* nella statuetta da Xanthen [99]), ma anche corone di varia foggia che contribuivano a individualizzare l'aspetto di ciascuna statuetta. Oltre alla testa, anche le gambe venivano spesso ricongiunte al corpo ancora nel modello in cera, procedendo invece alla fusione separata delle sole braccia: quest'ultimo procedimento, oltre a ridurre notevolmente la complessità della colatura del metallo, garantiva una certa facilità nell'operazione di svuotamento del refrattario interno, una volta effettuata la quale era possibile assemblare le diverse componenti tramite un legante bassofondente a base di stagno o stagno e piombo (le saldature potevano essere nascoste tramite l'inserimento di *armillae* o gioielli, come per esempio nel caso di una Venere oggi al WAM di Baltimora [105]).⁶⁶⁷

Le differenze riscontrabili nei tre esemplari di Venere “che si slaccia il sandalo” da Patraso, Xanthen e dalla collezione del “Docteur K” [97; 99; 100] non sono incompatibili con il comune riferimento a un unico modello secondo le modalità produttive del tipo appena descritto. Per quanto sia difficile pronunciarsi in maniera definitiva in assenza di analisi accurate su tutti e tre i pezzi, i loro rapporti reciproci

⁶⁶⁶ Si veda, p. es. il confronto particolarmente pertinente con gli studi condotti su una statuetta di Venere-Iside delle dimensioni di 40,7 cm, custodita presso il Museo Gregoriano Egizio, inv. 18373, SANNIBALE 1995, pp. 120-122.

⁶⁶⁷ [105] Walters Art Museum, inv. 54944, vd. KENT HILL 1949, p. 95, n. 209, tav. 41; KÜNZL 1970, p. 147, n. B7. La tecnica della scomposizione della figura in sezioni separate è generalmente diffusa nella produzione a fusione cava di statuette di piccole e medie dimensioni in epoca ellenistica e romana, vd. PETERS 1974; JENTEL 1981, tav. III, 6; SCOTT – PODANY 1990, pp. 44-47, figg. 7; 9ab; SANNIBALE 1995, p. 121; in alcuni casi tale pratica appare limitata al solo braccio sinistro, vd. KENT HILL 1982.

possono essere ulteriormente chiariti attraverso il confronto con il caso di tre bronzetti (43 cm) di Venere nello schema “tying a necklace” ricavate con il sistema indiretto della fusione a cera persa a partire da un unico *master model*, rispettivamente conservati al Toledo Museum of Art, al MET Museum di New York e al RISD Museum di Providence [Figg. 101-103].⁶⁶⁸ Per quanto in diverso stato di conservazione, le tre figure appaiono del tutto simili in termini di misure e di proporzioni (al punto che la gamba sinistra mancante nella statuetta del MET è stata integrata a partire da quella dell’esemplare di Providence), ma si distinguono invece per una serie di dettagli come il diverso trattamento della chioma, la presenza o meno della *stephane*, la lavorazione degli occhi, la fusione separata del braccio destro e, più in generale, il modo in cui ciascuna delle sezioni che li compongono si raccorda con le altre. Se quindi le strettissime somiglianze dimostrano la derivazione comune delle tre statuette dal medesimo modello, le loro differenze suggeriscono come la manipolazione dei diversi *working models* in cera possa essere avvenuta a opera di maestranze diverse e, in ogni caso, senza che vi fosse la precisa intenzione di replicare al dettaglio un preciso originale, ma piuttosto di individualizzare l’aspetto di ciascuna delle figure. Pur distinguendosi tra loro per una diversa resa degli elementi di dettaglio e per alcune leggere differenze nell’inclinazione del corpo e del capo, anche le statuette di Venere “che si slaccia il sandalo” da Patraso, Xanthen e dalla collezione del “Docteur K” [97; 99; 100] risultano del tutto simili per forma, taglia e proporzioni: non sembra pertanto fuori luogo ipotizzare per loro una vicenda produttiva analoga a quella appena descritta. La grande distanza cronologica che separa la statuetta tardo ellenistica da Patraso [97] rispetto agli altri due bronzetti di epoca imperiale [99; 100] sembra inoltre indicare che, qualora di modello comune si possa effettivamente parlare, questo (o sue ulteriori versioni) sia rimasto in circolazione per un lungo periodo di tempo, probabilmente tramite la circolazione di un set di matrici che ne rendevano possibile la ripetizione. Se non di comune riferimento alle forme dell’“originale”, della cui esistenza e del cui aspetto si è tanto discusso in passato, sarebbe dunque per lo meno il caso di parlare di comune riferimento alle forme di “un originale”.

⁶⁶⁸ Il caso è stato studiato da C. Mattusch, vd. MATTUSCH 1996b con ulteriori riferimenti bibliografici: Toledo, Museum of Arts, inv. 1968.72 (<http://emuseum.toledomuseum.org/objects/56296/statuette-of-aphrodite?ctx=16290161-217d-4438-90da-213b6629f669&idx=1>); New York, MET Museum, inv. 35.122 (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/253504>); Providence, RISD Museum, inv. 26.117 (https://risdmuseum.org/art-design/collection/aphrodite-26117?return=%2Fart-design%2Fcollection%3Fsearch_api_fulltext%3Daphrodite)

Da questo punto di vista è interessante osservare come le prassi produttive proprie della statuaria in bronzo di piccolo modulo trovino ampia corrispondenza con quelle in uso nell'ambito della coroplastica – una similitudine che nel caso delle figure in schema di Venere “che si slaccia il sandalo” trova conferma anche per quanto riguarda i formati praticati. Anche per le terrecotte è infatti possibile distinguere due gruppi principali di opere: al primo e più ampio insieme appartengono una serie di figure delle dimensioni comprese tra i 25 e i 35 cm ca. (ὠς ποδιαῖος), perlopiù provenienti da area microasiatica o magnogreca. Tra queste si segnalano soprattutto le numerose figurine provenienti dai contesti domestici di Priene [106-116], tutte ben databili tra la seconda metà del II sec. a. C. e l'inizio del I sec. a.C.⁶⁶⁹ Molte di esse risultano prodotte in sezioni separate a partire dagli stessi stampi, come dimostra anche la ricorrenza dei medesimi formati (tra i 30 e i 35 cm ca.), eppure non mancano le variazioni apportate in particolare nell'area del capo e nella chioma delle figure, che sfoggiano elaborate pettinature con *Schmetterlingsknoten* arricchite dalla presenza di corone variamente decorate. I procedimenti necessari alla realizzazione di questo tipo di statuette ricalcano in gran parte quelli appena descritti per la produzione delle figurine in bronzo – fatti salvi naturalmente i processi di fusione –, contemplando allo stesso modo la coesistenza di elementi di serialità ed elementi di versatilità.⁶⁷⁰ I passaggi tecnici erano infatti analoghi: da un modello di riferimento (equivalente al *master model* dei bronzetti) venivano ricavate matrici separate delle diverse sezioni – solitamente una matrice bivalve del busto e quelle del capo, delle braccia e delle gambe, seppure talvolta ci si potesse limitare alla prima per poi modellare liberamente il resto; tramite questi stampi negativi si procedeva alla produzione delle

⁶⁶⁹ [106] Istanbul, Museo Archeologico, inv. 1502, vd. WINTER 1903, II, p. 206, n. 3b; WIEGAND – SCHRADER 1904, p. 336; MENDEL 1908, n. 2047; HIGGINS 1967, p. 119; KÜNZL 1970, p. 156, n. S3; RUMSCHEID 2006, p. 425, n. 52, tav. 24.1-2; [107] Istanbul, Museo Archeologico, inv. 1501, vd. WIEGAND – SCHRADER 1904, p. 336, fig. 377; MENDEL 1908, n. 2046, tav. 6,1; KLEINER 1942, pp. 218; 295, nt. III C 3; LAUMONIER 1956, p. 157, zu n. 472; KÜNZL 1970, p. 156, n. S2; RUMSCHEID 2006, pp. 411-412, n. 13, tav. 5, 1-3; [108] Istanbul, Museo Archeologico, inv. 1520, vd. Appendice II, n. V46; [109] Istanbul, Museo Archeologico, inv. 1635, vd. Appendice II, n. V47; [110] Istanbul, Museo Archeologico, inv. 1564, vd. Appendice II, n. V48; [111] Istanbul, Museo Archeologico, inv. 1637, vd. Appendice II, n. V49; [112] ignoto, da Priene, Casa 33, vd. Appendice II, n. V50; [113] Istanbul, Museo Archeologico, inv. 1492, vd. Appendice II, n. V51; [114] Istanbul, Museo Archeologico, inv. 1532, vd. Appendice II, n. V52; [115] Istanbul, Museo Archeologico, inv. 1397, vd. Appendice II, n. V53; [116] Istanbul, Museo Archeologico, inv. 1394, vd. Appendice II, n. V54

⁶⁷⁰ Per quanto riguarda le questioni produttive relative a questo genere di statuette, vd. in particolare NICHOLLS 1952; HIGGINS 1976; UHLENBROCK 1990, pp. 15-21; BURN – HIGGINS 2001, pp. 18-21; ERLICH 2015.

diverse parti della figura; a questo punto, proprio come nel caso dell'*inter-model* in cera preliminare alla fusione in bronzo, le sezioni venivano assemblate ed era possibile intervenire con rifiniture, aggiunte e modifiche. Una volta terminata la cottura, l'aggiunta della policromia contribuiva ad impreziosire le statuette, ma costituiva anche una possibilità ulteriore di individualizzazione: si vedano, sotto questo aspetto, due terrecotte di Afrodite "che si slaccia il sandalo" provenienti da Delo [117-118] [Figg. 104-105], dove il colore è utilizzato non solo per mettere in evidenza le diverse parti della figura, ma anche per tracciare la presenza di gioielli vari che decoravano il corpo della dea.⁶⁷¹ Come già rilevato da B. Zimmer, la coroplastica si caratterizza in maniera particolare per un approccio particolarmente libero nella ripetizione dei motivi, senza mai però comprometterne la riconoscibilità.⁶⁷² In questo caso però, a differenza di quanto riscontrabile per i tipi dell'Afrodite Cnidia e di quella Louvre-Napoli, la necessità di riprodurre il motivo in forma bidimensionale per facilitarne la modellazione entro calchi bivalvi non sembra aver giocato un ruolo particolare nelle modificazioni apportate agli esemplari di Afrodite "che si slaccia il sandalo" noti, salvo isolate eccezioni:⁶⁷³ la marcata tridimensionalità costituiva evidentemente un elemento troppo caratteristico e centrale dello motivo per essere facilmente sovvertito. Al contrario, le infinite variazioni sul tema sembrano in questi casi dettate soprattutto dalla volontà di personalizzare e impreziosire fin quasi all'eccesso ciascun esemplare tramite l'inserimento di gioielli, dischi, orecchini, bracciali, capigliature elaborate o corone in varia foggia, secondo prassi note anche per tipi di documentata ascendenza da celebrati *Meisterwerke*, ben esemplificate dalla famosa Afrodite Cnidia dal Tumulo di Dardano oggi a Çanakkale [Fig. 106].⁶⁷⁴

⁶⁷¹ [117] Delo, Museo Archeologico, inv. A 3387, vd. KLEINER 1942, p. 218; LAUMONNIER 1956, pp. 157-158, n. 473, tavv. 47;49; THOMPSON 1959b, p. 638; KÜNZL 1970, p. 158, n. S18; [118] Delo, Museo Archeologico, inv. A 3466, vd. KLEINER 1942, p. 218; LAUMONNIER 1956, p. 157, n. 472, tavv. 47-48; THOMPSON 1959b, p. 638; KÜNZL 1970, p. 158, n. S17; LIMC 1984, II, "Aphrodite", p. 58, n. 471

⁶⁷² ZIMMER 2014, pp. 78-91; 134-141.

⁶⁷³ Tra le poche rese bidimensionali in terracotta note dello schema della Venere "che si slaccia il sandalo" vale soprattutto la pena menzionare la figurina del Louvre con Afrodite poggiata a una roccia al di sopra della quale è posta un'*hydia* [119], Parigi, Musée du Louvre, inv. 441, vd. POTTIER – REINACH 1887, p. 285, tav. V,5; WINTER 1903, II, p. 207, n. 2; KLEINER 1942, p. 218; MOLLARD – BESQUES 1963, p. 20, n. MYR 21 (441), tav. 21a; KÜNZL 1970, p. 157, n. S12; LIMC 1997, VIII, "Venus", p. 210, n. 187; si veda anche la già menzionata figurina con Afrodite poggiata su di un remo/timone [73]

⁶⁷⁴ Çanakkale, Museo Archeologico, inv. 2123, vd. DUYURAN 1960, p. 11, tav. 11; AKURGAL 1987, , p. 117, tavv. 35; 188-189; SEAMAN 2004, p. 573, n. 64; CORSO 2007, p. 208, nt. 8, n. 28; RUMSCHEID 2008, p. 143, nt. 28, tav. 31.2; ZIMMER 2014, pp. 199, n. AvK-ts 56.

Il quadro così delineato trova totale conferma anche con riferimento al secondo gruppo di Afroditi in terracotta in schema “che si slaccia il sandalo”, ben distinto dal primo proprio in relazione a una taglia omogenea compresa tra i 50 e i 55 cm ca. Si tratta in tutto di sole cinque statuette provenienti dall’area macedone, quattro dalle necropoli ellenistiche di Veria (Βέροια) [61-64] [Figg. 107-110] e una dal santuario di Cibele e Afrodite a Pella [120].⁶⁷⁵ Le prime tra queste figure meritano particolare attenzione per diversi motivi, a partire dalla datazione archeologicamente circoscrivibile alla prima metà del II sec. a.C.: si tratta cioè di alcuni tra i più antichi esemplari a tutto tondo di Afrodite “che si slaccia il sandalo” noti in assoluto, paragonabili solo ad alcune terrecotte di formato inferiore provenienti da Taranto e analogamente databili tra la fine del III e l’inizio del II sec. a.C. [55-63]. Le quattro statuette, interamente cave dalla testa alle gambe, risultano prodotte a partire dalle stesse matrici (non meno di dodici) a opera di un solo artigiano forse di nome Αλέξανδρος, come testimoniano le incisioni ΑΛΕ apposte sul retro delle figure.⁶⁷⁶ Ciò che maggiormente stupisce, tuttavia, è l’estrema ricchezza e abbondanza di ornamenti che le caratterizzano, realizzati singolarmente e diversi da statuetta a statuetta, in una maniera che non trova confronti tra altre raffigurazioni nello stesso schema: sul capo indossano delle enormi corone con nastri e ghirlande floreali, mentre una quantità quasi esagerata di gioielli, orecchini, bracciali, cinghie e anelli, su cui in alcuni casi è conservata una sottile foglia di argento che arricchiva gli effetti policromi già di per sé assai accentuati, decoravano il corpo della figura. Di aspetto analogo ma solo leggermente meno sovraccarico di ornamenti risulta invece la statuetta da Pella [120], la cui provenienza da contesto santuarioale smentisce ulteriormente l’ipotesi di una esclusiva destinazione domestica della Venere “che si slaccia il sandalo”. Per quanto l’area di origine sia la stessa degli esemplari appena menzionati, la datazione di quest’ultima è posteriore, e si colloca in pieno I sec. a.C. Pressoché identico è invece il formato delle cinque statuette, con le figure di Veria [61-64] che oscillano intorno a un’altezza di 52-53 cm e quella di Pella [120] che misura invece 47 cm (ma è mancante della caviglia e del piede di appoggio).

⁶⁷⁵ [120] Pella, Museo Archeologico Nazionale, vd. Appendice II, n. V44.

⁶⁷⁶ Questa, almeno, la tesi di K. Tsakalou-Tzanavari, che pure ha ipotizzato che una delle quattro figure [64] sia stata assemblata da un secondo e meno abile artigiano, vd. TSAKALOU-TZANAVARI 2002, pp. 165-170.

La distinzione di un piccolo gruppo di statuette di grandezza piuttosto precisamente quantificabile tra i 50 e i 55 cm ca. rispetto alla gran parte degli esemplari variamente distribuiti su un arco di grandezze sempre inferiori ai 30-35 cm ca. accomuna dunque la produzione coroplastica a quella in bronzo, in maniera tanto più significativa in quanto quest'ultimo formato risulta essere l'unico veramente ricorrente all'interno della sequenza delle ripetizioni del motivo dell'Afrodite "che si slaccia il sandalo". Nessuna corrispondenza rispetto a questa articolazione emerge invece in rapporto alla scultura in marmo, dove, senza contare i pochissimi esemplari già menzionati di dimensioni superiori ai 60 cm ca. [1-13], la taglia della grande maggioranza delle statuette note si aggira tra i 25 e i 60 cm ca., senza che all'interno di questo insieme sia possibile individuare con precisione ulteriori soluzioni di continuità (operazione complicata anche in virtù delle condizioni di conservazione di questi oggetti, nella quasi totalità frammentari). Poche – e spesso male documentate – sono le figure di dimensioni inferiori, tra cui vale la pena di menzionare solo quella di Boston, che probabilmente non raggiungeva i 20 cm di altezza [121].⁶⁷⁷ Il quadro complessivo è quello di una straordinaria eterogeneità di soluzioni, in antico notevolmente arricchita dalla policromia (basti pensare ai caratteri individualizzati ottenuti in questo modo nel caso della "Venere in bikini" [53] [Fig. 74]), all'interno del quale solo rari casi si segnalano per una somiglianza tale da far pensare al ricorso a modalità imitative piuttosto puntuali, per quanto di difficile ricostruzione. Tra questi meritano di essere segnalate due statue, la c.d. "Cretan Venus" [76] [Figg.] e la Venere da Oplontis [122] [Figg. 33-34],⁶⁷⁸ entrambe da contesto abitativo della primissima età imperiale, cui occorre forse associare un terzo esemplare oggi perduto da Balanaia (Baniyas, in Siria), del quale si conoscono però alcune immagini [39] [Figg. 113-114].⁶⁷⁹ Le loro dimensioni sono pressoché identiche (salvo che per la statua siriana [39], per cui sono note solo indicazioni generiche), tra i 52,5 [122] e i 54,3 cm [76], così come del tutto analoga fin nei dettagli appare

⁶⁷⁷ [121] Boston, Museum of Fine Arts, inv. 01.8206 (<https://collections.mfa.org/objects/151175>), vd. CASKEY 1925, n. 95; ANTI 1927, p. 30, n. 74; REINACH, RS, VI, 86,6; RIEMANN 1940, p. 114, Variante I, n. 10; KÜNZL 1970, p. 140, n. M20; BRINKERHOFF 1978; COMSTOCK – VERMEULE 1976, pp. 114-115, n. 175.

⁶⁷⁸ [122] Oplontis, Villa di Poppea, inv. OP 1252, vd. DE CARO 1976, pp. 219-215, figg. 30-34; DE CARO 1987, p. 114, n. 20, fig. 24; NEUDECKER 1988, n. 71; KÜNZL 1994, p. 40, n. 2; LIMC 1997, VIII, "Venus", p. 210, n. 183; CARRELLA 2008, p. 54; SCHOCH 2009, p. 321, n. A48, tav. 17,4.

⁶⁷⁹ Attuale collocazione ignota, vd. CLERMONT-GANNEAU 1885, p. 237, n. 111 A/B, tav. V, C/D; POTTIER – REINACH 1887, p. 285, n. 17; ANTI 1927, p. 25, nr. 4; REINACH, RS, II, 349,2; RIEMANN 1940, p. 114, Typus I, n. 15; KÜNZL 1970, p. 139, n. M12; LIMC 1984, II, "Aphrodite" (in peripheria orient.), p. 163, n. 196; SCHOCH 2009, p. 327, n. A71, tav. 25,3.

l'impostazione della figura, che si segnala soprattutto per l'energica torsione del capo verso destra, piuttosto piccolo rispetto al resto del corpo, e per le forme slanciate e sottili; tutte e tre poggiano inoltre su un analogo plinto circolare, a sua volta inserito all'interno di una base rotonda, in due casi conservata. Le differenze riguardano soprattutto le figure complementari, introdotte con funzione di sostegno ma, come visto, capaci di tratteggiare in maniera decisiva i connotati semantici delle singole rappresentazioni: la Venere cretese [76] è infatti pienamente caratterizzata come Euploia e poggiava con il braccio sinistro sopra un timone, mentre al fianco delle Veneri da Oplontis [122] e Balanaia [39] sono due erme con figura rispettivamente femminile e maschile (si noti però la modalità di raccordo tra il braccio della dea e il supporto, ottenuto in entrambi i casi con l'identico sistema di un doppio risparmio collegato all'attacco della mano e alla mela stretta tra le dita); diversi sono infine i supporti al piede sinistro, un cigno, nel caso della "Cretan Venus" [76] (*hapax* nel materiale noto), un Erote negli altri due [122]. Appare dunque del tutto plausibile ipotizzare l'esistenza di un modello comune alle spalle di questi tre esemplari (forse addirittura la produzione a opera della stessa officina), per quanto la marginalità in termini numerici di queste attestazioni testimoni la mancanza di qualunque capacità normativa da parte di quest'ultimo. In un'ottica di primato dei contenuti sulle forme, inoltre, le diverse connotazioni delle figure per come trasmesse attraverso la conformazione dei supporti assumono una centralità preponderante rispetto alle loro similitudini formali, significative in una chiave di interpretazione dei fenomeni tecnologici e produttivi ma marginali rispetto alla costruzione dei portati semantici di ciascuna ripetizione.

Una simile chiave di lettura appare decisiva anche nei confronti dell'intera sequenza delle ripetizioni di Afrodite "che si slaccia il sandalo", soprattutto con riferimento al dibattito che si è a lungo incentrato sull'origine del motivo anziché sui modi della sua circolazione. L'eterogeneità delle figure riconducibili entro tale denominazione e l'assoluta predominanza al loro interno di esemplari di piccole dimensioni hanno infatti alimentato la discussione intorno all'esistenza e alle caratteristiche di un ipotetico "originale", che ha finito per polarizzarsi intorno alle posizioni dei fautori della «workshop hypothesis» e di quelli del «single authoritative model»: posizioni, in realtà, meno radicalmente alternative di quanto a prima vista possano apparire, dal momento che la preesistenza di uno schema rispetto alla sua consacrazione in rapporto a una specifica scultura in grado

di acquisire particolare fama non costituirebbe affatto un caso isolato. Ciò che senza ombra di dubbio le numerosissime e diverse ripetizioni della Venere “che si slaccia il sandalo” attestano è la straordinaria popolarità del motivo, al punto che i soli tratti principali della sua caratteristica posa dovevano consentirne l’identificazione. Le ragioni di questo successo non ci sono note e in assenza di riferimenti letterari al riguardo possono solo essere supposti: i meriti estetici della composizione, le sue valenze culturali, il prestigio del suo creatore sono alcune delle ipotesi che non possono essere escluse a priori. Lo schema, del resto, risultò da subito piuttosto duttile, trovando impiego fin dalle prime fasi della sua circolazione non solo in contesti di tipo abitativo, ma anche santuariale (sia come votivo che come dedica di maggiore impegno) e più genericamente pubblico, come attestato nel caso della statua di Eleutherna [13] da una struttura termale. Allo stesso tempo, lo sviluppo e la crescente complessità dei supporti e delle figure secondarie associate a quella principale di Venere, inizialmente con funzioni statiche legate alla trasposizione del motivo nel marmo, ma presto estesa anche alla produzione in terracotta e in bronzo pur in assenza di necessità strutturali, testimoniano il rapido indebolimento del focus narrativo della composizione intorno al gesto di togliere il sandalo, al punto che quest’ultimo scompare del tutto in molti esemplari. Il venir meno di questo elemento, evidentemente superfluo rispetto alla riconoscibilità complessiva del soggetto, e la tendenza ad arricchire la composizione con aggiunte che consentissero di estendere e specificare il portato semantico di ciascuna ripetizione sono alcune delle ragioni che determinarono la trasformazione del motivo in una sorta di *cliché* visuale solo in modo generico connesso alla raffigurazione di Afrodite/Venere. A queste occorre aggiungere le «ragioni della tecnica», ben testimoniate dal ricorso a processi produttivi di per sé assai inclini a mescolare elementi di versatilità insieme ad altri più decisamente imitativi, con esiti che si collocano a cavallo tra serialità e innovazione. All’interno di questo quadro, non è improbabile che proprio le difficoltà connesse alla trasposizione dello schema nel marmo ne abbiano determinato una limitata circolazione in esemplari di grande modulo in questo materiale, senza per questo impedirne la diffusione nell’ambito della piccola plastica (l’assenza di attestazioni di grande formato in terracotta e in bronzo non stupisce per motivi diversi, e non può essere considerata una prova del fatto che in antico la produzione di esemplari di Venere “che si slaccia il sandalo” fosse confinata al piccolo formato): altre raffigurazioni di Venere consentivano di rappresentare lo stesso

soggetto e la medesima cornice narrativa con impegno assai inferiore e altrettanta efficacia comunicativa. Molto interessante, per concludere, appare l'esistenza di un formato trasversale alla produzione in bronzo, marmo e terracotta, per quanto attestato in un numero nel complesso limitato di esemplari (inferiore ai dieci), delle dimensioni comprese entro i 50 e i 55 cm ca. (misure si avvicinano solo parzialmente alla dimensione antica di due piedi, ricorrente nelle fonti antiche). Le statuette non ripetono tuttavia un unico modello e appaiono assai differenti nei diversi materiali, per cui difficilmente possono essere messe in rapporto alle forme e alle dimensioni di un unico ipotetico originale, riguardo alle quali si è spesso dibattuto. Questo gruppo attesta piuttosto l'esistenza di più modelli in circolazione, ciascuno adeguato alle specificità dei vari materiali, accomunati però da un formato analogo evidentemente connesso alle destinazioni d'uso degli esemplari riprodotti. La variabilità delle soluzioni riscontrabile anche in questi casi (si pensi, per esempio, alle diverse rese delle chiome e alla presenza di corone e gioielli in varia foggia nel caso delle statuette in bronzo e terracotta, o alla conformazione di volta in volta differente dei supporti e delle figure di complemento in quello delle statuette in marmo) dimostra una volta di più l'approccio libero e interpretativo nei confronti della tradizione figurativa e tipologica che caratterizzava questo tipo di produzione in piccolo formato, all'interno della quale riconoscibilità e individualizzazione sono caratteri ricorrenti e inscindibili. Come già osservato nel caso delle ripetizioni dell'Ercole "in riposo", infine, un più piccolo modulo compreso all'incirca nelle dimensioni di un piede (30 cm ca.) si distacca piuttosto nettamente rispetto al resto delle ripetizioni del motivo, per lo meno per quanto riguarda la produzione in terracotta e in bronzo (rispetto a cui un'ulteriore misura di riferimento sembra essere la spanna/ *σπιθαμή*, 23 cm ca.). Leggermente differente appare in questo il caso delle statuette in marmo, dove vere e proprie soluzioni di continuità non si riscontrano tra i 20 e i 60 cm, ca., a ulteriore testimonianza di quanto la variabile costituita dall'impiego di materiali diversi fosse in grado di incidere anche sull'ampiezza dei formati praticati. È tuttavia soprattutto a questi esemplari di dimensioni più ridotte che occorre guardare per meglio comprendere e circoscrivere i modi d'uso e di fruizione specifici di una categoria di sculture che possano autenticamente essere definite "di piccolo formato".

II.3 Risultati

Il quadro così delineato in relazione alla variazione dei formati nella circolazione antica degli schemi dell'Ercole "in riposo" e della Venere "che si slaccia il sandalo" attraverso l'analisi degli esemplari superstiti si presenta per molti versi complesso e assai diversamente sviluppato. La prima importante distinzione, cui si è già più volte accennato, è quella relativa all'ampiezza stessa delle due sequenze: dal miniaturistico al colossale nel caso dell'Ercole "in riposo", pressoché unicamente limitata a formati piuttosto ridotti (solo in rarissime eccezioni superiori ai 60 cm / due piedi ca.) in quello della Venere "che si slaccia il sandalo". Al di là di questo aspetto macroscopico tuttavia, altre importanti distinzioni riguardano l'articolazione interna alle due sequenze di opere. Da una parte l'Ercole "in riposo" si caratterizza per la presenza di due gruppi di repliche meccanicamente riprodotte in formati diversi. Al primo, di dimensioni colossali (290-300 cm / 10 piedi ca.) e isolato rispetto al resto delle sculture in questo schema, fanno capo poco meno di una quindicina di esemplari marmorei tipologicamente distinguibili tra i tipi c.d. Farnese e Caserta. Il secondo si caratterizza invece per le dimensioni quasi dimezzate rispetto a quest'ultimo (150-155 cm / 5 piedi ca.) e si compone di un numero analogo di sculture – tutte in marmo – tipologicamente affini alla statua oggi conservata presso le Gallerie degli Uffizi.⁶⁸⁰ Rispetto al caso già discusso della sequenza del Discobolo mironiano, l'Ercole "in riposo" presenta dunque ben due formati di riferimento legati a gruppi di copie ottenute con strumenti di riproduzione meccanici, significativamente in rapporto reciproco di 1 : 2 (forse in rapporto a una circolazione modulare del motivo, rispetto alle modalità di esposizione previste per le diverse sculture). A confronto con le centinaia di sculture note per questo motivo, tuttavia, la rilevanza numerica di queste attestazioni appare assai limitata. L'Ercole "in riposo" sembra infatti aver circolato soprattutto per mezzo di ripetizioni piuttosto libere, sommariamente distinguibili negli insiemi di taglia compresa tra i 160 e i 200 cm ca., tra gli 80 e i 120 cm ca. e tra i 30 e i 60 cm ca. Nulla si può dire riguardo alla produzione di grande modulo in bronzo, in gran parte irrimediabilmente perduta, ma si individua bene

⁶⁸⁰ Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1914/138.

un insieme piuttosto numeroso di bronzetti delle dimensioni variamente comprese entro i 30 cm / un piede ca.:⁶⁸¹ a questo formato corrisponde abbastanza precisamente quello di un gruppo di statuette ellenistiche in terracotta che è possibile distinguere dalla massa più corrente delle figurine votive da una parte, e dalle poche ripetizioni dello schema delle dimensioni di 50 cm ca. dall'altra.

Completamente diverso il caso della Venere “che si slaccia il sandalo”, per cui un formato di riferimento associabile a repliche meccanicamente copiate sembra di fatto non essere esistito. Uno stato di cose in certa misura paradossale, a fronte del fatto che la gran parte delle centinaia di ripetizioni note del motivo si aggira entro un *range* dimensionale piuttosto limitato, quasi sempre inferiore ai 60-65 cm / due piedi ca. Per quanto infatti vi siano piccoli gruppi di esemplari in bronzo, marmo e terracotta in certa misura comparabili dal punto di vista delle dimensioni, la loro irrilevanza quantitativa rispetto all'altissimo numero totale di statuette in questo schema e le loro evidenti differenze formali segnalano piuttosto come spesso queste similitudini fossero legate a esigenze di tipo produttivo piuttosto che alla volontà di imitare fedelmente un modello. Più corretto sarebbe parlare dell'esistenza di molti modelli in circolazione, adeguati alle specificità dei diversi materiali in cui lo schema poteva essere ripetuto: un aspetto, questo, che sembra aver inciso in maniera decisiva sulle modalità di circolazione della Venere “che si slaccia il sandalo”. In mancanza di qualunque attestazione riguardo alla ripetizione del motivo in esemplari in bronzo di grande modulo, l'unica ragionevole certezza a disposizione è relativa alla quasi totale assenza di sculture in marmo in formati superiori ai 60-65 cm ca. A questo proposito è plausibile ipotizzare che un ruolo importante sia stato giocato dal fatto che l'elaborata composizione fosse difficilmente riproducibile in questo materiale, se non a prezzo di particolari e complessi accorgimenti statici che potevano comportarne a volte modificazioni anche significative. Alla molteplicità di queste soluzioni deve essere in ultima analisi ricondotta anche l'estrema variabilità formale con cui lo schema risulta interpretato nelle sue numerosissime ripetizioni, con una serie aggiunte e trasformazioni che ne interessavano anche i portati semantici, fatta salva unicamente la sua riconoscibilità complessiva. Un tale grado di libertà nella

⁶⁸¹ Tra cui è possibile distinguere la coppia delle statuette da Sulmona e Foligno (Chieti, Museo Archeologico Nazionale d'Abruzzo, inv. 4340; Parigi, Musée du Louvre, inv. BR 652) della misura di 35 cm ca., dalla gran parte degli esemplari di dimensioni che si aggirano intorno ai 20 cm ca. e a scendere.

relazione con il motivo di riferimento, profondamente radicata anche nelle prassi produttive attestate, trova una corrispondenza solo parziale nelle modalità di ripetizione dello schema dell'Ercole "in riposo", che nel complesso presenta un quadro più coerente delle soluzioni formali (tanto più che sono noti casi di produzione di statuette con il sistema per punti, segno di una ricercata fedeltà nei confronti dei modelli). In entrambi i casi, tuttavia, la trasformazione dei motivi in *cliché* visuali appare associata alla possibilità d'identificare il soggetto in maniera inequivocabile e trasversale rispetto al merito artistico e materiale delle singole opere – per quanto i portati di ciascuna potessero assumere valenze diverse in rapporto a diversi tipi di pubblico (in maniera non dissimile, in questo, da quanto riscontrabile nel resto della "scultura ideale" coeva).

Quanto al problema della definizione di cosa debba effettivamente intendersi per "piccolo formato" in rapporto a questo tipo di produzione, lo studio dei due casi presi in esame dimostra in maniera piuttosto chiara come l'utilizzo di questa espressione finisca spesso per andare a designare con qualche forzatura quelle che in realtà si presentano come diverse possibilità di "piccoli formati" praticabili. Considerando il problema nell'ottica della "miniaturizzazione", tutti gli esemplari che ripetono uno schema in dimensioni inferiori rispetto al suo formato di riferimento devono in certa misura essere considerate delle "miniature". Tuttavia si è visto come un tale formato di riferimento potesse talvolta non esistere affatto, e come d'altra parte l'entità di queste riduzioni potesse variare molto, anche su formati non sempre definibili "di piccole dimensioni". La limitazione di 100 cm proposta da E. Bartman in termini assoluti non trova del resto alcun riscontro nell'analisi del dato materiale riferito ai due casi studio presi in esame, ciascuno caratterizzato in modo specifico in relazione ai formati ricorrenti maggiormente attestati. Ai livelli più bassi delle scale di grandezza delle ripetizioni di entrambi gli schemi si ravvisano però alcune similitudini, in particolare per quanto riguarda la produzione in bronzo e in terracotta: tanto l'Ercole "in riposo" quanto la Venere "che si slaccia il sandalo" conoscono infatti una categoria piuttosto nutrita di oggetti che possono essere classificati entro la dicitura ὡς ποδιαῖος ("circa un piede"), vale a dire approssimativamente contenuti nelle dimensioni di 30 cm ca., ben distinta dalle ripetizioni di modulo superiore che si

attestano intorno ai 50-55 cm ca.⁶⁸² Diverso è invece il caso degli esemplari marmorei, che in entrambi i casi si attestano nelle parti inferiori delle rispettive sequenze su una scala di grandezza variabile tra i 30 e i 60-65 cm ca., con poche eccezioni e senza rilevanti soluzioni di continuità. È precisamente tra gli esemplari appartenenti a questi gruppi che occorre guardare nell'ottica di produrre una definizione di cosa debba in effetti intendersi per “statuetta” rispetto a quello che viene comunemente inteso per “statua”. Come già è stato suggerito, l'aspetto delle dimensioni è fondamentale in questo senso: non in termini assoluti ma piuttosto in quanto proprio le misure ridotte di queste opere erano in grado di consentire in alcuni casi modalità di fruizione a vari livelli diverse e peculiari rispetto a quelle proprie della scultura in grande formato. Una valutazione in questo senso, caso per caso, deve pertanto essere affidata all'analisi di alcuni *case studies* selezionati all'interno di questi gruppi di opere, che possano a vario titolo presentarsi come significativi rispetto agli usi e ai modi di fruizione possibili e praticati in rapporto ad esse.

⁶⁸² Un insieme di ripetizioni delle dimensioni di 50-55 cm ca., ben distinto da quelle di formato inferiore ai 30 cm ca., è attestato tanto nel caso della Venere “che si slaccia il sandalo” sia per quanto riguarda la produzione in bronzo che per quella in terracotta, quanto nel caso dell'Ercole “in riposo” in riferimento alla produzione in terracotta: gli esemplari in bronzo noti per questo schema di formato superiore al gruppo di 30 cm ca. sono invece soltanto due, in entrambi i casi più grandi di 50-55 cm.

CAPITOLO III

STATUETTE IN CONTESTO

L'affermazione D. Kreikenbom secondo cui la nozione di "colossalità" nella scultura antica «nicht nur eine Frage des Zollstock ist»⁶⁸³ può essere a buon diritto declinata in modo speculare nei riguardi della produzione in piccolo formato, alla cui definizione non sono sufficienti parametri unicamente quantitativi. Come le dimensioni effettive e molto concrete di un oggetto possano essere vissute solo attraverso il contesto destinato alla sua fruizione e i modi d'uso per esso intesi, venendo da questi ultimi di volta in volta magnificate o relativizzate, è una circostanza ben nota per quanto riguarda le raffigurazioni scultoree, che si caratterizzano precisamente nel contemplare la presenza simultanea di un osservatore e di un'opera all'interno di uno spazio condiviso. La volontà di ricostruire qualità e modalità di questa interazione ha improntato molti studi recenti in quest'ambito, non solo rispetto alla statuaria in generale ma anche con riferimento alla scultura architettonica, per cui la cornice contestuale costituisce un elemento molto condizionante. Di rado però questi aspetti hanno trovato piena tematizzazione negli studi archeologici per quanto riguarda la scultura in piccolo formato, ed è pertanto interessante domandarsi in questa sede come e in che misura le dimensioni ridotte di alcune opere fossero determinanti nel garantire loro modalità d'interazione con lo spazio e l'osservatore a vari livelli diverse e peculiari rispetto a quelle proprie della scultura di modulo superiore.

A tale obiettivo è dedicata precisamente l'indagine sviluppata in questo capitolo, attraverso l'analisi di sei casi studio – sei statuette (o gruppi di statuette) in contesto – riconducibili alle sequenze dell'Ercole "in riposo" e della Venere "che si slaccia il sandalo". Sebbene per loro stessa natura meno vincolate a un preciso e immutabile spazio di fruizione di quanto non lo siano altri generi di rappresentazione, un consistente

⁶⁸³ KREIKENBOM 1992, p. 4.

problema nell'affrontare lo studio delle scultura di piccole dimensioni risiede spesso nell'esiguità degli esemplari riguardo ai quali siano note sufficienti informazioni relative ai contesti di provenienza, per cui la ricostruzione delle modalità d'uso originariamente connesse loro risulta il più delle volte impresa complicata, se non impossibile. Tra le centinaia di esemplari a essi riconducibili, questi due schemi forniscono tuttavia un campione sufficientemente ampio di piccole sculture affidabili e significative in tale prospettiva, capaci non solo di garantire larga rappresentatività rispetto ai diversi modi di declinare l'interazione tra osservatore, spazio e opera nell'ambito della produzione in piccolo formato, ma di consentire inoltre un'adeguata descrizione dei problemi connessi alla ricezione delle forme del repertorio della "scultura ideale" in questo contesto. La selezione di questi casi studio è guidata pertanto dall'esigenza di garantire spazio sufficiente a entrambe queste prospettive, tenendo conto di variabili ulteriori quali l'impiego di materiali diversi nella produzione di tali sculture e l'ampiezza dell'orizzonte cronologico preso in considerazione. Tutti e sei i casi studio scelti sono riconducibili a quello che tanto nel caso dell'Ercole "in riposo", quanto in quello dell'Afrodite "che si slaccia il sandalo", si segnala come il più piccolo dei piccoli formati praticati, compreso nelle dimensioni corrispondenti a quelle di circa un piede nei sistemi di misurazione greco e romano (30 cm ca.). Come già specificato, una tale delimitazione non deve essere intesa come universale e strettamente normativa, ma ha il pregio di corrispondere da una parte a una effettiva soluzione di continuità nel variare dei formati praticati nelle ripetizioni degli schemi presi in esame (soprattutto nell'ambito della produzione in bronzo e in terracotta, in maniera più articolata rispetto a quella in marmo), dall'altra a una quantificazione ricorrente in antico nei confronti di piccole sculture sia in ambito epigrafico (come nella formula ὄς ποδιαῖος in uso negli inventario deliotti) che letterario (come nel caso della *mensura pedem* attribuita da Stazio all'Ercole Epitrapezio). In questo modo è garantita inoltre una certa uniformità del campione di esemplari analizzati, per altri aspetti estremamente divergenti gli uni dagli altri.

La rappresentanza è equamente ripartita tra i due schemi, con tre casi studio relativi a quello dell'Ercole "in riposo" e tre a quello dell'Afrodite "che si slaccia il sandalo", alternati l'uno all'altro e organizzati in una sequenza che per quanto possibile tiene conto della cronologia delle varie opere e dei loro contesti di rinvenimento. Nell'ordine sono

dunque discussi i seguenti casi: il gruppo di figure di Afrodite “che si slaccia il sandalo” in terracotta dai contesti domestici di Priene; la statuetta di Ercole “in riposo” dedicata da M. Attio Peticio Marso all’interno del santuario di Ercole Curino a Sulmona; il bronzetto di Afrodite “che si slaccia il sandalo” dal settore di *cenacula* adiacenti alla Palestra di Ercolano; l’Ercole “in riposo” rinvenuto come parte di una piccola collezione di statuette all’interno del lussuoso Peristylhaus II di Pergamo; l’Afrodite “che si slaccia il sandalo” accompagnata da una figura di Priapo proveniente da un relitto antistante le coste di Caesarea Marittima; la statuetta in marmo di Ercole “in riposo” originariamente pertinente al larario domestico della tardoantica Panayia Domus di Corinto.

III.1 Statuette di Afrodite da Priene

Il fenomeno della crescente presenza di elementi d'arredo scultoreo entro contesti abitativi e residenziali di epoca ellenistica si intreccia saldamente a quello delle prime fasi di diffusione del repertorio della "scultura ideale" di piccolo formato, proprio perché spesso le due categorie coincidono entro quella che C. Hardiman ha definito dei «Little Gods in the Hellenistic Home».⁶⁸⁴ Il dibattito in proposito si è a lungo per lo più focalizzato intorno al tema delle funzioni di queste sculture, articolandosi entro una contrapposizione tra carattere "religioso / votivo / cultuale" e carattere "decorativo / ornamentale". Da una parte, studi come quelli di V. Harward o di S. Hemingway hanno voluto enfatizzare il primo di questi aspetti, propendendo per un impiego delle statuette in questi contesti pressoché esclusivamente «under the guise of domestic religious dedications».⁶⁸⁵ Viceversa C. Hardiman, anche sulla scorta di alcune precedenti considerazioni riferite da M. Kreeb ai contesti delioti, ha preferito porre l'accento sullo «strong decorative element» che sembra essere uno dei tratti più peculiari di questo genere di oggetti e delle modalità della loro installazione entro le strutture residenziali private, arrivando a definirli con decisione «a decorative medium in the home from the fourth century onward».⁶⁸⁶ La questione, per la verità, non ha ragione di essere posta nei termini di una mutua e assoluta esclusione: come lo stesso M. Kreeb ha infatti giustamente sottolineato, «die Funktion der statuarischen Ausstattung ist meistens mehrdeutig. Zwischen Dekoration und Weihgabe besteht kein erkennbarer Unterschied. Ein dasselbe Stück kann, je nach Aufstellungsort, seine Funktion ändern».⁶⁸⁷ Se tuttavia per quanto riguarda la scultura in marmo o in bronzo le fonti letterarie e i dati archeologici concordano nell'indicare come un nesso diretto ed esclusivo con forme di religiosità domestica sia spesso difficilmente sostenibile,⁶⁸⁸ diverso è il caso delle figurine in

⁶⁸⁴ HARDIMAN 2016. Oltre a quest'ultimo, tra gli studi più recenti e rilevanti sul tema della decorazione scultorea di ambito domestico in epoca ellenistica, vd. KREEB 1988; HARWARD 1989; SANDERS 2001; HARDIMAN 2005; SHARPE 2006.

⁶⁸⁵ HARWARD 1989; HEMINGWAY 2004.

⁶⁸⁶ KREEB 1988; HARDIMAN 2005; HARDIMAN 2016.

⁶⁸⁷ KREEB 1988, p. 68.

⁶⁸⁸ HARDIMAN 2016, pp. 618-619: «Some religious value is inherent, given that many of the statues represent the gods and goddesses of the Greeks, so one should not maintain a strict adherence to a

terracotta, per le quali invece una destinazione religioso / culturale è in diversi casi attestata.

Per quanto le testimonianze archeologiche ne documentino l'abbondante presenza anche in contesti di tipo funerario e santuarioale, oggetti di questo tipo erano popolarissimi in ambito domestico, dove costituivano la categoria più economica e diffusa di arredo scultoreo.⁶⁸⁹ «Fragt man [...]», scrive Rumscheid «wozu die Tonfiguren in den Häusern verwandt wurden, so sind die Hinweise auf eine Funktion als Kultbilder oder Votive im Rahmen häuslicher Götterverehrung am häufigsten und sichersten».⁶⁹⁰ In effetti, per quanto molto resti ancora da chiarire riguardo agli aspetti più prettamente rituali della religiosità domestica greca, l'associazione documentata di figurine in terracotta con apprestamenti cultuali più o meno mobili come *thymiateria*, *louteria* e soprattutto i piccoli altari rinvenuti, per esempio, in diverse case di Delo e Priene, sembra suggerire come un loro impiego in cerimonie di qualche genere fosse ampiamente praticato.⁶⁹¹ Anche da questo punto di vista, tuttavia, non occorre generalizzare, soprattutto quando si consideri la varietà tematica dei soggetti rappresentati e il rinvenimento di alcune di queste figure

religious/decorative dichotomy, but view it rather as a question of degree within the religious-decorative classification. Still, it does seem that any formalized relationship between statue and cult is difficult to maintain. When one examines what we know about ancient domestic religion and the archaeological contexts for the sculptures, an exclusively religious interpretation for these statues seems very unlikely. Contextual analysis seems the best evaluative approach to this question, and with it there is usually nothing in the material record that helps support a primary religious interpretation for domestic sculpture. [...] Hellenistic domestic sculpture was as much of a cultural expression of status, wealth, and, to a lesser extent, piety as any public sculpture, and its decorative and architectural contexts show as much of a concern for visual display as has been traditionally seen in Hellenistic sculpture in general». Su questo punto, si veda anche HARDIMAN 2005, pp. 252-278.

⁶⁸⁹ Per una panoramica complessiva dei ritrovamenti di statuette in terracotta di ambito greco con relativi riferimenti bibliografici, vd. RUMSCHEID 2006, pp. 76-176 (con riferimento specifico ai contesti di Priene alle pp. 41-60), dove si distingue, appunto, tra rinvenimenti in *Wohnhäuser*, *Heiligtümer* e *Gräber*. Sulla condizione in certa misura a sé stante delle figurine in terracotta rispetto al resto della scultura di ambito domestico, vd. HARDIMAN 2016, pp. 605, nt. 4.

⁶⁹⁰ RUMSCHEID 2006, pp. 126-131; 357-350.

⁶⁹¹ La bibliografia relativa alla religiosità domestica in ambito greco e i culti ad essa associati è molto ampia (per quanto spesso questo aspetto abbia goduto di un'attenzione assai inferiore rispetto a quella dedicata alla sua controparte pubblica): per un'introduzione generale, vd. FARAONE 2008 con ulteriori riferimenti. Tra i più importanti testi di riferimento si segnalano FESTUGIÈRE 1954; ROSE 1957 e NILSSON 1961, mentre tra le pubblicazioni più recenti, vd. DASEN – PIÉRAT 2005; MORGAN 2005; BODEL – OLYAN 2008; KINDT 2012; HARDIMAN 2016, pp. 607-6011. Per la documentazione archeologica relativa alle pratiche cultuali in ambito domestico, vd. HARDIMAN 2016, pp. 611-615. Sui ritrovamenti di questo genere da Priene si veda WIEGAND – SCHRADER 1904, pp. 319-328, in particolare per quanto riguarda i contesti di rinvenimento dei piccoli altari in Haus 13, Haus 29; Haus 32; Haus 33 (su cui si veda anche RUMSCHEID 2006, pp. 43-44; 50-55). Per quanto riguarda Delo, vd. BRUNEAU 1970, p. 640; COUILLOUD-LE DINAHET 1991; ÉTIENNE 1991. Per l'utilizzo di figurine in terracotta con funzioni legate a pratiche cultuali a Delo, vedi anche BARRETT 2011, pp. 2-3; 259.

entro ambienti della casa riccamente ornati e destinati a funzioni di rappresentanza (come spesso erano gli ἀνδρῶνες), per cui come nel caso delle loro controparti in marmo o in bronzo si può pensare che alcune di queste terrecotte fossero pienamente parte dell'apparato scultoreo domestico di carattere più marcatamente decorativo (nell'accezione più articolata possibile di questo termine per come suggerita da M. Kreeb e D. Hardiman).⁶⁹² Del resto, la loro presenza in contesto domestico in questa fase assume per qualità e qualità delle attestazioni caratteri del tutto innovativi rispetto all'epoca classica, e non si può fare a meno di considerare questi sviluppi nell'ambito di fenomeni di più ampia portata che interessavano il mondo ellenistico come l'emergere dell'individuo (anche nella sua dimensione privata) «as a cultural category», l'avvio della «cultural rationalisation of art» e in definitiva la nascita di vere e proprie forme di collezionismo orientato nel senso di un apprezzamento storico-artistico.⁶⁹³ Da questo punto di vista, rimane molto difficile formulare ipotesi convincenti riguardo a oggetti di cui non si conosca un preciso contesto di rinvenimento: di certo però, l'equazione che associa in assoluto la povertà intrinseca di un materiale come la terracotta allo scarso valore delle piccole sculture prodotte con essa (e quindi a una destinazione di tipo non decorativo) costituisce una semplificazione cui possono essere contrapposte numerosissime eccezioni. Per rimanere nell'ambito della “scultura ideale” in piccolo formato, si pensi alla già menzionata e famosa Venere Cnidia in terracotta dal Tumulo di Dardano, un oggetto che può tranquillamente sostenere il confronto con molte delle ben più scadenti ripetizioni in marmo o in bronzo note di quel tipo [Fig. 106].⁶⁹⁴

⁶⁹² «Die Entscheidung, wozu eine bestimmte Statuette gebraucht wurde, ist jedoch, seit spätclassischer Zeit des Themenspektrum der Terrakotten immer mehr zunahm, im Einzelfall meist schwer zu treffen. Anhand welcher Kriterien sollte man nämlich ausschließen, daß ein bestimmtes Thema oder ein bestimmter Typus als Motivgabe in Frage kam? Umgekehrt ist etwa gleichzeitig mit dem Zunehmen der Vielfalt bei den Tonfiguren zu beobachten, daß zumindest in bevorzugten Räumen reicherer Häuser immer mehr figürliche Darstellungen in Medien wie vor allem Bodenmosaiken und Wanddekorationen, aber auch in der Reliefkeramik auftreten, die alle in erster Linie in der repräsentativ-luxuriösen Ausstattung verpflichtet sind. Es liegt daher nahe, daß auch manche der tönernen Statuetten in dieser Weise eingesetzt werden konnten», vd. RUMSCHEID 2006, pp. 347-348.

⁶⁹³ BOUNIA 2005, pp. 105-135; TANNER 2006, pp. 205-276; 301-302; TANNER 2010; KUTTNER 2005.

⁶⁹⁴ Çanakkale, Museo Archeologico, inv. 2123, vd. DUYURAN 1960, p. 11, tav. 11; AKURGAL 1987, , p. 117, tavv. 35; 188-189; SEAMAN 2004, p. 573, n. 64; CORSO 2007, p. 208, nt. 8, n. 28; RUMSCHEID 2008, p. 143, nt. 28, tav. 31.2; ZIMMER 2014, pp. 199, n. AvK-ts 56. In generale, una relazione tra la qualità dei pezzi e la loro funzione può essere riscontrata: «Grundsätzlich gilt: je schlechter die Qualität der Ausführung und je anspruchsloser die Gestaltung war, dest sicher ist eine solche Funktion (*i.e.* una funzione culturale NdA) als ausschließliche anzunehmen», vd. RUMSCHEID 2006, p. 348.

È questo dunque il quadro complessivo che occorre tenere a mente nell'analisi di un gruppo di statuette di Afrodite "che si slaccia il sandalo" annoverate tra le oltre 400 *figürlichen Terrakotten von Priene* nel documentatissimo volume curato da F. Rumscheid.⁶⁹⁵ Si tratta in tutto di undici esemplari, in diverso stato di conservazione (in alcuni casi sopravvive unicamente il capo), che fanno di questa città uno dei luoghi che ha restituito il più alto numero di ripetizioni di questo schema. Tutte, ove la provenienza sia nota, sono riconducibili ad un contesto di tipo domestico e databili tra la metà del II sec. a.C. e l'inizio del secolo successivo:

1. Istanbul, Museo Archeologico, inv. 1501 [Fig. 115] – Statuetta di Venere frammentaria, 32 cm, Priene *Grabung* 1895/1899, "Bereich der Wohnhäuser", vd. WIEGAND – SCHRADER 1904, p. 336, fig. 377; MENDEL 1908, n. 2169, tav. 6,1; KÜNZL 1970, p. 156, n. S2; RUMSCHEID 2006, p. 412, n. 14, tav. 5, 4-5.
2. Istanbul, Museo Archeologico, inv.1397 [Fig. 116] – Testa di Venere con *stephane*, 6,5 cm (originariamente 30-35 cm), Priene *Grabung* 1895/1899, provenienza esatta ignota, vd. MENDEL 1908, n. 2169; RUMSCHEID 2006, p. 412, n. 14, tav. 5, 4-5.
3. Istanbul, Museo Archeologico, inv.1520 [Fig. 117] – Testa di Venere con *stephane*, 7,8 cm (originariamente 30-35 cm), Priene *Grabung* 1895/1899, provenienza esatta ignota, vd. MENDEL 1908, n. 2177; RUMSCHEID 2006, p. 412, n. 15, taf. 5, 6-7.
4. Istanbul, Museo Archeologico, inv.1635 [Fig. 118] – Testa di Venere con *stephane*, 8,2 cm (originariamente 30-35 cm), Priene *Grabung* 24.3.1898, Haus 33 Ost, vd. WIEGAND – SCHRADER 1904, p. 327; 336; MENDEL 1908, n. 2175; RUMSCHEID 2006, pp. 412-413, n. 16, tav. 6, 1-4.
5. Istanbul, Museo Archeologico, inv.1564 [Fig.119] – Testa di Venere con *stephane*, 7 cm (originariamente 30-35 cm), Priene *Grabung* 1895/1899,

⁶⁹⁵ RUMSCHEID 2006.

- provenienza esatta ignota, vd. WIEGAND – SCHRADER 1904, p. 336; MENDEL 1908, n. 2176, tav. 7.3; RUMSCHEID 2006, p. 413, n. 17, tav. 6, 5-8.
6. Istanbul, Museo Archeologico, inv.1637 [Fig. 120] – Testa di Venere con *stephane*, 6,7 cm (originariamente 30-35 cm), Priene *Grabung* 24.3.1898, Haus 33 Ost, vd. WIEGAND – SCHRADER 1904, p. 327; MENDEL 1908, n. 2174, tav. 7,4; RUMSCHEID 2006, p. 413, n. 18, tav. 7, 1-4.
 7. Istanbul, Museo Archeologico, inv.1502 [Fig. 121] – Statuetta di Venere acefala, 29 cm (originariamente 30-35 cm), Priene *Grabung* 1895/1899, “Bereich der Wohnhäuser”, vd. WINTER 1903, II, p. 206, n. 3b; WIEGAND – SCHRADER 1904, p. 336; MENDEL 1908, n. 2047; KÜNZL 1970, p. 156, n. S3; RUMSCHEID 2006, p. 425, n. 52, tav. 24.1-2.
 8. Attuale collocazione ignota [Fig. 122] – Statuetta di Venere frammentaria, 15 cm (originariamente 30-35 cm), Priene *Grabung* 24.3.1898, Haus 33 Ost, vd. WIEGAND – SCHRADER 1904, p. 327; KREEB 1988, p. 94, nt. 363; RUMSCHEID 2006, p. 425, n. 53, tav. 24,3.
 9. Istanbul, Museo Archeologico, inv.1492 [Fig. 123] – Statuetta di Venere frammentaria, 18 cm (originariamente 30-35 cm), Priene *Grabung* 1895/1899, “Bereich der Wohnhäuser”, vd. MENDEL 1908, n. 2048; RUMSCHEID 2006, p. 426, n. 54.
 10. Istanbul, Museo Archeologico, inv.1532 [Fig. 124] – Frammento di statuetta di Venere, 9 cm (originariamente 30-35 cm), Priene *Grabung* 1895/1899, “Bereich der Wohnhäuser”, vd. MENDEL 1908, n. 2049; RUMSCHEID 2006, p p. 426, n. 55, tav. 24,5.
 11. Istanbul, Museo Archeologico, inv.1394 [Fig. 125] – Testa di Venere con *Schmetterlingsknoten*, 5 cm (originariamente 25-30 cm), Priene *Grabung* 1895/1899, provenienza esatta ignota, vd. WIEGAND – SCHRADER 1904, p. 336; MENDEL 1908, n. 2166; RUMSCHEID 2006, p. 426, n. 56, tav. 25, 1-2.

Afrodite ricopre senza dubbio un ruolo molto importante nella diffusione di sculture domestiche nel corso di questa fase, al punto che è possibile affermare che le sue raffigurazioni fossero tra tutte «by far the most popular».⁶⁹⁶ È stato calcolato che tra le terrecotte da Priene all'incirca il 10% siano riconducibili a questo soggetto,⁶⁹⁷ che pure non risulta strettamente legato alla tutela della casa e ai culti connessi a quest'aspetto (non quanto, per esempio, altre divinità quali Hestia, Hermes, Apollo Agyieus / Patroos o Zeus in diverse sue epiclesi quali Hephestios, Xenia, Patroos o Melichios).⁶⁹⁸ La sua caratterizzazione in contesto residenziale è duplice: da una parte, come protettrice dei legami matrimoniali, veniva venerata in particolare dalle donne;⁶⁹⁹ dall'altra riceveva onori dagli uomini in qualità di dea dell'amore, soprattutto in ambito simposiale. Non meraviglia dunque trovare diverse sue statuette insediate negli ἀνδρῶνες delle case di Priene, che dobbiamo dunque immaginare assolvessero una funzione, per usare l'espressione di M. Kreeb, «mehrdeutig».⁷⁰⁰ Se infatti pratiche cultuali rivolte ad Afrodite nell'ambito della religiosità domestica greca sono comunque attestate tanto dalle fonti letterarie quanto da quelle archeologiche, non si può escludere che statuette di questo tipo, specialmente quelle di qualità superiore e collocate in contesti di rappresentanza, potessero ricevere anche un apprezzamento estetico e contribuire alla decorazione degli ambienti che le ospitavano.⁷⁰¹ A questo si aggiunga che nella grande maggioranza dei casi queste statuette ripetevano tipi e schemi propri della statuaria di grande modulo, in

⁶⁹⁶ HARDIMAN 2016, p. 615.

⁶⁹⁷ RUMSCHEID 2006, p. 338.

⁶⁹⁸ «Her popularity in the home may stem from notions of fecundity and prosperity, yet there are no specific references to her in a domestic guise in the literary sources», vd. HARDIMAN 2016, p. 616. Sulla presenza di Afrodite nell'ambito della religiosità domestica greco-romana, vd. SOFRONIEW 2015, pp. 65-77.

⁶⁹⁹ Per quanto relativa a diversi secoli dopo questa fase, è molto interessante da questo punto di vista la presenza di statuette di Afrodite entro i contratti matrimoniali testimoniati dai reperti papiracei dell'Egitto di età imperiale, vd. Appendice III, T53-62.

⁷⁰⁰ Si vedano p. es. le statuette dagli ἀνδρῶνες degli Haus 13 e 14 da Priene, vd. RUMSCHEID 2006, pp. 43-44.

⁷⁰¹ Un esempio eclatante da questo punto di vista, sebbene a un livello ben più alto rispetto a quello delle residenze tutto sommato modeste di Priene e non specificamente riferito a una scultura in piccolo formato, è quello della sala da banchetto allestita da Telemeo IV Filopatore a bordo della nave palazzo Thalamegos intorno ad una tholos che ospitava una statua di Afrodite in marmo: un'installazione che richiamava certo quella di famose immagini di culto della dea, ma che al contempo contribuiva ad accrescere il prestigio e la straordinaria ricchezza di uno spazio già di per sé fuori dal comune, vd. Athen V, 205 d-e (su cui KUNZE 1996, p. 126 con bibliografia ulteriore). Questi casi ai livelli più alti delle società ellenistiche svolsero una funzione guida nel graduale diffondersi presso strati più ampi della popolazione di nuovi stili di vita caratterizzati dalla *tryphé* e dall'ostentazione del lusso, nell'ambito dei quali occorre ricondurre anche il fenomeno della presenza di arredo scultoreo in contesti privati.

particolare quelli di tradizione prassitelica che raffigurano la dea nuda in procinto di avviarsi al bagno – tra cui occorre naturalmente annoverare anche il motivo dell’Afrodite “che si slaccia il sandalo”. Questo aspetto deve essere riguardato come parte di una più generale tendenza riscontrabile nel corso del tardo ellenismo improntata a forme di grande apprezzamento nei confronti delle opere d’arte classiche e tardo classiche. Difficile però nella maggior parte dei casi definire con assoluta certezza se queste statuette debbano essere di volta in volta inquadrare come «Nachamungen berühmter Urbilder» o piuttosto come ripetizione di un «typologisches ‘Allgemeingut’»: ⁷⁰² da una parte è infatti ben possibile che questo tipo di rappresentazioni fossero acquistate ed esposte in casa almeno in parte secondo una più o meno raffinata sensibilità storico artistica, riconoscendo in esse un prestigio connesso alla fama dei rispettivi modelli; dall’altra vi sono elementi che inducono a pensare che spesso l’osservatore antico riconoscesse in esse soprattutto il soggetto raffigurato, orientando le proprie esigenze in base al tema che volesse vedere rappresentato e al repertorio di raffigurazioni corrispondenti disponibili.

Anche in questo caso, tuttavia, le due alternative non devono essere viste come del tutto inconciliabili. Gli studi di B. Zimmer a proposito delle raffigurazioni di Afrodite del tipo Cnidia e Louvre-Napoli hanno infatti evidenziato quanto complessi e mediati potessero essere in questa fase i rapporti capaci di determinare l’aspetto finale delle singole opere a partire dai modelli a disposizione (da lei articolati entro la distinzione tra *Werk* – una creazione originale nella sua unicità aurale – e *Bildschema* – l’immagine mutevole di un *Werk* che prende corpo attraverso un processo di percezione e riformulazione determinato da una dialettica a cui partecipano numerosi attori). ⁷⁰³ Entro questo quadro, riconoscibilità e variabilità sono due fenomeni perfettamente coesistenti, come dimostrato anche nel caso delle terrecotte di Venere “che si slaccia il sandalo” da Priene. A dispetto di una complessiva ed evidente uniformità infatti, queste figure differiscono tra loro in molti modi, in particolare in due aspetti maggiormente visibili: le acconciature da una parte e la presenza di gioielli dall’altra. Alcune sfoggiano elaborate pettinature con c.d. *Schmetterlingsknoten* alto sopra il capo ([3]; [4]; [5]), altre più convenzionali c.d.

⁷⁰² Per una riflessione su queste due categorie in rapporto alla produzione coroplastica, vd. RUMSCHEID 2008 (in particolare pp. 143-146).

⁷⁰³ ZIMMER 2014, si vedano le pp. 11-15; 105-107 (e le tavole alle pp. 223-224) per un inquadramento teorico di questi problemi.

Nackennoten sulla nuca ([1]; [2]), in altre ancora si notano i resti di lunghe trecce che ricadevano sulle spalle ([7]).⁷⁰⁴ La presenza di *stephanai*, corone e diademi in varia foggia (elementi capaci di veicolare significati specifici) contribuiva ad accentuare la varietà e la ricchezza di queste soluzioni.⁷⁰⁵ anche in questo caso gli esiti sono assai diversi, con alcune corone di grandi dimensioni ma di aspetto più semplice ([3]; [4]; [5]) e altre invece più visibilmente decorate (come quelle impreziosite da piccoli dischi nelle statuette [1] e [2], o quella con delle sorte di appendici triangolari nell'esemplare [3]) – ma tali corone potevano essere del tutto assenti, come nella testa [11]. Anche i corpi delle figure potevano essere ornati di gioielli, di cui però rimane poca traccia per via dello stato frammentario della gran parte di queste statuette. Nell'esemplare [9], in cui si conservano unicamente le gambe della figura, si riconosce la presenza di due cavigliere, mentre sul piede destro delle statuette [1] e [7], laddove meno ci si aspetterebbe di trovarlo a confronto con il resto degli esemplari noti in questo schema, è ben visibile un sandalo (che in questo caso si può considerare a tutti gli effetti un accessorio ornamentale). Non si può inoltre escludere che ulteriori elementi di decorazione fossero inseriti tramite l'aggiunta del colore. La policromia del resto era un elemento assolutamente centrale nel determinare l'aspetto finale di questi oggetti, come si può riscontrare in due terrecotte di Afrodite “che si slaccia il sandalo” provenienti da Delo, sulle quali sopravvive in effetti una vivace resa cromatica che interessa il corpo, il viso i capelli e i gioielli della dea [Figg. 104-105].⁷⁰⁶

Questo variegato apparato mirava senza dubbio a mettere in luce in forme sempre più accentuate la superiore bellezza di Afrodite, rispetto a cui la semplice e totale nudità del corpo non era evidentemente più percepita come un segnale abbastanza significativo, al contrario di quanto invece lo fosse all'epoca di Prassitele (sono ben note le reazioni

⁷⁰⁴ Per una rassegna della varietà delle acconciature riscontrabili nelle terrecotte di Priene, vd. RUMSCHEID 2006, pp. 190-192.

⁷⁰⁵ RUMSCHEID 2006, pp. 178-181.

⁷⁰⁶ Delo, Museo Archeologico, inv. A 3387, vd. KLEINER 1942, p. 218; LAUMONNIER 1956, pp. 157-158, n. 473, tavv. 47;49; THOMPSON 1959b, p. 638; KÜNZL 1970, p. 158, n. S18: si conserva uno strato di ingobbio bianco su tutta la superficie della figura, con tracce di colore rosa sulle labbra e di colore marrone/rosso sui capelli; Delo, Museo Archeologico, inv. A 3466, vd. KLEINER 1942, p. 218; LAUMONNIER 1956, p. 157, n. 472, tavv. 47-48; THOMPSON 1959b, p. 638; KÜNZL 1970, p. 158, n. S17; LIMC 1984, II, “Aphrodite”, p. 58, n. 471: si conserva uno strato di ingobbio bianco su tutta la superficie; l'ombelico è rosa; tracce di rosa tra i seni e sulla spalla sinistra corrispondenti a un ornamento, forse una collana; i capelli sono marroni/rossi; nastro dorato tra i capelli; i dettagli del viso sono tracciati in nero; le gote sono rosa; gli orecchini sono gialli.

antiche nei confronti della sua Afrodite Cnidia, molto spesso focalizzate appunto sulla sua nudità).⁷⁰⁷ Il fenomeno di questa sorta di corsa all'arricchimento della figura femminile con ogni genere di accessori e ornamenti è abbastanza generalizzato e particolarmente evidente proprio in relazione alla produzione in terracotta: in ciò si è voluto vedere il rivaleggiare delle raffigurazioni di Afrodite con quelle popolarissime nel corso della stessa fase comunemente dette Tanagrine.⁷⁰⁸ Le figure di donne (mortal) riconducibili a questo tipo di statuette mostrano infatti quanto l'attrattività e la desiderabilità femminile si manifestassero nel corso dell'età ellenistica proprio tramite l'esibizione di vesti preziose, elaborati copricapi, gioielli, acconciature complesse e altri analoghi accessori di lusso.⁷⁰⁹ Il fascino immortale della dea non poteva dunque mostrarsi da meno, determinando così esiti comparabili, per non dire esasperati. Sia per la relativa semplicità nella sua lavorazione, in cui il ricorso a tecniche riproduttive di tipo meccanico contemplava però sempre la possibilità di intervenire sulle singole statuette con manipolazioni e alterazioni individualizzate, che per i costi contenuti ad essa connessi, la terracotta costituiva del resto il materiale ideale per portare avanti nel miglior modo possibile questo tipo di operazioni, quand'anche ciò comportasse interventi significativi sui motivi di riferimento. È il caso, per esempio, di alcune terrecotte di Afrodite "che si slaccia il sandalo" provenienti dall'Italia meridionale, in particolare da Taranto [Figg. 126-127], Canosa, Centuripe o Morgantina.⁷¹⁰ la dea appare qui raffigurata in tutto secondo la norma di questo motivo, con la classica posa in equilibrio sulla gamba destra, ma anziché essere nuda è ricoperta da una lunga veste che dalle spalle scende fino ai piedi

⁷⁰⁷ RUMSCHEID 2008, p. 143. Riguardo alle diverse connotazioni della nudità di Afrodite nella statua di Prassitele, si veda la disamina condotta in SEAMAN 2004, pp. 531-569: «Ancient sources [...] repeatedly emphasize one feature of the Knidia above all others, and this repetition tells us which aspect of the statue was most notable in the Graeco-Roman world: its nakedness. It was thought of this nakedness and implied sexuality that let the ancient imagination run wild – and has given us our most memorable stories about the statue».

⁷⁰⁸ Si vedano a questo proposito le osservazioni in RUMSCHEID 2008, p. 143 e ZIMMER 2014, p. 155.

⁷⁰⁹ L'immaginario rappresentato è quello della donna come «creature of luxury, preening and delighting in little pleasures», vd. ZANKER 1993, p. 222. Tendenze analoghe appaiono evidenti anche nella ritrattistica femminile coeva, vd. ZANKER 1995, p. 263.

⁷¹⁰ Taranto, Museo Archeologico Nazionale, inv. 123120 [Fig.126], vd. GRAEPLER 1997, pp. 125, nt. 289, fig. 103; 285, n. 223.7; Taranto, Museo Archeologico, inv. 123131, pp. 125, nt. 290; 285, n. 223.8 (queste due statuette provengono dalla medesima tomba, all'interno della quale furono rinvenute altre due statuette di Afrodite "che si slaccia il sandalo" nella versione nuda come norma in questo schema, vd. GRAEPLER 1997, p. 285, nn. 223.21-22); attuale collocazione ignota (da Taranto) [Fig. 127], vd. SAMBON 1928, p. 13, n.47. Sulla statuetta da Canosa di Puglia, oggi a Londra, British Museum, inv. 1856,1226.423 (https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1856-1226-423-a-b), vd. BURN – HIGGINS 2001, n. D342; sulla statuetta da Centuripe, vd. ZIMMERMANN 1987, pp. 82-83, n. 151; sulla statuetta da Morgantina, vd. BELL 1981, pp. 46; 159, n. 228, tav. 58; HAVELOCK 1995, p. 85.

lasciando in parte scoperto il seno destro. L'intento è verosimilmente tutt'altro che quello di vestire la nudità del soggetto in atto di pudore. Al contrario, proprio come i gioielli e le corone, anche vesti e tessuti pregiati erano a pieno titolo parte dell'armamentario volto ad accrescere il fascino femminile e sottolinearne le connotazioni più marcatamente erotiche, del tutto in linea con l'identità della dea raffigurata: è difficile non pensare a questo proposito alle famose trasparenze delle *Coae vestes*, bene di lusso fin da età ellenistica che trovò a Roma più di un illustre cantore.⁷¹¹

Un'altra delle caratteristiche principali della terracotta è certo il suo scarso peso, che la rendeva particolarmente adatta alla produzione di oggetti mobili e destinati a modalità di fruizione assai diverse rispetto a quelle riservate a elementi di arredo scultoreo di grandi dimensioni (per quanto al contempo la fragilità del materiale potesse risultare un problema da questo punto di vista): un aspetto che rende oggi difficile determinare nel concreto, al di là cioè delle loro funzioni, come fossero esposte e utilizzate statuette come quelle qui prese in esame, tanto più che in nessuna di esse l'associazione originale con una base di qualche tipo è conservata.⁷¹² Per quanto dalla stessa Priene provengano statuette e figure destinate ad essere fissate alle pareti (soprattutto maschere) o addirittura appese (categoria alla quale appartenevano per lo più figure alate),⁷¹³ la grande maggioranza delle piccole sculture di questo genere era concepita per essere posizionata su una superficie piana e necessitava dunque di supporti in questo senso. F. Rumscheid ha proposto una piccola classificazione da questo punto di vista, distinguendo tra *Standplatten* e *Standklötzen* da una parte e veri e propri *Basen* e *Sockel* dell'altra, di forma per lo più quadrata o circolare e caratterizzati dalle dimensioni maggiori e dalla presenza di orli profilati, seppure spesso in maniera assai semplice.⁷¹⁴ Dal momento che le figure

⁷¹¹ A proposito delle quali, vd. KEITH – EDMONSON 2008, pp.193-195; DILLON 2010, p. 100. Su vesti e tessuti come elementi di lusso nel mondo ellenistico, vd. LAPATIN 2015, pp. 186-190.

⁷¹² RUMSCHEID 2006, p. 74; HARDIMAN 2016, p. 605, nt. 4.

⁷¹³ Su cui, vd. RUMSCHEID 2006, pp. 381; 383 (si vedano p. es. le terrecotte nn. 234-237; 239-240; 260 all'interno del medesimo volume). La possibilità di essere appese è certo peculiare delle sculture in piccolo formato e tuttavia risulta attestata piuttosto raramente: un altro notevole esempio è quello di alcuni bronzetti rinvenuti all'interno del carico del relitto di Mahdia, in particolare un Eros citaredo (vd. BÖHM 1994: la figura misura ben 42 cm) e una nana coronata di edera (rispetto a cui dobbiamo immaginare l'esistenza di un pendant maschile oggi perduto, vd. PFISTERER-HAAS1994), entrambi dotati di un anello nella parte posteriore attraverso cui far passare una laccio in grado di mantenerli sospesi.

⁷¹⁴ RUMSCHEID 2006, pp. 381-383. Nella gran parte dei casi, tali basi erano modellate separatamente a partire da un piccolo blocco di argilla senza l'ausilio di particolari stampi o modelli. In seguito si provvedeva a svuotarne l'interno per alleggerirne il peso. Talvolta invece le basi erano tutt'uno con gli stampi dei corpi delle figure.

con basi di questo tipo risultano provenire per lo più da contesti di tipo domestico, è probabile che anche le statuette di Afrodite “che si slaccia il sandalo” in questione fossero attrezzate proprio in tal modo. Un’idea di quale potesse essere il loro aspetto complessivo è fornita dalla statuetta in questo schema di provenienza ignota attualmente conservata presso il National Maritime Museum di Haifa [Fig. 80].⁷¹⁵

Quanto alla distribuzione dei ritrovamenti delle terrecotte rispetto agli spazi dell’abitazione, occorre constatare con F. Rumscheid come «ein regelhafter Gebrauch der Tonfiguren in bestimmten Räumen del Hauses [...] ist nicht allgemein nachzuweisen», tenendo conto però del fatto che, proprio grazie alla loro relativa mobilità, il luogo di rinvenimento di ciascuna non deve necessariamente essere considerato «mit dem Ort identisch, an dem die Figur >funktionieren< sollte».⁷¹⁶ Per esempio, anche le statuette utilizzate entro pratiche religioso / cultuali in connessione con gli altari mobili documentati a Priene e in altri luoghi, potevano essere in altri momenti custodite o esposte altrove, e persino assolvere qui a funzioni in parte diverse. Le ipotesi da questo punto di vista sono varie, perlopiù fondate su confronti con altre situazioni paragonabili da contesti domestici di epoca ellenistica, dal momento che per nessuna delle piccole sculture note sussistono elementi di certezza in tal senso. J. Raeder, ripreso successivamente in ciò da M. Kreeb con riferimento alle strutture domestiche deliote, ha suggerito come alcune di queste figure potessero trovare posto negli ἀνδρῶνες entro una cornice in qualche modo architettonica, più precisamente «auf den 10 bis 20 cm vorspringenden Gesimsen in den oberen Wandzone oder in der betonten Ornamentzone über dem Orthostatensockel».⁷¹⁷ Analogamente plausibile deve essere considerata la possibilità di una esposizione ἐν τῷ τοίχῳ («nel muro»), vale a dire entro nicchie di varie dimensioni ricavate nelle pareti: benché le mura delle case di Priene si conservino raramente in un alzato sufficiente a poter testimoniare l’esistenza di apprestamenti di questo genere, tali nicchie risultano assai diffuse nelle strutture residenziali di Delo, dove si pensa potessero assolvere anche

⁷¹⁵ Per quanto non sia in realtà chiaro anche in questo caso se l’associazione sia originale o la base sia antica ma non pertinente: Haifa, National Maritime Museum, inv. 4816, vd. KÜNZL 1994, p. 42, n. 27, tav. III, 1-4; KÜNZL 1996, p.115, n. 4, fig. 6.

⁷¹⁶ RUMSCHEID 2006, p.124. Da questo punto di vista si consideri inoltre come sia molto difficile assegnare specifici spazi della casa greca a specifiche funzioni e di conseguenza anche agli elementi di arredo scultoreo rinvenuti al loro interno, vd. TRÜMPER 1998, p. 15; MORGAN 2007.

⁷¹⁷ RAEDER 1984, p. 22. KREEB 1988, pp. 46-47. Si veda a questo proposito anche il commento in TRÜMPER 1998, p. 71.

a questa funzione.⁷¹⁸ A Priene si segnala però la presenza in alcuni casi (p. es. Haus 18) di delle sorte di armadi e di mensole a muro (*Wandschränke* e *Wandbretter*), che pure potevano forse ospitare le piccole terrecotte.⁷¹⁹ Probabile ma difficilmente documentabile è infine la presenza di elementi di arredo in materiale deperibile quali tavoli, armadi, cassapanche, scaffali o altro genere di mobili, fino ad arrivare forse ai noti *Prunktische* negli ambienti di rappresentanza:⁷²⁰ il fatto che in taluni casi le statuette siano state rinvenute proprio a ridosso delle pareti e ammassate le une sulle altre in piccoli gruppi fa pensare che fossero originariamente custodite entro pezzi di mobilio di questo genere.⁷²¹

Le statuette in terracotta da Priene, in particolare il gruppo di figure in schema di Afrodite “che si slaccia il sandalo” qui preso in considerazione, consentono dunque di gettare uno sguardo sulle prime fasi dell’insediarsi delle sculture di piccolo formato in ambito domestico e al contempo sugli inizi della formazione del repertorio di tipi e schemi progressivamente confluito entro quella che gli studiosi moderni hanno definito “scultura ideale”. In entrambi i sensi, queste piccole sculture manifestano una commistione di connotazioni diverse. In primo luogo bisogna sottolineare infatti l’ibridismo funzionale che spesso doveva caratterizzarle, in un groviglio inestricabile di aspetti di tipo religioso, votivo e cultuale da una parte e decorativo/ornamentale dall’altra. Statuette in terracotta erano infatti sicuramente utilizzate anche in ambito domestico entro pratiche rituali di cui conosciamo diverse testimonianze (sebbene sia difficile avere un’idea precisa del loro effettivo svolgimento), ma d’altra parte l’incremento esponenziale della loro presenza in tali contesti nel corso del medio e del tardo ellenismo non può non essere messo in relazione con i paralleli sviluppi degli stili di vita e dell’abitare in cui tra gli altri aspetti si ravvisa anche l’affermarsi dell’arredo scultoreo a carattere decorativo quale elemento importante nell’allestimento degli spazi residenziali privati. A ciò si aggiunga il fatto che spesso, certamente nel caso delle raffigurazioni di Afrodite, la gran parte di queste terrecotte sembra ripetere in piccolo formato modelli noti anche nella statuaria di grande modulo di epoca classica e tardo-classica, nello specifico quelli di tradizione prassitelica:

⁷¹⁸ RUMSCHEID 2006, p. 59. Per la presenza di statuette entro *Wandnischen* a Delo, vd. in particolare KREEB 1988, pp. 43-46; TRÜMPER 1998, p. 68-76.

⁷¹⁹ RUMSCHEID 2006, p. 59.

⁷²⁰ Di tali modalità di esposizione / conservazione delle sculture in piccolo formato parla anche KREEB 1988, p. 46. Vd. RUMSCHEID 2006, p. 59.

⁷²¹ WIEGAND – SCHRADER 1904, p. 153.

«Nachamungen berühmter Urbilder oder typologisches ‘Allgemeingut’»? Anche in questo caso è difficile distinguere con nettezza queste due possibilità, per quanto proprio la produzione delle terrecotte di piccole dimensioni si segnali per un approccio particolarmente libero e interpretativo nei confronti degli schemi e delle tipologie ripetute. Questo è vero per le figure di Afrodite in maniera speciale, rispetto alle quali il confronto con la coeva produzione di terrecotte “Tanagrine” sembra abbia determinato l’exasperarsi di una serie di caratteri legati alla manifestazione della bellezza femminile nel segno dell’ostentazione di elementi e accessori di lusso (vesti preziose, elaborati copricapi, gioielli, acconciature complesse), anche a costo di intervenire pesantemente sui modelli di partenza. Esiti di questo tipo erano del resto agevolati dalle caratteristiche proprie del materiale e dalle tecniche di lavorazione a esso connesse, adatte a combinare insieme elementi d’iterazione e d’innovazione. La sua leggerezza intrinseca lo rendeva inoltre particolarmente adatto alla realizzazione di oggetti concepiti per essere mobili: proprio per questo motivo, a causa della scarsa affidabilità dei contesti di rinvenimento (ove noti), è spesso difficile ricostruire con precisione quali fossero esattamente le modalità d’uso e di fruizione di queste statuette. Le ipotesi formulate in questo senso contemplano infatti la possibilità che il luogo effettivo del loro “funzionamento” potesse non coincidere con quello in cui normalmente fossero esposte o custodite, sia che si trattasse di pezzi di mobilio all’interno di cui venissero riposte, oppure di allestimenti maggiormente volti alla loro esibizione come quelli analoghi al modello ἐν τῷ τοίχῳ.

III.2 Una statuetta di Ercole da Sulmona

Gli scavi condotti a partire dal 1949 dalla Soprintendenza alle Antichità degli Abruzzi di Chieti sulla costa del Monte Morrone hanno permesso di identificare come antico complesso santuarioale i resti monumentali che la voce popolare era solita fin dal medioevo chiamare “la Villa di Ovidio”, dal nome del poeta nativo della vicina (6 km ca.) Sulmona [Figg. 128-129].⁷²² Fondato non più tardi del IV sec. nel pieno del territorio anticamente abitato dai Peligni, il complesso era dedicato a Ercole Curino (*Curinus* o *Quirinus*) – epiteto piuttosto discusso⁷²³ – e collocato in corrispondenza di un’antica via di percorrenza che collegava l’Apulia alle montagne sabine.⁷²⁴ Come altrove in territorio peligno, è possibile che Ercole fosse qui inizialmente venerato in qualità di protettore delle greggi, ma una sua connotazione anche come dio di sorgente e, più in generale, come patrono di soldati e mercanti non sono affatto da escludersi e devono anzi

⁷²² Sugli scavi nell’area diretti da V. Cianfarani e sulla struttura del santuario, vd. ANDREAE 1959, pp. 236-238; CIANFARANI 1959, pp. 25-26; CIANFARANI 1960; CIANFARANI 1966, pp. 300; 302-304; LA REGINA 1966a, pp. 114-115; LA REGINA 1966b; BOËTHIUS – WARD-PERKINS 1970, pp. 118; 124; 147; 149; BLANCK 1970, pp. 344-346, figg. 93-98; CIANFARANI – DELL’ORTO – LA REGINA 1978, pp. 85-86, tav. G; VAN WONTERGHEM 1973, pp. 36-38; VAN WONTERGHEM 1984, pp. 240-253; LA TORRE 1989; TUTERI 1989; TUTERI 1998; TUTERI 2010. L’esistenza di questo luogo di culto non è attestata in nessuna fonte letteraria, neppure in Ovidio che pure più volte ha dedicato versi alla propria città natale. Tra i graffiti parietali rinvenuti nel santuario figura tuttavia, sopra una piccola colonna, il nome Nasonis associato a 20 righe di esametri: di qui l’ipotesi che il poeta abbia effettivamente frequentato il santuario di Monte Morrone, vd. VAN WONTERGHEM 1984, p. 253, p. 240, nt. 161. Sulle vicende post-antiche del santuario (che videro anche l’installazione nei suoi pressi dell’eremo di Pietro da Morrone, futuro papa Celestino V), vd. MATTIOCCO 1989.

⁷²³ Sono attestate anche le varianti *Corinus* e *Queirinus*, vd. BUONOCORE 1988, nn. 8; 10; 13. L’etimologia varroniana (Varro *ling. lat.* V, 51; 73), ormai categoricamente sconfessata, legava il termine alla città sabina di Cures, dove pure il culto di Ercole era assai diffuso. Altrettanto scarsamente fondata appare l’ipotesi di una qualche associazione con il termine che designava la lancia in lingua sabina, *curis* (tra gli altri riportata da Ovidio, *Fast.* II, 475-480). Più recentemente, gli studiosi hanno dibattuto intorno alla possibilità che la figura di *Hercules Curinus* sia il risultato di un sincretismo tra i due personaggi mitici Ercole e Quirino, una sorta di versione romana di un culto indigeno: come a Roma Quirino (spesso associato a Romolo divinizzato, vd. LAJOYE 2010) era considerato protettore delle *curiae*, le primitive assemblee popolari, allo stesso modo l’epiteto *Curinus* sarebbe derivato in territorio peligno dall’area laziale in relazione al sinecismo delle diverse comunità della Valle Peligna meridionale nell’entità amministrativa unitaria di Sulmona, vd. CIANFARANI 1960, p. 11; GUARDUCCI 1981, pp. 237-238; VAN WONTERGHEM 1984, p. 253; MATTIOCCO – VAN WONTERGHEM 1989, p. 60; MASTROCINQUE 1996, p. 39; BENCIVEGNA 2013, pp. 936-937. Sulla tradizione epigrafica di questo culto tra i Peligni, vd. BUONOCORE 1989.

⁷²⁴ Nel solo territorio peligno, con l’esclusione del grande complesso del Monte Morrone dedicato ad Ercole Curino, sono ben otto i centri santuariali minori in cui Ercole riceveva culto esclusivo (Castelvecchio Subequo, Cocullo, Molina Aterno, Scanno-Acquaviva, Scanno-Fonte Coperta, Secinaro, Villalago e Vittorito), cui se ne aggiungono altri quattro in cui l’eroe si trovava associato ad altre divinità (Castel di Ieri, Corfinio-Via di Pratola e Corfinio-S. Ippolito), vd. BENCIVEGNA 2013, pp. 939-946.

considerarsi compresenti e complementari nell'ambito dei diversi momenti di sviluppo del santuario.⁷²⁵ La conformazione del sito per come attualmente visibile e preservata deve essere ricondotta a una fase di riorganizzazione e monumentalizzazione dell'area sul modello dei grandi santuari laziali databile alla metà del I sec. a.C.: a essa pertiene infatti la realizzazione di una grande terrazza artificiale sostenuta da imponenti sostruzioni ad arcate rivolte verso valle, al di sopra della quale si impostava un grande spazio aperto circondata da portici su tre lati. In posizione rialzata, con allineamento leggermente divergente a quella sottostante e sostenuta da un imponente muro in opera poligonale, era poi una seconda terrazza, accessibile tramite una grande scala dal lato meridionale: questo settore costituiva certamente il nucleo originario dell'intero santuario, nonché il fulcro delle attività religiose qui praticate. In fase con le sistemazioni di I sec. a.C. – e quindi posteriore alla costruzione della terrazza – sembra essere il piccolo sacello posizionato in fronte alla scalinata di accesso. Si tratta di una struttura a pianta quadrangolare di dimensioni piuttosto modeste (forse una sorta di *thesauros*, come è stato ipotizzato),⁷²⁶ realizzata in mattoni crudi impostati su uno zoccolo di pietra in opera quadrata, che presenta pareti affrescate in uno stile che ricorda il primo pompeiano (con imitazione di filari di blocchi isodomi) e il pavimento rivestito di un mosaico policromo con motivi di tradizione ellenistica (strutturato con un rosone bianco con foglie lanceolate su sfondo nero intorno a cui si dispongono quattro fasce decorative con motivi di diverso genere).⁷²⁷ Dall'interno o dai pressi di questo piccolo ambiente provengono le più importanti testimonianze relative all'antico culto, tutte sepolte a seguito di uno smottamento della collina soprastante nella seconda metà del II sec., che determinò l'abbandono del santuario e consentì la preservazione delle opere così sepolte.

⁷²⁵ La venerazione della figura di Ercole assume presso i Peligni il carattere una sorta di vero e proprio «culto nazionale» (DEVOTO 1969, p. 199): oltre a una sua variante, per così dire, generica, risulta attestato in modo particolare l'uso di riferirsi all'eroe come *Hercules Curinus* ed *Hercules Victor*. Molto spesso in quest'area, ricchissima dal punto di vista idrico, i santuari di Ercole erano collocati in corrispondenza di acque sorgive o fonti, che dovevano rivestire un ruolo importante nei rituali compiuti dai fedeli. Nel caso del santuario di Monte Morrone bisogna segnalare la presenza di una fontana monumentalizzata posta all'ingresso della terrazza superiore, in corrispondenza della grande scalinata (VAN WONTERGHEM 1984, p. 246, fig. 342). In relazione a questo stesso santuario è stato ipotizzato che potessero svolgersi pratiche oracolari secondo il rito dell'*incubatio* (sul rapporto tra Ercole e Esculapio nell'ambito delle pratiche religiose presso i Peligni, vd. VAN WONTERGHEM 1994). Per una discussione intorno ai molteplici caratteri che la figura di Ercole poteva assumere all'interno della quadro della religiosità dei Peligni, vd. BAYET 1926, pp. 374 ss.; VAN WONTERGHEM 1973; MUTHMANN 1975, p. 37, nt. 47; MATTIOCCO – VAN WONTERGHEM 1989; MOITRIEUX 1992, pp. 122 ss.; VAN WONTERGHEM 1992; BENCIVEGNA 2013.

⁷²⁶ LA REGINA 1966b, p. 556.

⁷²⁷ Sulla struttura di questo sacello e la sua decorazione, vd. VAN WONTERGHEM 1989.

Tra i molti ex voto, anche di fattura piuttosto modesta, che documentano non solo una religiosità molto sentita ma anche la varietà delle estrazioni sociali di chi presso questo santuario si rivolgevano alle divinità,⁷²⁸ tre spiccano in particolare per prominenza e qualità della dedica. Dinanzi all'ingresso fu rinvenuto un magnifico altare in bronzo coronato da un fregio con strumenti legati al sacrificio, dedicato, come recita l'iscrizione apposta sulla faccia anteriore, da un certo C. Settimio Popiliano *evocatus Augusti* (*C Septimius | Popilianus | evoc Aug | v s*).⁷²⁹ Dall'interno del sacello provengono invece due statuette raffiguranti Ercole di straordinario interesse in questo contesto. Nel primo caso si tratta di una statuetta in marmo (altezza: 20 cm; larghezza: 21 cm) di *Hercules Cubans*, purtroppo in pessimo stato di conservazione [Fig. 130-131].⁷³⁰ Come da convenzione di questo schema, l'eroe è rappresentato nudo a banchetto, in posizione coricata sul fianco sinistro – recumbente, appunto – sopra la pelle del leone nemeo che gli si avvolge intorno alla coscia destra. Tutta la superficie è gravemente danneggiata, al punto che nel capo incoronato si distinguono appena i tratti del volto, con la folta barba organizzata simmetricamente attorno a due fori praticati ai margini della bocca. Del tutto mancanti sono invece il braccio sinistro, con cui la figura doveva sostenersi nel sollevare il busto dal suolo, e quello destro, che dobbiamo immaginare invece adeso al fianco a stringere forse con la mano un lembo della leontea; completamente perdute sono anche entrambe le gambe dall'altezza delle ginocchia.⁷³¹ La statuetta è stata rinvenuta completa del pilastrino su cui originariamente poggiava (129 cm), secondo una modalità di esposizione che ricorda molto da vicino quelle designate in ambito ellenistico con l'espressione ἐπί

⁷²⁸ Si veda, a questo proposito, l'osservazione di LETTA 1992, p. 119.

⁷²⁹ L'altare, composto da lastre in bronzo decorate sui fianchi con una patera e un vaso per sacrifici (in origine rivestivano un nucleo in calcestruzzo o forse in legno), è oggi esposto a Chieti, Museo Archeologico Nazionale d'Abruzzo (<https://www.musei.abruzzo.beniculturali.it/notizie/contenuti-qr-code/ara-in-bronzo>), vd. CIANFARANI 1960, pp. 31-32, n. 15; BLANCK 1970, p. 344, fig. 98; VAN WONTERGHEM 1984, p. 250, fig. 249; VAN WONTERGHEM - DEVIJVER 1989; Inst.Neg.Rom 72.2420-72.2421 (<https://arachne.dainst.org/entity/741928>). L'espressione *evocatus Augusti* si riferisce al servizio militare prestato da Settimo Popiliano all'interno delle coorti pretoriane: l'*evocatio Augusti*, conseguita dopo 16 anni di servizio, comportava per questi militari l'avvio di una seconda carriera a più alto livello nei ranghi dell'esercito o dell'amministrazione pubblica, vd. BIRLEY 1989. Sull'iscrizione (CIL IX 7138 <https://edh-www.adw.uni-heidelberg.de/edh/inschrift/HD003934>), vd. AE 1980, p. 92, n. 375.

⁷³⁰ Sulla statuetta di *Hercules Cubans*, oggi a Chieti, Museo Archeologico Nazionale d'Abruzzo (<https://arachne.dainst.org/entity/1064617>), vd. CIANFARANI 1960, p. 32, n. 16; NASH 1961, p. 463, fig. 570; LA REGINA 1966b, p. 557, fig. 662; VAN WONTERGHEM 1984, p. 246, fig. 350; Inst.Neg.Rom 72.2422.

⁷³¹ Per uno studio delle raffigurazioni in questo schema, vd. MOMMSEN 1971; ZADOKS-JITTA 1987; BONANNO ARAVANTINOS 1991; WOLF 1993; 1998.

κτιοῦ («su un pilastrino»), spesso ricorrente, per esempio, negli inventari deliotti . Si tratta di un piccolo supporto sagomato alla base e in testa in maniera tale da simulare una sorta di partizione architettonica, con una serie di modanature lisce che dal basso si restringono progressivamente verso il corpo quadrangolare del pilastro vero e proprio, in parte fratturato e mancante, per poi allargarsi nuovamente in cima fino al coronamento, composto da un sottile kyma lesbio continuo a farfalla con semplici semifoglie opposte [Fig. 131]. In questo modo, il piccolo Ercole veniva non solo valorizzato nella sua qualità di pregiata offerta al dio, ma anche avvicinato allo sguardo dell'osservatore che si trovasse a visitare quest'area tanto importante del santuario, così da segnalarne la presenza all'interno dell'ambiente e consentirne una fruizione ravvicinata. Oltre a una funzione ornamentale e di sostegno, il pilastrino recava inoltre l'iscrizione di dedica dell'oggetto, a nome di un certo liberto L. Albius Eros, *sculpto statuarius: L(ucius) Abius L(ucii) L(ibertus) | Eros, | sculpto(r) statuarius, | Her(culi) Cur(ino) u(otum) s(oluit) l(ibens) m(erito)* – «Lucio Albio figlio di Lucio liberto Eros, scultore, a Ercole Curino il voto assolse lieto come giusto». ⁷³² Dal momento che il termine *sculptor* viene utilizzato nelle fonti antiche soprattutto in riferimento ad artisti operanti nel marmo (e, più raramente, anche nel bronzo), ⁷³³ non è improbabile che l'opera, databile in età imperiale non oltre la prima metà di II sec., sia stata realizzata dallo stesso L. Albius Eros.

Al di là dell'altare di C. Settimio Popiliano e della figurina di Hercules Cubans del liberto L. Albius Eros, il ritrovamento di gran lunga più notevole tra quelli effettuati nel corso degli scavi condotti all'interno del sacello nella terrazza superiore del santuario di Monte Morrone è certamente il pregevolissimo bronzetto raffigurante Ercole secondo lo schema dell'Ercole "in riposo", dedicato da un personaggio di nome Marco Attio Peticio Marso [Figg. 63; 132-134]. ⁷³⁴ Per soluzioni iconografiche e qualità dell'esecuzione, la statuetta

⁷³² Sull'iscrizione (<https://edh-www.adw.uni-heidelberg.de/edh/inschrift/HD002698>), vd. AE 1980, p. 92, n. 376; AE 1984, p. 84, n. 325.

⁷³³ AE 1980, p. 92, n. 376.

⁷³⁴ Chieti, Museo Archeologico Nazionale d'Abruzzo, inv. 4340 (<https://arachne.dainst.org/entity/1064611>; <https://www.musei.abruzzo.beniculturali.it/notizie/contenuti-qr-code/la-colonna-e-il-santuario-di-ercole-curino-a-sulmona>), vd. CIANFARANI 1960, pp. 32-33, n. 17, tav. VII; LA REGINA 1966b, p. 556, fig. 661; BECATTI 1967, p. 217, fig. 195; BIEBER 1967, p. 37, figg. 79; 84; BLANCK 1970, p. 342, figg. 95-97; BECATTI 1971, pp. 260-262; PINKWART 1972, p. 120, nt. 6, n. 52; CHELOTTI 1973, p. 185, nt. 82; VAN WONTERGHEM 1973, p. 38, tav. V.6; LETTA – D'AMATO 1975, p. 159, nt. 4; pp. 166-167; VERMEULE 1975, p. 327, n. 7; CIANFARANI – DELL'ORTO – LA REGINA 1978, p. 96, tav. III; LETTA 1978, p. 4, nt. 4; MORENO 1981, p. 183, fig. 26; MORENO 1982, pp. 430-434; 497-498, no. B.2.3, figg. 41, 43, 49, 55, 56, 26-27; VAN WONTERGHEM 1984, pp. 252-253, fig. 351; KRULL 1985, pp. 158-162, no. 63, fig. 17, tav. 8; MORENO

oggi custodita a Chieti presso il Museo Archeologico Nazionale d'Abruzzo deve a tutti gli effetti essere annoverata tra i capolavori superstiti della piccola plastica antica. Realizzata a fusione cava nelle dimensioni di 36 cm (39 cm compresa la base), la figura rappresenta l'eroe in età matura, barbato e completamente nudo, con una muscolatura possente ma meno ipertrofica rispetto a quanto riscontrabile in alcuni esemplari di formato maggiore nello stesso schema, lo sguardo pensieroso rivolto verso il basso dopo aver portato a termine l'ultima delle sue fatiche.⁷³⁵ Lo stato di conservazione è assai buono: delle diverse porzioni in cui era realizzata la statuetta manca soprattutto la roccia su cui doveva posare la clava a sostegno del fianco sinistro dell'eroe, entrambe lavorate a parte. Prodotti separatamente, forse in materiale diverso dal bronzo (argento?), erano inoltre elementi come la corona vegetale, di cui è rimasta traccia nella chioma, e i pomi delle Esperidi stretti nella mano destra, in entrambi i casi oggi perduti.⁷³⁶ Con l'eccezione del piede e della caviglia sinistri e di uno squarcio piuttosto evidente nella porzione superiore sinistra del petto, in corrispondenza dello sterno, della clavicola sinistra e di parte della destra, la figura può dirsi nel suo complesso intatta. Pertinente al momento della dedica è con ogni probabilità l'associazione con la bella base, composta di una lega di bronzo diversamente composta rispetto a quella impiegata nella fusione della statuetta.⁷³⁷ Realizzata in forma circolare, quest'ultima è sagomata in maniera tale da assumere la forma di una scozia tra due tori, di cui quello inferiore, decorato con una treccia finemente incisa e sormontata da un sottilissimo giro di perle, presenta un diametro visibilmente più grande rispetto a quello superiore, a sua volta ornato di un motivo con ovuli e frecce, pure associato in alto a un'analogo cornice di perline. La scozia ospita

1987, pp. 170-175, figg. 102-106; BUONOCORE 1988, pp. 38-39, n. 2; LIMC 1988, IV, "Herakles", p. 764, n. 724; MORENO 1988, p. 260; GIANFROTTA 1989, fig. 81; MORENO 1989; TUTERI 1989; LISIPPO 1995, pp. 103-106, n. 4.14.1; TUTERI 1998; TUTERI 1999, pp. 365-366; TUTERI 2002, pp. 37-39; TUTERI 2010; GIULIANO – BONA CASTELLOTTI 2011, pp. 50-51, n. 2; POTERE E PATHOS 2015, pp. 218-219, n. 16; PERGAMON 2016, pp. 112-113, n. 14; ENSOLI 2017, pp. 102-103, fig. 22; Inst.Neg.Rom. 72.2423-72.2426.

⁷³⁵ Si veda la descrizione estremamente dettagliata condotta in MORENO 1989.

⁷³⁶ Non vi sono elementi per ipotizzare, come suggerisce MORENO 1989, p. 159, che i pomi fossero dorati, né vi sono confronti in tal senso. La realizzazione separata di alcune porzioni della figura, in particolare della clava, costituisce invece un elemento ricorrente in molti altri bronzetti in questo schema, soprattutto quelli realizzati a fusione cava, si vedano per esempio gli esemplari oggi conservati a Chicago (Art Institute Chicago, inv. 1978.308 <https://www.artic.edu/artworks/52764/statuette-of-hercules>, vd. Appendice I, E16) o a Malibu (Getty Museum, Villa collection, inv. 96.AB.185, vd. <http://www.getty.edu/art/collection/objects/29594/unknown-maker-statuette-of-hercules-roman-ad-1-100/>, vd. Appendice I, E 19).

⁷³⁷ Stando almeno a quanto riportato in bibliografia sulla base di esami autoptici, per quanto analisi accurate con i moderni metodi spettroscopici o a fluorescenza non siano mai state effettuate sul pezzo – nemmeno in occasione della recente esposizione sui bronzi ellenistici POTERE E PATHOS 2015.

invece l'iscrizione di dedica, ageminata in argento: *M(arcus) Attius Peticius Marsus v(otum) s(olvit) l(ibens) m(erito)* – «Marco Attio Peticio Marso il voto assolse lieto come giusto». ⁷³⁸

Così composta, la statuetta trovava posto all'interno del sacello del santuario di Sulmona al di sopra di una piccola colonnina, cui era fissata con tre grappe di ferro tutt'ora conservate [Figg. 132-134]. Tale supporto, leggermente rastremato, presentava alcune modanature nella parte inferiore e in quella superiore, dove si allargava in una sorta di capitello assai semplificato, fino a raggiungere l'altezza di 124,5 cm. In maniera non dissimile da quanto osservato rispetto alla statuetta dell'*Hercules Cubans*, anche in questo caso l'apprestamento dell'Ercole "in riposo" sembra riecheggiare precedenti ellenistici, come quelli identificati nelle fonti epigrafiche con il termine ἐπὶ στύλιδος, «su una colonnina», appunto. ⁷³⁹ L'allestimento, in cui alla forma rotonda del basamento fa eco quella altrettanto circolare della colonnina, appare precisamente studiato in modo tale da consentire all'osservatore di spostarsi intorno all'oggetto e osservarlo dalla distanza e dall'angolazione desiderata, invitandolo a girarvi intorno. Viene così valorizzata al massimo grado quella che è una della qualità più evidenti e migliori della statuetta in questione, ovvero la sua piena e compiuta tridimensionalità / *Mehransichtigkeit*, che si manifesta nel diverso orientamento degli elementi principali della composizione. La posizione dell'iscrizione di dedica da parte di Marco Attio Peticio Marso, collocata tra i due tori nella basetta bronzea, organizza in certa misura la distribuzione dei punti di vista garantendo un punto di partenza all'osservazione, ben diversamente però da quanto riscontrabile nel caso del pilastro quadrangolare dell'*Hercules Cubans*, dove il posizionamento dell'iscrizione, la forma del supporto e la composizione stessa finivano per privilegiare una fruizione esclusivamente frontale dell'opera. Per quanto infatti centrate sull'asse della figura in corrispondenza con l'ampiezza maggiore del petto, laddove l'impostazione complessiva del corpo può essere colta nel suo insieme, le lettere in argento si distribuiscono sul nastro concavo della scozia occupando un ampio tratto della circonferenza, costringendo così il potenziale lettore a spostare lo sguardo da sinistra verso destra, da un fianco all'altro dell'eroe: un movimento circolare in senso orario in

⁷³⁸ Sull'iscrizione ([CIL IX 7101 https://edh-www.adw.uni-heidelberg.de/edh/inschrift/HD014838](https://edh-www.adw.uni-heidelberg.de/edh/inschrift/HD014838)), vd. AE 1989, p. 70, n. 237.

⁷³⁹ Vd. p. es. Appendice III, T75-78.

qualche modo accompagnato dall'avvitarsi delle membra, e in particolare dalla posizione reclinata della testa di Eracle. Spostandosi per incrociare il suo sguardo, si raggiunge un'altra veduta privilegiata, in cui alla frontalità del volto dell'eroe non corrisponde però una fruizione piena delle forme della leontea, che con la raffinata elaborazione dei suoi dettagli domina la porzione sinistra della composizione. Il muso della belva è infatti ben leggibile solo spostandosi ulteriormente verso destra, in corrispondenza del profilo esatto del volto del suo vincitore: una disposizione particolare della pelle del leone, che non solo appare diversamente orientata rispetto a molte delle ripetizioni note del motivo (come per esempio i colossi eponimi dei tipi Farnese e Caserta nella classificazione di D. Krull),⁷⁴⁰ ma anche più lunga e verticale rispetto a quanto riscontrabile in queste ultime.⁷⁴¹ Solo guardando la statuetta nella sua porzione posteriore è tuttavia possibile comprendere lo sviluppo narrativo dell'opera: nel gesto della mano destra portata all'indietro per stringere i pomi delle Esperidi si nasconde infatti la chiave per cogliere il significato della composizione, in cui la stanchezza di Eracle si giustifica in ragione del compimento della sua ultima fatica, simboleggiata proprio dai pomi, pegno tangibile dell'acquisita immortalità. Muovendosi ulteriormente verso destra si raggiunge infine l'ultima visuale privilegiata sul corpo dell'eroe, l'unica da cui se ne possa cogliere il profilo completo e il contrappunto delle gambe, la destra a reggere la gran parte del peso, la sinistra più libera, avanzata e con il piede leggermente divaricato. Da questa posizione, inoltre, proprio al di sotto del piede sinistro, è possibile riconnettersi all'attacco dell'iscrizione sulla base, ricominciando così potenzialmente l'ispezione dell'opera. L'esperienza di chi si trovasse a girare intorno alla colonnina all'interno del santuario di Monte Morrone o di chi avesse rivolto la statuetta tra le proprie mani, capovolgendola ed esaminandola prima che fosse qui dedicata, era poi notevolmente arricchita dalle varietà delle trame che ne articolavano la superficie. L'osservatore era infatti invitato non solo a osservare l'opera da diverse angolazioni, ma anche ad apprezzarne con lo sguardo, e forse anche con le mani, i contrasti ottenuti tramite un modellato sempre attento ai diversi effetti. Si vedano, in questo senso, la ricchezza chiaroscurale ricercata nella resa del pelame della leontea in

⁷⁴⁰ KRULL 1985.

⁷⁴¹ Confronti in questo senso si individuano tra gli esemplari classificati da P. Moreno entro il tipo c.d. "Anticitera – Sulmona", per quanto l'insieme si mostri piuttosto disomogeneo sotto diversi altri aspetti, vd. MORENO 1982, pp. 428-435; 496-502. Rispetto a questo "tipo" identificato da Moreno vale l'annotazione di S. Kansteiner: «Die von Moreno dem Typus zugesprochenen Statuetten erweisen sich als mehr oder weniger freie Wiederholungen des Herakles Farnese», vd. KANSTEINER 2000, p. 100, nt. 829.

opposizione alla superficie interna della pelle di leone, movimentata da una serie numerosissima di piccoli graffi superficiali ottenuti in fase di lavorazione a freddo, oppure il contrasto tra la massa ondulata e irsuta prodotta dai riccioli nella chioma e nella barba (in alcuni casi ulteriormente movimentati da incisioni a bulino) e la partizione per piani molto solidi e lucenti nel torso e in generale nel corpo dell'eroe.

Inizialmente datata in epoca traianea, l'esatta collocazione cronologica della statuetta è stata più di recente rivista in seguito all'identificazione del personaggio dedicante Marco Attio Peticio Marso, membro di una *gens* estremamente attiva in commerci ad ampio raggio nel Mediterraneo orientale tra l'età di Cesare e quella di Tiberio.⁷⁴² A un mercante di grano di nome Peticio, che lo imbarcò sulla sua *navis frumentaria*, dovette la propria salvezza Pompeo, in fuga dopo la disfatta di Farsalo;⁷⁴³ al commercio di vino rimanda la presenza del nome *C. Peticius* che figura in un *titulus pictus* su di un'anfora della seconda metà del I sec. a.C. rinvenuta nell'area della collina della Byrsa a Cartagine;⁷⁴⁴ membri della *gens* sembra siano stati attivi nell'area egea, e un *L. Peticius* è menzionato in una iscrizione da Blendos, in Lidia;⁷⁴⁵ probabilmente ad età tiberiana risalgono poi le due iscrizioni, una in greco e una in latino, con il nome di un *C. Peticius* nel Paneion di Ouadi Hammamat – sulla via carovaniera per i porti del Mar Rosso, – a testimonianza di un coinvolgimento nei traffici con l'India.⁷⁴⁶ Pienamente integrati nei grandi e assai lucrativi commerci orientali,⁷⁴⁷ i *Peticii* erano però altrettanto saldamente radicati nelle loro terre d'origine in area peligna e marsicana: a un monumento funerario appartenente a un membro della loro *gens* deve essere ricollegato lo strano rilievo con una figura di

⁷⁴² GIANFROTTA 1989.

⁷⁴³ Caes. *BC* III, 96; Plut. *Pomp.* 73, 3, 6. L'episodio è analizzato e commentato in VALVERDE 2005, in particolare con riferimento al passo plutarco.

⁷⁴⁴ CIL VIII, 22640. 65; DELATTRE 1894, p. 102, n. 20. Per una raccolta della documentazione epigrafica relativa alla gens Peticia, vd. LETTA – D'AMATO 1975, pp. 158-160 (vd. anche MUNZER 1937).

⁷⁴⁵ SEG 56, 1284; in relazione all'area greca, vd. SALOMIES 2001, pp. 165-167.

⁷⁴⁶ CIL III 1, 29; LETRONNE 1842, n. 468 e BERNAND 1972, pp. 195-196, nn. 120 e 121; TCHERNIA 1992, pp. 296-298; TCHERNIA 2016, pp. 223-226. Sul coinvolgimento dei *Peticii* nell'ambito dei commerci orientali, si vedano inoltre DE ROMANIS 1996, pp. 250-251; McLAUGHLIN 2010, p. 156; MARENGO – TABORELLI 2013; TCHERNIA 2016, pp. 47-48.

⁷⁴⁷ Su cui si vedano in particolare le sintesi approntate in DE ROMANIS 1996 e McLAUGHLIN 2010. I *Peticii* risultano coinvolti anche in traffici più strettamente legati alla penisola italica, come dimostra l'iscrizione pompeiana CIL VI, 23971.

dromedario conservato presso il Museo Archeologico Nazionale d'Abruzzo a Chieti.⁷⁴⁸ Il gentilizio *Peticus* è del resto ampiamente attestato tra i Marsi e i Peligni e ricorre anche in diverse epigrafi nei paraggi immediati del santuario di Ercole Curino a Monte Morrone:⁷⁴⁹ all'interno di questo quadro è dunque necessario leggere la figura di Marco Attio Peticio Marso e l'episodio della dedica *ex voto* dell'Ercole "in riposo". Il confronto con l'iscrizione *Peticus Marsus* graffita sulla superficie di un dolio proveniente da Diano Marina ha reso infatti possibile identificare anche in questo personaggio un commerciante di vino attivo nel corso della prima metà del I secolo, ed è probabile che proprio in virtù degli assidui contatti con l'Oriente documentati per i membri della sua famiglia egli sia potuto entrare in possesso della pregiata statuetta dedicata a Sulmona.⁷⁵⁰ Nell'offerta di un dono così prezioso si manifestava dunque a una devozione particolare nei confronti di Ercole tradizionalmente identificato come protettore dei traffici e dei commerci, che non stupisce da parte di un ricco mercante, tanto più se effettuata nel santuario più importante della regione in cui la sua famiglia era da sempre insediata.

Se è possibile dunque collocare la dedica del pezzo all'incirca entro i primi decenni della nostra era (a cui bisogna ricondurre non solo la collocazione dell'opera all'interno del sacello di Monte Morrone, ma anche la sua associazione con la colonnina in pietra e con la piccola base in bronzo – o, per lo meno, l'apposizione su di essa dell'iscrizione ageminata in argento), più difficile appare datarne la produzione, non necessariamente connessa a questo episodio. Ancora nei lavori complessivi sull'Ercole "in riposo" di P. Moreno e D. Krull, rispettivamente pubblicati nel 1982 e nel 1985, si propendeva con una certa sicurezza per una datazione intorno all'anno 100, smentita poi dall'identificazione del dedicante suggerita da P.A. Gianfrotta nel 1989.⁷⁵¹ In seguito, soprattutto in considerazione della sua ottima fattura, è stato lo stesso P. Moreno a proporre una radicale retrodatazione dell'opera, finendo addirittura per definirla una «replica d'autore»

⁷⁴⁸ TCHERNIA 1992. La stele (Inst.Neg.Rom 772.vw83 <https://arachne.dainst.org/entity/741938>) fu pubblicata per la prima volta in Romanelli 1945: l'origine non è accertata con sicurezza, ma sembra verosimile ipotizzare una provenienza da *Amiternum* o *Peltuinum*.

⁷⁴⁹ VAN WONTERGHEM 1984, p. 251, nt. 189.

⁷⁵⁰ GIANFROTTA 1989.

⁷⁵¹ MORENO 1982, p. 430: «In particolare il bronzo di Ercole in riposo è accompagnato da un'iscrizione ageminata in argento sulla base, che suggerisce una datazione attorno al 100 d.C.»; KRULL 1985, p. 162: «Eine Datierung etwa um 100 n. Chr. erscheint berechtigt».

attribuibile a Lisippo o all'immediato ambito della sua bottega.⁷⁵² un'ipotesi del tutto congetturale e debolmente fondata, che non ha mancato tuttavia di riscontrare un consenso almeno parziale da parte di alcuni studiosi che hanno voluto vedere nella dedica di Peticio Marso un oggetto non solo prezioso, ma anche «d'antiquariato».⁷⁵³ Non è del resto per nulla da escludere il fatto che la realizzazione dell'opera abbia preceduto il momento della sua consacrazione a Sulmona di un certo periodo di tempo. Piuttosto che a una fase così alta come il III sec. a.C., tuttavia, le sue caratteristiche fanno pensare a quelle «impressive and ornate bronze statuettes» che gli studi più recenti su questo genere di produzione hanno riconosciuto come tipiche della tarda età ellenistica e della prima età imperiale in ambito greco-orientale.⁷⁵⁴ Il confronto più facile e vicino è fornito da un'altra statuetta di Ercole “in riposo”, anch'essa proveniente dal centro Italia e concordemente datata alla metà del I sec. a.C., ovvero l'Ercole di Foligno oggi custodito presso il Musée du Louvre [Fig. 64].⁷⁵⁵ Il contesto di rinvenimento di questo oggetto, pervenuto alla collezione del conte Tyszkiewicz in circostanze non del tutto chiare, non è noto con esattezza, tuttavia è probabile che anch'esso provenisse in origine da una non ben identificabile area santuariale dedicata ad Ercole nei pressi di Foligno.⁷⁵⁶ Oltre a questa,

⁷⁵² MORENO 1989, pp. 166-167: «È indubbio che l'autore del bronzetto di Sulmona manifesti in ogni particolare una completa padronanza dell'opera, una destrezza assolutamente priva di debolezze e cadute: doti che non si direbbero maturate nella plastica di piccolo formato. Più che una copia, l'Eracle pare una replica d'autore, il divertimento di chi vuole condensare ed avvicinare all'occhio il risultato di una complessa visione». Questa tesi è ribadita con le stesse parole, corredata da una datazione esplicitata al III sec. a.C., in LISIPPO 1995, pp. 103-106, n. 4.14.1.

⁷⁵³ Si veda, tra gli altri, ENSOLI 2017, p. 102, dove l'Ercole viene definito «un originale vicino al tempo di Lisippo nonché un prezioso oggetto d'antiquariato». Anche nella scheda del catalogo PERGAMON 2016, pp. 112-113, n. 14 (a cura di R. Tuteri) si ripete una datazione al III sec. a.C.: «Because of its monumentality and detailed rendering, it has been attributed to the Sikyon School of sculptors. Given that the vitality and expressiveness of full-scale masterpiece are evident in this smaller object – a quality rare in ancient bronzes – it can be identified as close to works made by Lysippos himself».

⁷⁵⁴ SHARPE 2006, p. 175.

⁷⁵⁵ Parigi, Musée du Louvre, inv. BR 652 (<http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/heracles-au-repos> ; <https://arachne.dainst.org/entity/1084038>), vd. HERON DE VILLEFOSSE 1895, pp. 288-290; TYSZKIEWICZ 1895, pp. 278- 281; COLLIGNON 1897, p. 427, tav. IX; COLLIGNON 1904, p. 97, fig. 19; BELLUCCI 1905; DE RIDDER 1915, p. 652, n. 3535; JOHNSON 1927, p. 199, n. 28; HAVELOCK 1971, pp. 119-120, fig. 81; VERMEULE 1975, p. 325, n. 9; MORENO 1982, pp. 498-499, n. B.2.4; KRULL 1985, pp. 162-164, n. 64; ROLLEY 1999, pp. 335-336, fig. 348; MORENO 1994, I, p. 6, fig. 9; LISIPPO 1995, p. 109, no 4.14.4; SETTIS – ANGUISSOLA – GASPAROTTO 2015, p. 237, PC30; Inst.Neg.Rom 53.356. L'altezza del pezzo comprensiva della base (antica ma non pertinente) è di 42,5 cm. La statuetta, realizzata a fusione cava, è stata rinvenuta scomposta in quattro porzioni: gamba e piede sinistri; il braccio sinistro con leontea (fusi separatamente); la clava; il resto della figura. Il piede fu rinvenuto in un secondo momento e acquistato presso un negoziante di Foligno; la clava sarebbe stata recuperata in un momento ancora successivo da Francesco Martinetti (in HÉRON DE VILLEFOSSE 1895 è assente), che ne avrebbe assicurato la provenienza dal luogo di rinvenimento della statuetta: la pertinenza non è però affatto dimostrata. Mancano i pomi nella mano sinistra.

⁷⁵⁶ L'acquisto della statuetta con il coinvolgimento dell'antiquario romano Francesco Martinetti è descritta dallo stesso conte Tyszkiewicz in TYSZKIEWICZ 1895, pp. 278- 281. Sulle circostanze del rinvenimento

sono molte le similitudini che associano questa statuetta all'Ercole di Sulmona: in primo luogo le dimensioni, dal momento che entrambe misurano allo stesso modo 36 cm ca. senza la base (36,5 cm l'Ercole del Louvre, la cui base è antica ma non pertinente), ma anche l'organizzazione della composizione, spiccatamente tridimensionale con una conformazione della leontea del tutto analoga. Non è mancato chi, sulla base di queste analogie, abbia ipotizzato che la statuetta umbra possa essere nata «per diretta imitazione» di quella abruzzese:⁷⁵⁷ l'ipotesi è suggestiva, tanto più in rapporto alla pressoché assoluta identità delle due figure entro un formato che non trova altri confronti tra i bronzetti noti in questo schema, ma non può in alcun modo essere dimostrata. Per quanto di ottima qualità, il bronzo di Foligno si distingue inoltre da quello di Sulmona per una notevole inclinazione in avanti della figura, ben visibile dalla prospettiva laterale, per una certa rigidità nella riproduzione dei dettagli, per un modellato più asciutto e, nel complesso, per una tendenza a banalizzare la resa di alcuni dettagli come la barba, bipartita in porzioni simmetriche, o la leontea, che non conosce la varietà e la ricchezza di effetti riscontrabile nella statuetta di Monte Morrone. Tutti elementi che suggeriscono vicinanza agli standard produttivi noti per i bronzi da Pompei ed Ercolano⁷⁵⁸ e che inducono a valutare con una certa prudenza l'ipotesi della «diretta imitazione» – per quanto non siano sufficienti a escludere in assoluto l'esistenza di un modello comune alla base di entrambe le statuette.

Per come siamo in grado di ricostruirla, la scelta di Marco Attio Peticio Marso di dedicare un piccolo *opus nobile* (tale, almeno in certa misura, dobbiamo considerare la statuetta di Sulmona in virtù del grande prestigio e della lunga vicenda in ambito greco dello schema dell'Ercole “in riposo”, che si accetti o meno l'ipotesi di una sua ascendenza lisippea) in

riporta HERON DE VILLEFOSSE 1895, pp. 289-290: «Cette statuette, trouvée en Ombrie, aux environs de Pérouse selon les uns, à Foligno plus probablement selon les autres, a fait partie de la collection de l'avocat Guardabassi, puis celle du comte Tyszkiewicz; elle a été acquise par le Musée du Louvre en 1870. Une massue, qui semble avoir appartenu à cette statuette et qui, dans ce cas, devait être placée sous le bras droit et recouverte par la peau de lion, a été achetée à Foligno chez un fripier qui indiquait comme lieu de provenance de cet objet le domaine même où la statuette du Louvre a été découverte. L'extrémité de cette massue devait reposer sur un support, sans doute un petit rocher placé près du pied gauche d'Hercule. D'après ce que l'on sait des découvertes faites dans ce domaine « podere, » il est probable qu'il y avait en cet endroit un sanctuaire d'Hercule, car on y a trouvé, outre la statuette du Louvre, plusieurs figures votives en bronze du même héros».

⁷⁵⁷ «Data al vicinanza della località di provenienza rispetto al santuario di Ercole Curino, il bronzo di Foligno potrebbe essere nato per diretta imitazione del donario di Peticio», vd MORENO 1989, p. 163.

⁷⁵⁸ Concordano in questo KRULL 1985, p. 164 e MORENO 1989, p. 163.

un importante santuario della propria regione suggerisce piuttosto da vicino il confronto con simili gesti riportati nelle fonti letterarie come quello descritto da Plinio il Giovane nell'epistola ad Annio Severo e forse, si può pensare, quello compiuto da Cicerone in partenza per l'esilio di cui ci racconta Plutarco:⁷⁵⁹ è impossibile infatti accertare se l'Ercole di Monte Morrone fosse per Peticio Marso un oggetto di devozione personale come la Minerva dedicata in Campidoglio dall'arpinate (τὸ μὲν ἄγαλμα τῆς Ἀθηνᾶς, ὃ πολλὸν χρόνον ἔχων ἐπὶ τῆς οἰκίας ἰδρυμένον ἐτίμα διαφερόντως – «la statua di Atena che da tempo aveva in casa e che onorava in modo particolare»), o piuttosto, più semplicemente, un ricco dono degno di stare in un grande santuario (*videtur enim dignum templo dignum deo donum* – «sembra infatti un dono degno di un tempio, degno di un dio»). La qualità straordinaria del pezzo riflette senza dubbio un valore più prosaicamente economico altrettanto alto, che ben si confà al profilo di abiente mercante coinvolto nei floridi traffici con l'Oriente che siamo in grado di ricostruire per la persona di Peticio Marso e per i membri della sua *gens*: si pensi, in questo senso, al grandissimo prestigio (e al relativo costo) di cui i famosi bronzetti corinzi godevano proprio in questa fase presso i collezionisti, gli amatori e, più in generale, i ricchi romani.⁷⁶⁰ Corinzia, in questa accezione ampia del termine, è proprio la statuetta descritta da Plinio, ed è facile nelle sue parole riconoscere un parallelo rispetto al caso qui preso in esame:

Ex hereditate quae mihi obvenit, emi proxime Corinthium signum, modicum quidem sed festivum et expressum, quantum ego sapio, qui fortasse in omni re, in hac certe perquam exiguum sapio: hoc tamen signum ego quoque intellego. [...] Aes ipsum, quantum verus color indicat, vetus et antiquum; talia denique omnia, ut possint artificum oculos tenere, delectare imperitorum. Quod me quamquam tirunculum sollicitavit ad emendum.

Con una parte dei proventi di un'eredità che mi è toccata, ho recentemente acquistato una statua corinzia, piccola certo, ma leggiadra e perfettamente modellata, per quanto me ne intendo io, che, forse un po' in tutto, ma in questo campo certamente, me ne intendo assai poco: tuttavia questa statua sono in grado di valutarla anch'io. [...] Lo stesso bronzo, stando al suo colore che è autentico, è vecchio ed antico. Insomma tutte le sue peculiarità sono tali da incatenare l'occhio di un artista e da appagare

⁷⁵⁹ Per questa osservazione, vd. CADARIO 2015, p. 53. Per l'epistola ad Annio Severo (Plin. Iuv., *Ep.*, III,6), vd. Appendice III, T85; sulla dedica di Cicerone in Campidoglio (Plut., *Cic.* 31,5), vd. Appendice III, T84.

⁷⁶⁰ Tra gli studi più recenti su questa categoria di materiali, vd. EMANUELE 1989; JACOBSON – WEITZMAN 1992; MATTUSCH 2003; MORCILLO 2010; DARAB 2015; tra le fonti letterarie ad essa riferibili, vd. Appendice T11; 13; 67; 85.

quello degli inesperti. Questa considerazione mi stimolò a comprarla, quantunque io sia un novellino.⁷⁶¹

Proprio come l'Ercole di Sulmona, anche il bronzetto di Plinio non è destinato a rimanere in possesso privato, ma piuttosto ad essere esposto in bella evidenza in un importante santuario. Come nel caso di Peticio Marso, la scelta ricade quasi naturalmente sul più importante luogo di culto della città di provenienza di Plinio, il tempio di Giove di *Novum Comum*, avendo cura che il luogo sia frequentato, che la statuetta sia valorizzata a dovere e che il nome del dedicante sia ben visibilmente associato all'opera. A questo fine viene commissionata la realizzazione di una base in marmo che rechi inciso il nome e le cariche di Plinio, analogamente a quanto fatto nel sacello di Monte Morrone con la colonnina in pietra e la base in bronzo con iscrizione che furono associate alla preesistente statuetta:

Emi autem non ut haberem domi - neque enim ullum adhuc Corinthium domi habeo -, verum ut in patria nostra celebri loco ponerem, ac potissimum in Iovis templo; videtur enim dignum templo dignum deo donum. Tu ergo, ut soles omnia quae a me tibi iniunguntur, suscipe hanc curam, et iam nunc iube basim fieri, ex quo voles marmore, quae nomen meum honoresque capiat, si hos quoque putabis addendos.

E la comperai non per tenermela in casa (giacché finora non ho in casa nessun bronzo corinzio), ma per collocarla nella città da cui viene la mia famiglia, in qualche luogo molto frequentato: quello che preferisco a tutti gli altri è il tempio di Giove; sembra infatti un dono degno di un tempio, degno di un dio. Tu dunque, continuando nella tua abitudine di ricevere tutti i compiti che io ti assegno, prenditi questo incarico, e già fin d'ora fa' preparare un piedestallo del marmo che vorrai, che possa recare scritto il mio nome e le magistrature da me ricoperte, se ti parrà il caso di aggiungere anche queste.⁷⁶²

Considerato nel suo complesso, dunque, il caso della statuetta di Ercole "in riposo" dedicata nei primi decenni del I secolo dal ricco commerciante di vino Marco Attio Peticio Marso all'interno sacello sulla terrazza più alta del santuario di Ercole Curino di Monte Morrone (Sulmona), uno tra i più importanti e monumentali luoghi di culto in area peligna, esemplifica e documenta in maniera piuttosto articolata l'uso di collocare piccole e preziose statuette *ex voto* all'interno di luoghi di culto, così come ampiamente attestato

⁷⁶¹ Plin. Iuv., *Ep.*, III,6, 1; 4, vd. Appendice III, T85.

⁷⁶² Plin. Iuv., *Ep.*, III,6, 4-5, vd. Appendice III, T85.

in vari tipi di fonti. Rispetto a moltissimi altri casi noti, tuttavia, quello dell'Ercole di Sulmona si segnala sotto diversi aspetti come del tutto eccezionale. In primo luogo in relazione alla statuetta in sé: per onorare la divinità protettrice della propria terra d'origine Peticio Marso scelse un pezzo di qualità e valore assolutamente fuori dalla norma, che conosce pochi confronti nell'ambito della piccola plastica di età ellenistica e romana sopravvissuta alla fine del mondo antico. In essa, inoltre, la figura di Ercole è rappresentata secondo una schema che, per quanto agli occhi dell'osservatore più sprovveduto potesse significare semplicemente "Ercole" – degno dunque di stare nel contesto all'interno del quale si trovava – ai più avveduti tra i visitatori che si fossero recati nel sacello del santuario di Monte Morrone doveva presentarsi come rivestito di tutto il prestigio associato alle forme dell'arte greca – per di più in un territorio come quello di Sulmona che certo non può essere considerato di primissimo piano per quanto riguarda le interazioni con i centri all'avanguardia negli sviluppi della cultura visuale ellenistica o ellenizzata tra tarda repubblica e primo impero. Del tutto straordinaria è in secondo luogo la possibilità di ricostruire con esattezza le modalità di esposizione del pezzo, con una accuratezza spesso sconosciuta nell'ambito della produzione scultorea in piccolo formato. Non solo infatti se ne conosce precisamente il contesto di provenienza, ma grazie alla conservazione della colonnina e delle grappe metalliche a cui era associato è possibile avere nozione molto precisa di quale tipo di relazione con esso fossero possibili all'osservatore antico. Per quanto probabilmente non in linea con quelle originariamente concepite per la statuetta, forse un oggetto "mobile", tali modalità di fruizione si presentano non solo del tutto funzionali alla valorizzazione della sua compiuta tridimensionalità, visibile da ogni angolazione nella sua qualità fuori della norma, ma risultano anche rispecchiare molto da vicino le forme d'esposizione delle (spesso preziose) opere in piccolo formato note soprattutto per via epigrafica in ambito ellenistico, comunemente identificate con le espressioni *ἐπί κιονίου* / *ἐπὶ στυλίδος* – «su un pilastrino» / «su una colonnina». Terzo aspetto notevole è, per concludere, la presenza dell'iscrizione di dedica apposta sulla base bronzea dell'Ercole, che ha consentito una convincente identificazione del personaggio dedicante Marco Attio Peticio Marso. Proprio grazie a questo aspetto è stato possibile collegare la presenza di un'opera del tutto straordinaria nel panorama delle dediche votive in territorio peligno e marsicano a cavallo tra I sec. a.C. e I sec. all'attività commerciale in Oriente di diverse generazioni di membri della

gens Peligna, al loro arricchimento nell'ambito di questi traffici e alle loro possibilità di reperire oggetti di quel tipo al di fuori del loro territorio di origine. Forme e modalità di questa dedica trovano inoltre puntuale confronto in episodi descritti all'interno di testi letterari antichi come la lettera ad Annio Vero di Plinio il Giovane, rispetto ai quali il caso della statuetta di Sulmona costituisce un interessante parallelo documentato nel materiale archeologico.

III.3 Una statuette di Afrodite da Ercolano

« [...] e in più ricevei una Venerina nuda in atto di levarsi i calzari, alta on. 6; accanto tiene un delfino avvolto a un tronco, sua base. La detta Venere tiene le armille alle braccia e a' piedi, d'oro». ⁷⁶³

Con queste parole il giornale di scavo del 22 febbraio 1757 annota il rinvenimento nell'area della Palestra di Ercolano di una bella statuette di Venere “che si slaccia il sandalo”, nel corso delle campagne promosse da Carlo di Borbone e condotte da Karl J. Weber. Si tratta per molti versi di un oggetto di qualità non comune [Figg. 88-91]. ⁷⁶⁴ La figura della dea (13,5 cm ca.) è impostata come di norma in questo schema, in equilibrio sulla gamba destra e con una inclinazione in avanti del busto solo parzialmente accennata. Sfiando il fianco, il braccio destro si abbassa verso il piede opposto, su cui è ben visibile la presenza di un sandalo con suola e due lacci; il braccio sinistro viceversa, come spesso è riscontrabile nelle ripetizioni in bronzo del motivo, è ben allargato all'esterno, con l'avambraccio piegato in avanti quasi ad angolo retto. Il capo, solo leggermente reclinato verso sinistra e privo di quell'energica torsione talvolta attestata, sfoggia un'acconciatura piuttosto vistosa, con i capelli che si dipartono in folte ciocche ondulate dal centro della fronte per raccogliersi sotto la nuca in un c.d. *Nackenknoten* e in cima alla testa in un nodo analogo a un c.d. *Schmetterlingsknoten*, per poi ricadere sulle spalle in due grosse trecce. Le labbra sono ageminate in rame, mentre gli occhi erano probabilmente evidenziati in origine con l'utilizzo di una piccola quantità di argento. L'equilibrio della figura è precario, bilanciato però dalla presenza di un sostegno in forma di bastone attorno al quale si attorciglia un delfino. In questo come in altri casi, l'inserimento di elementi di supporto contribuisce a connotare la dea nella sua accezione più strettamente legata

⁷⁶³ RUGGIERO 1885, p. 219.

⁷⁶⁴ Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. n. 5135 (in bibliografia talvolta erroneamente indicato come 5133), vd. BAIARDI – CARCANI 1771, pp. 51-52, tav. XIV; SAINT NON 1782, pp. 40-41; ROUX - BARRÉ 1841, VI, 13,2; BERNOULLI 1873, p. 331, n. 8; FRIEDERICHS – WOLTERS 1885, n. 1477; POTTIER – REINACH 1887, p. 286, n. 3; REINACH, RS, II, p. 347, n. 7; ANTI 1927, p. 27, n. 32; MAIURI 1958, p. 189; BIEBER 1961, fig. 606; KÜNZL 1970, p. 151, n. B35; DÖHL – ZANKER 1979, p. 179; GIULIANO 1989, II, pp. 190-191, n. 116; POMPEII 2008, pp. 129-130, n. 39; SERIAL / PORTABLE CLASSIC 2015, p. 235, n. PC25; LA SEDUZIONE 2018, pp. 68-69, n. 3.

all'ambito marino, per quanto la posizione di tale sostegno e la sua conformazione costituiscano un *unicum* assoluto nell'ambito dei bronzetti noti in questo schema.⁷⁶⁵

Il corpo della dea, completamente nudo, è impreziosito dall'aggiunta di alcuni gioielli in oro (o forse dorati), la cui presenza risalta immediatamente percepibile sulla superficie bruna della figura e contribuisce a caratterizzarla in maniera assai riconoscibile (tanto da venir annotata con cura nel diario di scavo al momento della scoperta). Alle braccia sono infatti due *armillae*, composte di quattro dischi sovrapposti, mentre ai piedi due cavigliere sono ricavate intrecciando tra loro in foggia di catenine dei sottili fili metallici. Si tratta di una presenza non infrequente nelle raffigurazioni di Afrodite / Venere di ogni tipo, almeno rispetto alle sue declinazioni post-prassiteliche, talvolta capace di veicolare significati specifici relativi alla sfera erotica e sensuale di competenza di questa divinità.⁷⁶⁶ Considerando le ripetizioni dello schema della Venere “che si slaccia il sandalo”, è facile constatare la varietà e l'eterogeneità di questo repertorio: bracciali, *armillae*, cavigliere, orecchini, collane, anelli, corone, bende, *strophia* (anche nella variante “*cross-your-hearth*”, incrociata sul petto, forse identificabile con il mitico attributo della dea chiamato *kestos*, di cui si parla già nei testi omerici)⁷⁶⁷ ricorrono nelle fogge più varie in moltissimi esemplari in bronzo, marmo o terracotta.⁷⁶⁸ In molti casi si

⁷⁶⁵ L'effettiva necessità di tale supporto dal punto di vista statico è assai dubbia, a meno di supporre che la lega bassofondente impiegata per saldare la figura alla base si fosse rivelata insufficiente a sostenere la figura. Più probabile che l'inserimento del sostegno sia legato a considerazioni di carattere compositivo e di equilibrio complessivo della statuetta: posizionando infatti il piede destro della dea, l'unico poggiato a terra, al centro della base circolare, il braccio sinistro della figura sarebbe risultato troppo eccentrico rispetto all'asse di equilibrio complessivo della statuetta, causando non solo un effetto disarmonico, ma anche potenzialmente uno sbilanciamento del bronzetto. La scelta di posizionare la dea quasi al margine della circonferenza della base richiedeva invece che il grande spazio lasciato libero in questo modo fosse in qualche misura colmato attraverso l'inserimento del delfino. Dal punto di vista tecnico-produttivo, per quanto adeguate analisi sul pezzo non siano mai state effettuate, la figurina sembra essere realizzata a fusione piena: si veda però la linea di frattura al di sotto della spalla destra della dea, che potrebbe indicare il fatto che alcune porzioni del corpo possano essere state prodotte separatamente e in seguito saldate.

⁷⁶⁶ Ai gioielli di Afrodite / Venere in epoca tardoclassica ed ellenistica è dedicato lo studio di KELPERI 1997. Si vedano anche le considerazioni relative all'Afrodite Cnidia in SEAMAN 2004, pp. 564-566, con ulteriori riferimenti bibliografici.

⁷⁶⁷ Per alcune interpretazioni e letture di questo elemento, cui nelle fonti viene attribuito un carattere magico vd. FARAONE 1990; FARAONE 1999, pp. 97-110; SEAMAN 2004, pp. 564-566. La variante incrociata sul petto sarebbe una declinazione di quella più usuale indossata dalla dea sul capo.

⁷⁶⁸ Si pensi, per quanto riguarda le ripetizioni in terracotta, all'esuberante ricchezza delle figure da Veroia o da Pella (vd. Appendice II, V40-44) o a esemplari come quelli deliotti (Delo, Museo Archeologico, inv. A 3387, vd. KLEINER 1942, p. 218; LAUMONNIER 1956, pp. 157-158, n. 473, tavv. 47;49; THOMPSON 1959b, p. 638; KÜNZL 1970, p. 158, n. S18; Delo, Museo Archeologico, inv. A 3466, vd. KLEINER 1942, p. 218; LAUMONNIER 1956, p. 157, n. 472, tavv. 47-48; THOMPSON 1959b, p. 638; KÜNZL 1970, p. 158, n. S17; LIMC 1984, II, “Aphrodite”, p. 58, n. 471), tutti arricchiti da una ornai perduta accesa policromia. Tra gli

trattava di decorazioni applicate separatamente e in materiali particolari, come nella statuetta in questione o in diversi altri esemplari marmorei che conservano i fori per l'inserimento di orecchini; talvolta, in particolare nelle ripetizioni in terracotta o in marmo, gioielli di questo tipo potevano essere più semplicemente dipinti in superficie. Nel complesso, la variabilità estrema di queste soluzioni non sembra affatto corrispondere all'esistenza di modelli da imitare, quanto piuttosto alle diverse declinazioni in cui di volta in volta l'estro degli artisti o le richieste dei committenti potevano prendere forma: una possibilità ulteriore di *variatio* e individualizzazione nei confronti di un motivo già di per sé estremamente flessibile.

Analoga occasione era fornita dall'associazione della figura con una base corrispondente, un aspetto che rivestiva una grande importanza nel determinare l'aspetto complessivo di una statuetta e le condizioni della sua fruizione, ma che nella grande maggioranza dei bronzetti risulta irrimediabilmente perduto, dal momento molti di essi sono infatti conservati privi di base, completati con basi moderne o con basi antiche non pertinenti. Da questo punto di vista, la base della Venere "che si slaccia il sandalo" da Ercolano, forse l'elemento di maggiore qualità per quanto riguarda questo esemplare, è in grado di fornire diverse interessanti indicazioni. Si tratta di un sostegno circolare in bronzo, dell'altezza di circa 4 cm, cui la figura della dea è saldata con abbondante uso di una lega bassofondente al di sotto del piede destro e del supporto in forma di delfino che sostiene la coscia sinistra. La forma, piuttosto comune, è quella di norma definita "a rocchetto", con una superficie concava a raccordare un piano inferiore a uno superiore di diametro leggermente meno ampio. Notevole è soprattutto la decorazione, a partire dalle cornici che in basso e in alto arricchiscono l'insieme: la prima è articolata in una larga treccia

esemplari in bronzo, oltre a quello in questione, si pensi, per esempio, a una statuetta come quella ex collezione de Clerq oggi al Louvre (Parigi, Musée du Louvre, inv. Br. 4417, vd. ANTI 1927, p. 28, n. 51; DE RIDDER 1915, n. 89, tav. 15; KÜNZL 1970, pp. 124; 136; 153, n. B48; HAVELOCK 1971, pp. 122-123, fig. 87; BARDIÈS 2009, pp. 166-167, n. C1 95; SCHOCH 2009, p. 331, n. A93, tav. 32,1); spesso, nel caso dei bronzetti, l'inserimento di *armillae* era funzionale a mascherare i punti di saldatura delle braccia rispetto al corpo. Molte ripetizioni in marmo conservano invece buchi praticati nelle orecchie per l'inserimento di orecchini (per esempio la statuetta al Getty Museum, vd. Appendicce II, V9) o gioielli in varia foggia dipinti sulla superficie, come è il caso famoso della c.d. "Venere in Bikini" (Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 152798 (<https://arachne.dainst.org/entity/1084829>), vd. KÜNZL 1970, p. 142, n. M50; DE CARO 1976, pp. 219-225; DÖHL – ZANKER 1979, p. 202; JASHEMSKI 1979, pp. 125-127, fig. 201; WOHLMAYR 1991, pp. 69; 113, n. 33; ARMITT 1993; LIMC 1997, VIII, "Venus", p. 210, n. 182; GEORGE 1998, p. 87, fig. 2; DE CARO 1999, pp. 100-101; DE CARO 2000, pp. 46; 62; CARELLA 2008, pp. 53-55; SCHOCH 2009, p. 324, n. A57, tav. 21,2; SETTIS – ANGUISSOLA – GASPAROTTO 2015, p. 236, n. PC26).

finemente incisa e affiancata sopra e sotto da due file di piccolissime perline, mentre la seconda si caratterizza soprattutto per la presenza di un motivo con baccellatura. Un motivo a palmette ageminato in argento e in rame occupa invece il corpo vero e proprio della base, su cui originariamente doveva spiccare in maniera ancor più evidente grazie a una doratura di fondo di cui si conservano purtroppo solo poche tracce.

Al di là del pregio non ordinario del pezzo, è l'associazione originale tra statuetta e base a costituire un fatto di per sé piuttosto eccezionale. Si pensi infatti che, oltre a questo, sono solo altri cinque i bronzetti in questo schema – le statuette oggi a Firenze, Copenhagen, Mariemont e Londra, insieme a quella rinvenuta nel relitto di Casarea Marittima⁷⁶⁹ – di cui si possa dire altrettanto con certezza. Le strategie combinatorie tra figure e supporti che questi oggetti denotano appaiono a prima vista assai diverse. In primo luogo, l'esemplare da Ercolano è l'unico in cui la figura di Venere non sia accompagnata da altri personaggi o elementi di complemento particolari, tali da condizionare anche la forma e le dimensioni del basamento. Nella statuetta da Casarea Marittima [Fig. 135] e in quella oggi conservata a Copenhagen [Fig. 83], Venere è infatti affiancata da una figura di Priapo posta alla sua sinistra, secondo accostamento quasi paratattico (in un caso al di sotto del braccio, nell'altro semplicemente accanto alla dea): la bassa base parallelepipedica aiuta a sottolineare questo aspetto, finendo per trasformare il gruppo in un insieme bidimensionale rispetto a cui una fruizione frontale è di gran lunga privilegiata. Analoghe da quest'ultimo punto di vista, per quanto più complesse nella conformazione, sono le basi delle statuette oggi a Mariemont [Fig. 136] e Londra [Fig. 81]. Entrambe piuttosto profonde, la prima ospita insieme alla dea un piccolo Telesforo

⁷⁶⁹ Firenze, Museo Archeologico Nazionale, inv. 85483 (<https://arachne.dainst.org/entity/1066452>), vd. MINTO 1912; ANTI 1927, p. 27, n. 34; REINACH, RS, V, 158,2; KÜNZN 1970, p. 148, n. B17; SCHOCH 2009, p. 327, n. A74, tav. 26,2; Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, inv. 1021 (<https://arachne.dainst.org/entity/1069028>), vd. POULSEN 1951, Br. 11; KÜNZN 1970, p. 148, n. B18, fig. 29; LIMC 1984, II, "Aphrodite" (in peripheria orient.), p. 163, n. 202; STUBBE ØSTERGAARD 1996, pp. 260-261, n. 1021; SCHOCH 2009, p. 328, n. A76, tav. 26,4; Mariemont, Museo Archeologico, vd. WAROCQUÉ 1909, n. 339; LÉVÊQUE 1952, n. G80 (339), tav. 35; ANTI 1927, p. 27, n. 31; REINACH, RS, IV, 232, 2; FAIDER-FEYTMANS 1966, n. 204, tav. 23; KÜNZN 1970, p. 151, n. B33; Londra, British Museum, inv. 1841,0710.1 (https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1841-0710-1), inv. BERNOULLI 1873, p. 332, n. 17; POTTIER – REINACH 1887, p. 286, n. 16; ANTI 1927, p. 28, n. 44; REINACH, RS, II, 347, 5; WALTERS 1899, p. 150, n. 829; WALTERS 1915, tav. XLIII; KÜNZN 1970, p. 150, n. B26; KÜNZN 1996, p. 115, n. 6; LIMC 1997, VIII, "Venus", p. 210, n. 186; da Casarea Marittima, rinvenimento subacqueo, vd. ANGERT 1988/1989; GERSHT 2001, pp. 64-65, fig. 1; GALILI *ET ALII* 1993; GALILI – ROSEN 2015, pp. 49-50, fig. 16 (Appendice III, V37).

(e c'è spazio per un altro personaggio oggi perduto), mentre la seconda si caratterizza soprattutto per la presenza di un complesso sostegno a forma di scala riccamente addobbata e di un'aquila in primo piano di cui restano solo le zampe. Le due basi sono inoltre aperte sul davanti in una sorta di scalinata, a simulare un piccolo podio: un espediente non semplicemente decorativo, che definisce con chiarezza nell'asse frontale la prospettiva d'osservazione principale. Basamenti di forma circolare suggeriscono al contrario una diversa presenza spaziale della statuetta, maggiormente allineata con la tridimensionalità propria dello schema di Venere "che si slaccia il sandalo". È il caso dell'esemplare fiorentino [Fig. 82], in cui si ripete l'associazione tra Afrodite e Priapo al di sopra di un'alta base rotonda e riccamente decorata, ma ancora di più nella statuetta dei Venere da Ercolano, in cui la presenza della base a forma di rocchetto risulta del tutto funzionale rispetto a una osservazione da qualunque angolatura. Solo in questo modo si poteva godere pienamente della complessa posa della figura, il cui carattere marcatamente erotico risultava notevolmente accresciuto dalla moltiplicazione dei punti di vista che invitavano l'osservatore a scoprire con lo sguardo il corpo della dea celato nell'ardita torsione.

La riuscita combinazione tra base e figura, insieme alla notevole qualità di entrambe, non sfuggirono agli scavatori settecenteschi, che riconobbero nella Venere "che si slaccia il sandalo" da Ercolano un oggetto di pregio superiore alla norma. La statuetta ottenne subito un posto all'interno del *Museum Herculanense* allestito presso Reggia di Portici: da una notizia di Winckelmann, di pochissimo successiva al suo rinvenimento, sappiamo che tra gli oggetti di scavo qui conservati era uno di quelli mostrati all'attenzione dei visitatori con maggiore orgoglio.⁷⁷⁰ Ancora per diversi mesi successivi al febbraio 1757,

⁷⁷⁰ «Unter den Figuren, welche man die Fremden bemerken läßt, sind vornehmlich eine kleine Pallas (MANN, inv. n. 5288, NdA) und Venus beide etwa einen Palm hoch. Die Venus hat goldene Bänder an Armen und Beinen (Armillae & Periscelides); welche aus Drat gewunden sind, und sie hebet stehend das linke Bein in die Höhe, als habe sie sich das Band angeleget, oder als wenn sie es ablösen wollte», vd. WINCKELMANN 1762, p. 38 (per un'edizione moderna e commentata di quest'opera, vd. WINCKELMANN 2011, con riferimento specifico a questa statuetta alle pp. 94-95). Da questa statuetta, in seguito spostata al Museo Archeologico Nazionale di Napoli insieme a gran parte delle collezioni di Portici, furono ricavate a partire all'incirca dalla metà dell'XIX sec. una serie di repliche che conobbero un discreto successo fino agli inizi del secolo successivo come souvenir di viaggio o, più semplicemente, come soprammobili "all'antica". Alcune di queste copie, realizzate in buona qualità da importanti fonderie industriali impiantate a Napoli in quella fase, come la Fonderia Chiurazzi o la Fonderia Sommer, sono erroneamente state considerate antiche in diversi studi: si vedano in particolare i quattro bronzetti B9; B19-B20; B63 del catalogo di KÜNZL 1970. Per una ricostruzione di questa vicenda, vd. COLZANI 2018.

l'edificio in cui il bronzetto fu rinvenuto veniva indicato nei diari di scavo come il *Palacio de la Vènere*.⁷⁷¹ La struttura, anche denominata *Palacio arruynado* in altri passaggi del medesimo diario, corrisponde al settore affacciato sul Cardo V di quella che in seguito è stata identificata come palestra cittadina di Ercolano (*insula orientalis secunda*) [Fig. 137].⁷⁷² Indicazioni precise da questo punto di vista non esistono, ma in base dalle ricostruzioni dell'andamento degli scavi perfezionate da A. Maiuri risulta che la Venere sia stata rinvenuta in «qualche stanza del piano superiore» nel quartiere di *tabernae* e alloggi che costituiva una delle principali zone funzionali raccolte entro il complesso urbanistico unitario organizzato intorno alla Palestra vera e propria.⁷⁷³ Questi edifici erano disposti lungo il fronte stradale con le spalle rivolte al grande quadriportico con *natatio* su cui gravitava l'insieme delle strutture a carattere più propriamente pubblico, secondo un accostamento che non deve stupire. La scelta di destinare parte degli spazi disponibili in locazione per uso commerciale e residenziale deve infatti essere intesa come parte di una politica oculata dell'amministrazione municipale, che si garantiva tramite gli affitti le entrate necessarie a consentire la manutenzione e il funzionamento dei restanti settori ad uso pubblico. Gli scavi condotti a cielo aperto tra il 1936 e il 1954 hanno messo in luce in quest'area una commistione tra strutture commerciali, produttive e abitative, secondo prassi che trovano confronti soprattutto nei ben noti (per quanto posteriori) caseggiati plurifamiliari dell'edilizia ostiense, provvisti di botteghe e installazioni commerciali prospicienti la strada e di modeste abitazioni ricavate negli spazi ammezzati (*pergulae*) o nei piani rialzati.⁷⁷⁴ Un sistema di scale posizionate tanto all'esterno quanto in appositi vani interni conduceva ai piani superiori veri e propri. Di qui, attraverso un ballatoio che

⁷⁷¹ RUGGIERO 1885, p. 231.

⁷⁷² Sul complesso della palestra di Ercolano si veda la lunga trattazione in MAIURI 1958, pp. 113-143 e, più di recente, YEGÜL 1993; la struttura è naturalmente descritta in numerose guide archeologiche, tra cui si veda PESANDO – GUIDOBALDI 2018, pp. 380-385. Per quanto riguarda la storia degli scavi, si vedano inoltre ALLROGGEN-BEDEL 1983, pp. 141-145, fig. I.3-6; PAGANO 2003, pp. 86-90, n. 12.

⁷⁷³ MAIURI 1958, p. 189, nt. 58: «Si continuano le esplorazioni nel *palacio arruynado* nell'anno 1757 annotandone quasi giornalmente le più piccole scoperte di oggetti, fino a che si ebbe in qualche stanza del piano superiore la scoperta d'una statuetta di Venere con le armille d'oro [...], scoperta che fece dare per qualche tempo a quell'edificio il nome di *palacio del la Venere*».

⁷⁷⁴ Per alcune considerazioni sulla commistione tra strutture abitative e strutture commerciali in ambito pompeiano ed ercolanese, vd. WALLACE-HADRILL 1994, pp. 118-142. L'osservazione circa l'analogia tra questa soluzione e quelle proprie dell'edilizia ostiense è avanzata in MAIURI 1958, p. 449 e riprese in WALLACE-HADRILL 1994, p. 110, fig. 5.7. Per un confronti si veda anche PACKER 1971, pp. 59-61, figg. 71-72; Considerazioni su questo settore della Palestra sono avanzate anche in PIRSON 1999, pp. 152-153.

probabilmente correva lungo tutta la facciata, era possibile accedere alle diverse unità abitative [Fig. 138].⁷⁷⁵

La statuetta di Venere “che si slaccia il sandalo” proviene con ogni probabilità da uno di questi ambienti domestici, quelli che nelle fonti sono spesso ricordati come *cenacula*.⁷⁷⁶ Si trattava di soluzioni residenziali assai diverse e ben più povere rispetto alla gran parte di quelle che siamo abituati a identificare con la struttura della *domus* urbana, spesso caratterizzate da un ristrettissimo numero di vani e dall’assenza pressoché totale di quegli spazi di rappresentanza a cui di norma si fa riferimento quando si parla di scultura in ambito domestico o residenziale in rapporto ai ricchi apparati decorativi di *domus* e *villae* – ambito in cui, è il caso qui di ricordarlo, il motivo della Venere “che si slaccia il sandalo” era pure molto diffuso, anche nell’area vesuviana: da Pompei provengono infatti tre statuette marmoree in questo schema, dall’Insula IX, 3,2, dall’area ad ovest del Foro e dalla Casa della Venere in Bikini (II 3, 7.9) [Fig. 74],⁷⁷⁷ mentre una quarta è stata rinvenuta all’interno della lussuosa Villa di Poppea ad Oplontis [Figg. 33-34];⁷⁷⁸ forse da Ercolano provengono invece un altro paio di bronzetti, l’uno oggi perduto ex collezione Caylus, di cui sopravvive una raffigurazione settecentesca,⁷⁷⁹ l’altro ex collezione Janzé,

⁷⁷⁵ Lo stato di conservazione assai cattivo di queste strutture ai piani superiori, già constatato dagli scavatori borbonici (che vi si riferivano appunto con l’espressione *palacio arruynado*), ha fatto supporre ad A. Maiuri che questa porzione della Palestra non fosse stata ancora completamente riparata in seguito agli eventi distruttivi causati dal terremoto dell’anno 62: proprio l’elevazione su più livelli di questi edifici avrebbe infatti comportato maggiori danni in occasione dei movimenti tellurici, vd. MAIURI 1958, p. 117.

⁷⁷⁶ Per una discussione del termine, distinto dall’espressione *pergula* che definisce piuttosto i piani ammezzati con diverse funzioni, vd. PIRSON 1999, pp. 19-21.

⁷⁷⁷ Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 120363, vd. *GiornSc.* 1871, II, p. 282; KÜNZL 1970, p. 145, n. M74; WOHLMAYR 1991, p. 113, n. 31, tav. 63, n. S 73; CARRELLA 2008, p. 200, n. D55; Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 120404, vd. KÜNZL 1970, p. 145, n. M75; CARRELLA 2008, p. 142, n. C34; Mus.Neg. Nr. A6442; Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 152798 (<https://arachne.dainst.org/entity/1084829>), vd. KÜNZL 1970, p. 142, n. M50; DE CARO 1976, pp. 219-225; DÖHL – ZANKER 1979, p. 202; JASHEMSKI 1979, pp. 125-127, fig. 201; WOHLMAYR 1991, pp. 69; 113, n. 33; ARMITT 1993; LIMC 1997, VIII, “Venus”, p. 210, n. 182; GEORGE 1998, p. 87, fig. 2; DE CARO 1999, pp. 100-101; DE CARO 2000, pp. 46; 62; CARELLA 2008, pp. 53-55; SCHOCH 2009, p. 324, n. A57, tav. 21,2; SETTIS – ANGUSSOLA – GASPAROTTO 2015, p. 236, n. PC26

⁷⁷⁸ Oplontis, Villa di Poppea, inv. OP 1252, vd. DE CARO 1976, pp. 219-215, figg. 30-34; DE CARO 1987, p. 114, n. 20, fig. 24; NEUDECKER 1988, n. 71; KÜNZL 1994, p. 40, n. 2; LIMC 1997, VIII, “Venus”, p. 210, n. 183; CARRELLA 2008, p. 54; SCHOCH 2009, p. 321, n. A48, tav. 17,4.

⁷⁷⁹ CAYLUS 1756, 138-139, tav. XLVII, 1; BERNOULLI 1873, p. 332, n. 15; POTTIER – REINACH 1887, p. 286, n. 11; ANTI 1927, p. 27, n. 33; KÜNZL 1970, p. 152, n. B40. La statuetta sarebbe proveniente da Ercolano e se ne riportano le dimensioni intorno ai 13 cm («cinq pouces»): indossa gioielli in argento (una collana e una armilla) e in argento erano ageminati anche gli occhi.

attualmente presso la Bibliothèque Nationale di Parigi.⁷⁸⁰ Per quanto tuttavia l'equazione tra vita in *cenaculum* e vita in povertà costituisca quasi un *topos* nei testi letterari antichi,⁷⁸¹ si può forse ritenere che le condizioni di vita degli abitanti di questa parte del complesso della Palestra non fossero così estreme come quelle del proletariato urbano in città come Roma o Ostia. Agli inquilini era infatti richiesto di pagare un affitto che probabilmente associava allo spazio abitativo anche quello commerciale o produttivo collocato ai piani inferiori, per cui dobbiamo immaginare piuttosto una popolazione composta da un ceto medio di artigiani e piccoli commercianti. In questo senso merita di essere osservato il fatto che nelle botteghe del piano terra sono stati riconosciuti non solo due *pistrina*, una *taberna vinaria*, due vendite di cereali e legumi e alcune tintorie, ma anche un *gemmarius*, un mercante attivo nel redditizio traffico di pietre dure e preziose.⁷⁸²

Per la statuetta in questione bisogna in ogni caso escludere una collocazione entro un allestimento in qualche misura monumentalizzato, del tipo dei larari posizionati nell'atrio, nel tablinio, nei peristili o nei giardini delle *domus* meglio note a Pompei ed Ercolano.⁷⁸³ È sufficiente tuttavia consultare i cataloghi dei *geschlossene Funde mit Statuetten in den Vesuvstädten* approntati da A. Kaufmann-Heimann per constatare la sovrapponibilità pressoché totale di questo esemplare rispetto al repertorio dei bronzetti rinvenuti entro contesti di quel tipo, tanto dal punto di vista del soggetto raffigurato, quanto da quello del materiale e delle dimensioni della statuetta nel suo complesso.⁷⁸⁴ In tal senso, una distinzione a cui forse è possibile rifarsi è quella proposta da S. Adamo Muscettola, secondo cui «accanto ai larari composti da statuette di bronzo collocati negli ambienti di rappresentanza della casa, esistono anche degli altri gruppi di statuette trovati in ambienti secondari, perlopiù *cubicula*, spesso privi di apprestamenti particolari, edicole o nicchie,

⁷⁸⁰ Parigi, Bibliothèque Nationale, inv. 244, vd. BABELON – BLANCHET 1895, n. 224; BERNOULLI 1873, p. 332, n. 14; POTTIER – REINACH 1887, p. 286, n. 9; ANTI 1927, p. 29, n. 60; REINACH, RS, II, 348, 2; KÜNZL 1970, p. 152, n. B39.

⁷⁸¹ PIRSON 1999, pp. 20-21.

⁷⁸² PESANDO – GUIDOBALDI 2018, p. 382: «Ogni bottega, oltre ai suoi specifici impianti, aveva uno più armadi ricavati nel muro e una latrina nell'angolo immediatamente a destra della porta, che scaricava direttamente nel grande collettore fognario che corre al di sotto del marciapiede».

⁷⁸³ Da questo punto di vista, bisogna però ricordare come diversi studi dimostrino come spesso l'apprestamento principale per il culto dei Lari nella *domus* fosse la cucina, luogo del focolare e del culto di Vesta, vd. GAGETTI 2006, p. 487, nt. 221; GIACOBELLO 2008.

⁷⁸⁴ KAUFMANN-HEINIMANN 1998, pp. 209-226.

per collocarli». ⁷⁸⁵ Il riferimento in questo caso è soprattutto ai cosiddetti *Lares cubiculi* (o *cubiculares*), una categoria di oggetti per la verità difficile da inquadrare con precisione rispetto alla quale però non solo la documentazione archeologica, ma anche alcune fonti letterarie forniscono alcune testimonianze. ⁷⁸⁶ Al di fuori dai *lararia* veri e propri infatti (nell'accezione del termine che definisce l'apprestamento più o meno monumentalizzato in ambito domestico destinato a contenere immagini di vario tipo con funzioni religiose / culturali), a partire dall'età imperiale è ben documentato l'uso di tenere presso di sé negli spazi più intimi e privati dell'abitazione, in particolare *in cubiculo*, alcune statuette oggetto di speciale venerazione, sia che si trattasse di veri e propri Lari, di figure di divinità, oppure di immagini di altra natura. ⁷⁸⁷ Per quanto la definizione di "cubiculare" possa risultare non adeguata alla lettera rispetto ad una statuetta rinvenuta nel contesto di un *cenaculum*, dove a rigore le distinzioni tra gli spazi funzionali delle *domus* perdono gran parte del loro significato, l'esistenza di questo particolare tipo di oggetti aiuta ad allargare lo sguardo verso modalità d'uso delle sculture di piccole dimensioni meno formalizzate dal punto di vista del contesto della loro fruizione e allo stesso tempo maggiormente connotate nel senso di un rapporto stretto con la persona del proprio possessore in una consuetudine quotidiana e privata.

Al netto di queste considerazioni, le scarse informazioni a proposito delle circostanze e del contesto di rinvenimento impediscono una ricostruzione soddisfacente di quelle che effettivamente fossero le modalità d'uso intese e praticate per la statuetta di Venere "che si slaccia il sandalo" dalla Palestra di Ercolano. Le sue caratteristiche sembrano del tutto in linea con quelle della gran parte delle piccole sculture dai contesti domestici pompeiani ed ercolanesi che sono di norma interpretati come figure da larario. Per questo motivo e

⁷⁸⁵ ADAMO MUSCETTOLA 1984, p. 12. Per una introduzione ai problemi legati all'allestimento e alla composizione dei *lararia* pompeiani, vd. in particolare FRÖHLICH 1991; KAUFMANN-HEINIMANN 1998; GAGETTI 2006, pp. 487-503; SHARPE 2006, pp. 75-78.

⁷⁸⁶ Per una discussione sul tema, vd. GAGETTI 2006, pp. 487-490.

⁷⁸⁷ Per alcuni riferimenti letterari alla presenza di statuette *in cubiculo*, vd. Appendice III, T39-40; 42-43. Interessante è soprattutto il racconto pliniano rispetto ai seguaci più zelanti di Epicuro, che solevano tenere con sé delle piccole immagini del proprio maestro tanto nella camera da letto, quanto in viaggio (*epicuri voltus per cubicula gestant ac circumferunt secum* – «mettono i busti di Epicuro nelle stanze da letto e se li portano dietro in viaggio», vd. Appendice III, T34): a ben vedere, in effetti, in tutti questi testi i riferimenti alla presenza di statuette *in cubiculo* o in viaggio ricorrono come elemento quasi topico a sottolineare lo stretto legame tra una persona e una specifica immagine, spesso risolto nell'elogio di una particolare forma di pietà o piuttosto nel più o meno esplicitato biasimo rispetto a comportamenti giudicati eccessivi o ostentati.

per la relativa modestia del contesto domestico all'interno di cui è stata rinvenuta, una destinazione religioso / cultuale legata a forme di religiosità privata e personale appare in questo caso assai verosimile, ma un suo utilizzo in questo senso non può essere certificato se non per mezzo di confronti. Il caso dei c.d. *Lares cubiculi*, statuette custodite all'interno degli spazi più intimi dell'abitazione e in assenza di particolare apparato, sembra fornire una pietra di paragone piuttosto pertinente in tal senso, perché introduce il problema di un rapporto tra statuetta e possessore in una chiave di stretta intimità ed entro una dimensione eminentemente privata. Rispetto a quanto riscontrabile nel materiale archeologico dai contesti vesuviani (in particolare proprio per quanto riguarda le statuette identificate come *cubiculares*), la Venere "che si slaccia il sandalo" dalla Palestra di Ercolano si segnala però per una qualità esecutiva e materiale decisamente superiore alla media⁷⁸⁸ – che valse a questo bronsetto una certa fortuna in età moderna. La presenza conservata dei gioielli in oro, le ageminature in diversi metalli e soprattutto l'associazione originale con la base a rocchetto riccamente decorata fanno di questo esemplare una delle più preziose e interessanti ripetizioni note in questo schema. L'osservazione di questi elementi chiarisce molto bene come l'aspetto complessivo (e le modalità di fruizione preferenziali) di ciascuno di questi oggetti fosse in origine largamente dipendente da fattori che per la gran parte degli esemplari sopravvissuti risultano difficili, se non impossibili, da ricostruire. Apprestamenti particolari per custodirla non dovevano in ogni caso essere necessari, e del resto simili strutture non potevano trovare posto negli spazi già di per sé piuttosto angusti dei *cenacula* che occupavano il secondo piano del settore residenziale / commerciale da cui il bronsetto proviene. Una simile abitazione non possedeva ambienti di rappresentanza dove questo tipo di oggetti potessero essere esposti: si può pensare tutt'al più a soluzioni più semplici come elementi di mobilio ligneo, di cui in ogni caso non c'è traccia. Proprio il contesto di rinvenimento così peculiare fornisce però alcune interessanti indicazioni circa la possibile identità del proprietario della piccola Venere, con ogni probabilità uno degli affittuari ospitati nello stabile e operante nei piccoli esercizi commerciali ricavati ai piani inferiori dello stesso edificio.

⁷⁸⁸ ADAMO MUSCETTOLA 1984, p.25: «Al gruppo degli dei *cubiculares* appartengono in prevalenza, per quanto è dato affermare sulla base dell'evidenza raccolta, quei bronsetti di fattura più corrente che non bisogna dimenticare quando si parla delle officine campane».

Da questo punto di vista, questa statuetta testimonia bene il livello di pervasività raggiunto dal linguaggio della “scultura ideale” di ascendenza greca nella realtà concreta e quotidiana della società romana di età imperiale. Lungi dall’essere esclusiva delle sole élites educate nelle raffinatezze della paideia ellenistica (si pensi alla bella statuetta nell’identico schema di Venere “che si slaccia il sandalo” proveniente dalla Villa di Poppea ad Oplontis [Figg. 33-34]), la conoscenza del repertorio delle forme, degli schemi, dei tipi (e dei soggetti ad essi associati) riconducibile entro la definizione moderna di *Idealplastik* era certamente parte dell’alfabetizzazione visuale media di larghi strati della popolazione, senza che questo implicasse necessariamente il possesso di nozioni di tipo storico-artistico. *Est aliquid spectare deos et adesse putare, et quasi cum vero numine posse loqui* («È qualcosa vedere gli dèi e pensarli vicini e quasi fossero veri rivolgersi a loro»),⁷⁸⁹ esclama Orazio in una delle sue epistole dal Ponto riferendosi alle immagini oggetto di venerazione quotidiana nel suo larario personale (*His ego do totiens cum ture precantia verba, eoo quotiens surgit ab orbe dies* – «A loro io offro incenso e preghiere ogni volta che dall’oriente spunta il giorno»),⁷⁹⁰ ricordandoci con ciò la loro capacità di raffigurare gli dèi precisamente nel loro effettivo aspetto, fino al limite di quello che H. Bredekamp ha definito «atto iconico sostitutivo».⁷⁹¹ «Fin da piccoli abbiamo imparato a riconoscere Giove, Giunone, Minerva, Nettuno, Vulcano, Apollo e gli altri dèi con quelle sembianze che i pittori e gli scultori vollero assegnare loro, non solo per l’aspetto, ma anche per i loro attributi, la loro età, le loro vesti» (*a parvis enim Iovem Iunonem Minervam Neptunum Vulcanum Apollinem reliquos deos ea facies novimus qua pictores fectoresque voluerunt, neque solum facie, sed etiam ornatu, aetate, vestitu*):⁷⁹² queste parole di Cicerone chiariscono bene la forza di tale linguaggio e dell’immaginario ad esso legato, e non vi è dubbio che la produzione di scultura in piccolo formato, con la sua capacità di penetrare fin nelle case e nella vita di tutti i giorni di chi, come l’inquilino del *cenaculum* della Palestra di Ercolano, certo non poteva ambire alla commissione di immagini e sculture come quelle che decoravano gli spazi pubblici, le *domus* o le *villae*, costituì un veicolo di primaria importanza nella sua capillare diffusione.

⁷⁸⁹ Hor., *Ep*, II, 8, 9-10, vd. Appendice III, T26.

⁷⁹⁰ Hor., *Ep*, IV, 9, 111-112, vd. Appendice III, 27.

⁷⁹¹ BREDEKAMP 2015, pp. 137-180.

⁷⁹² Cic. *ND* I. 29.81.

III.4 Una statuetta di Ercole da Pergamo

Hercules Epitrapezios Novi Vindicis è il titolo che la tradizione manoscritta ci ha consegnato per la *silva* 4,6 di Stazio, dedicata appunto al famoso bronzetto di Ercole realizzato da Lisippo per Alessandro Magno.⁷⁹³ Della sua genuinità non vi è ragione di dubitare, anche alla luce della formula *Vindicis nostri Herculem Epitrapezion* con cui lo stesso Stazio introduce il componimento nell'epistola prefatoria al IV libro della raccolta.⁷⁹⁴ Il termine "epitrapezio" non compare tuttavia all'interno del testo staziano, né Marziale si riferisce in questo modo alla statuetta pure descritta nei suoi epigrammi IX.43 e IX.44.⁷⁹⁵ Intorno al suo effettivo significato è quindi sorto tra gli studiosi moderni un certo dibattito, notevolmente complicato dalla mescolanza di considerazioni di carattere lessicale / testuale da una parte, e archeologico / storico artistico dall'altra. Sono stati molti infatti i tentativi nell'ambito della critica delle copie volti ad associare alla piccola scultura nota tramite questi testi un insieme di sculture (in realtà piuttosto eterogeneo) che ripetono uno schema di Ercole seduto spesso definito "tipo Epitrapezio", mirando con ciò a ricostruire l'esatto aspetto e le funzioni di un ipotetico originale lisippeo.⁷⁹⁶ Nei tre componimenti ad essa dedicati, l'aspetto della statuetta in possesso del collezionista e patrono di Stazio e Marziale Novius Vindex viene tratteggiato come segue: è realizzata in bronzo (*aere [...] egregio;*⁷⁹⁷ *exiguo magnus in aere deus*)⁷⁹⁸ nelle dimensioni di un piede all'incirca (*eum mirabilis intra stet mensura pedem*)⁷⁹⁹ e raffigura l'eroe seduto su

⁷⁹³ Stat. *Silv.* 4,6, vd. Appendice III, T7.

⁷⁹⁴ BONADEO 2010, p. 11.

⁷⁹⁵ Mart. IX, 43-44, vd. Appendice III, T8-9. Sul rapporto tra questi epigrammi di Marziale e la *silva* di Stazio, vd. BONADEO 2010, pp. 43-56.

⁷⁹⁶ Per una sintesi di questo dibattito, vd. BONADEO 2010, pp. 25-42. Tra i più recenti e significativi contributi dedicati agli aspetti più prettamente archeologici di questo dibattito, vd. DE VISSCHER 1960; 1961; PICARD 1961; BARTMAN 1986; POLLIT 1986, pp. 50-52; BERGER 1987; ZADOKS-JITTA 1987; MORENO 1988; BARTMAN 1992, pp. 147-186; LATINI 1995a; LATINI 1995b, pp. 140-147; RITTER 1995, pp. 90-95; RIDGWAY 1997, pp. 294-304; DAREGGI 2006; DNO 2014, nn. 2184-2186; ENSOLI 2017, pp. 75-80; per quanto riguarda invece gli studi di carattere più specificamente filologico-letterario, vd. COLEMAN 1988, pp. 173-194; KERSHAW 1997; SCHNEIDER 2001; NAUTA 2002, pp. 228-229; NEWLANDS 2002, pp. 73-87; LORENZ 2003; CHINN 2005; ZEINER 2005, pp. 190-200; MCNEILS 2008; BONADEO 2010; DUFALLO 2013, pp. 229-242.

⁷⁹⁷ Stat. *Silv.* 4,6, 85-86, vd. Appendice III, T7.

⁷⁹⁸ Mart. IX, 43,2, vd. Appendice III, T8.

⁷⁹⁹ Stat. *Silv.* 4,6, 38-39, vd. Appendice III, T7.

un masso coperto dalla pelle del leone nemeo (*aspera sedis sustinet et cultum Nemeaeo tegmine saxum*;⁸⁰⁰ *dura sedens porrecto saxa leone*),⁸⁰¹ con la clava stretta nella mano sinistra, una coppa di vino nella destra (*tenet haec marcentia fratris pocula, at haec clavae meminit manus*;⁸⁰² *laeva calet robore, dextra mero*),⁸⁰³ il capo rivolto verso l'alto (*spectat resupino sidera vultu*)⁸⁰⁴ e il volto sereno con cui «esorta al banchetto» (*mitis vultus, veluti de pectore gaudens, hortatur mensas*).⁸⁰⁵

Alla luce di queste descrizioni e sulla base di una glossa della *Suda* (ε2879) – in cui il lessema ἐπιτράπεζος è impiegato insieme a μέθυσος come sinonimo di ἐποίνιος (letteralmente «del vino»; «bacchico») – N. Scivoletto ha suggerito che l'impiego dell'aggettivo *epitrapezios* fosse funzionale a connotare uno stato di ebbrezza bacchica, immaginando quindi che la creazione di Lisippo raffigurasse l'eroe a banchetto secondo modalità che trovano un confronto letterario nel modello euripideo (in maniera simile a quanto già sostenuto da P. Mingazzini, secondo cui «l'Herakles Epitrapezios di Lisippo deriva certamente da un tipo simile nel quale il dio era rappresentato come ἀναπαύομενος cioè nella beatitudine dell'ebbrezza dionisiaca»).⁸⁰⁶ Orientata su una diversa interpretazione del termine riferito all'attitudine del soggetto nel significato di “a tavola” è la proposta di F. De Visscher, scopritore di una colossale statua di Ercole seduto presso Alba Fucens (da lui ritenuto replica di un secondo prototipo lisippeo, di grandi dimensioni ma identico nelle forme al piccolo bronzetto descritto da Stazio e Marziale).⁸⁰⁷ Secondo questa lettura occorre ipotizzare per l'originale di IV sec. a.C. una destinazione culturale nell'ambito di una cerimonia di *lectisternium*, in cui l'eroe sarebbe raffigurato in atto di ricevere le offerte presentate dai fedeli al di sopra di una τράπεζα / *mensa*.⁸⁰⁸ Per quanto

⁸⁰⁰ Stat. *Silv.* 4,6, 57-58, vd. Appendice III, T7.

⁸⁰¹ Mart. IX, 43,1, vd. Appendice III, T8.

⁸⁰² Stat. *Silv.* 4,6, 56-57, vd. Appendice III, T7.

⁸⁰³ Mart. IX, 43,4, vd. Appendice III, T8.

⁸⁰⁴ Mart. IX, 43,3, vd. Appendice III, T8.

⁸⁰⁵ Stat. *Silv.* 4,6, 55, vd. Appendice III, T7.

⁸⁰⁶ SCIVOLETTO 1962; MINGAZZINI 1925, p. 473, nt. 2.

⁸⁰⁷ Sulla base dei versi dei versi della *silva* 4,6 in cui si loda la capacità di Lisippo di lavorare mirabilmente tanto nelle grandi, quanto nelle piccole forme (*quanta experientia docti | artificis curis, pariter gestamina mensae | fingere et ingentes animo versare colossos*), vd. Stat. *Silv.* 4,6, 44-47, Appendice III, T7.

⁸⁰⁸ Per questa particolare interpretazione, vd. DE VISSCHER 1961; 1962. Nel ricollegare l'Ercole Epitrapezio di Stazio e Marziale a un rituale di offerta alle divinità “a tavola”, De Visscher rilancia alcune precedenti osservazioni avanzate da RAVAISSON 1885, p. 31, analoghe a quelle più di recente proposte da DÖRIG 1965, p. 184. In linea con questa lettura è anche CROISILLE 1982, I, p. 349. La posizione dell'eroe, seduto e non sdraiato come ci si aspetterebbe per una divinità coinvolta in un rituale di questo tipo, non rispecchia affatto

tuttavia l'aggettivo sia di per sé assai raro, *epitrapezios* può essere correttamente tradotto anche nel senso di “sulla tavola”: in questo modo risulta impiegato già nel IV sec. a.C. da Teofrasto e più tardi in epoca imperiale da Luciano.⁸⁰⁹ La gran parte degli studiosi che si sono pronunciati su questo tema hanno inteso il termine proprio in questo senso, riferendolo in primo luogo alla statuetta, piuttosto che all'eroe raffigurato, e ritenendolo adeguato a definire quello che nel corso della *silva* IV.6 viene descritto soprattutto come un prezioso ornamento da mensa (un «embellishment for a dining room», come ha scritto B.S. Ridgway).⁸¹⁰ Non che la lettura di *Hercules Epitrapezios* come “Ercole sulla tavola” escluda in assoluto la contemporanea plausibilità di quella che l'intende come “Ercole a tavola”. Al contrario, utilizzando qui come altrove nella sua opera un lessico incline alla polisemia, non è affatto da escludere che un poeta colto come Stazio abbia voluto giocare consapevolmente sull'ambiguità di questo termine per riferirsi al contempo a una modalità di raffigurare l'eroe come ebbro e banchettante e alle funzioni di una statuetta destinata a essere collocata *super mensam* in contesti di convivialità.⁸¹¹ Grazie a questa duplice chiave di lettura, a prescindere dalle disquisizioni tipologico-iconografiche, l'Ercole Epitrapezio *Novi Vindicis* è dunque un Ercole insieme “a tavola” e “sulla tavola”: da una parte «genio e nume tutelare della casta mensa» del padrone di casa (*castae genius*

la posizione dell'*accubatio* propria del simposiasta antico (posizione in cui si trova lo stesso Ercole nello schema c.d. *cubans*, su cui si vedano MOMMSEN 1971; BONANNO ARAVANTINOS 1991; WOLF 1993; 1998), vd. ZADOKS-JITTA 1987; COLEMAN 1988, p. 174, nt. 3; BARTMAN 1992, p. 154. Come osservato inoltre da SCIVOLETTO 1962, anche ammettendo un effettivo collegamento tra un ipotetico Ercole Epitrapezio di Lisippo e il colosso di Alba Fucens (ipotesi del resto esclusa da BARTMAN 1992, pp. 154-155; RIDGWAY 1997, pp. 297-302), sembra del tutto arbitrario attribuire al primo le funzioni ipotizzate per il secondo (che De Visscher immagina essere cultuali. Sull'effettiva identificazione come sacello dell'ambiente all'interno di cui l'Ercole di Alba Fucens fu rinvenuto vi sono però ipotesi contrastanti, vd. LAUTER 1971; BARTMAN 1992, pp. 153-154). Sull'Ercole di Alba Fucens (Chieti, Museo Archeologico Nazionale, inv. 6029 <https://www.musei.abruzzo.beniculturali.it/notizie/contenuti-qr-code/heracles-epitrapezios> ; <https://arachne.dainst.org/entity/1064616>), insieme ai già citati DE VISSCHER 1961; 1962, si vedano anche DE VISSCHER 1960; DE VISSCHER – MERTENS 1960; DE RUYT 1982, pp. 122-126, n. 144, tavv. 39-40; LATINI 1994; RIDGWAY 1984, p. 82; LATINI 1995a; LATINI 1995b; RITTER 1995, pp. 90-95. Di recente anche PORTER 2011, pp. 288-291 è tornato a ipotizzare un collegamento tra l'Ercole Epitrapezio di Stazio e Marziale e il colosso di Alba Fucens.

⁸⁰⁹ Theophr. *de lapidibus* 42; Luc. *Hermot.* 68, vd. BARTMAN 1992, p. 151.

⁸¹⁰ In questo senso si sono pronunciati in molti, tra cui si vedano MORENO 1987, pp. 73-75; LATINI 1995a; LATINI 1995b; RIDGWAY 1997, pp. 297-302.

⁸¹¹ L'abilità di Stazio nello sfruttare tale ambiguità semantica è sottolineata in BARTMAN 1992, pp. 150-152; 167-168; DAREGGI 2006, p. 272; PORTER 2011, pp. 288-291. Stazio era del resto figlio di un *grammatikos* e profondo conoscitore della lingua greca, vd. BONADEO 2007.

tutelaque mensae),⁸¹² *numen venerabile*⁸¹³ dei banchetti di Alessandro e dei suoi successivi possessori, foriero di una valenza latamente sacrale che trova piena realizzazione entro una dimensione privata; dall'altra una suppellettile di gran pregio destinata a una fruizione ravvicinata, parte di una raccolta di oggetti d'arte esibiti dal collezionista Novio Vindice con gran sfoggio di educata *connoisseurship*, portatrice di un valore che risulta notevolmente accresciuto dalla sua antichità e dalla genealogia dei suoi passati proprietari.⁸¹⁴

Questo secondo significato, cui sembra palesemente riferirsi l'espressione staziana *gestamina mensae*, è certo quello di maggiore interesse in questa sede, perché al di là delle peculiarità proprie di questi testi aiuta ad inquadrare e meglio definire alcuni interessanti aspetti legati alle modalità d'uso e le funzioni destinate alle sculture di piccolo formato in contesto privato e domestico.⁸¹⁵ Il sintagma costituisce un *hapax* assoluto, «che appare quasi come un elaborato calco dell'aggettivo greco [*epitrapezios* NdA] inteso appunto nell'accezione di ἐπί τραπέζης/τραπέζην» allusivo della collocazione del bronzetto in ambito simposiale.⁸¹⁶ Connesso con la radice del verbo *gero*, il termine *gestamen* (letteralmente «ciò che è portato») allude chiaramente alla trasportabilità della statuetta (che Alessandro infatti «portava con sé come compagna a occidente e a oriente» – *comitem occasus secum portabat et ortus*)⁸¹⁷ e alle sue piccole dimensioni (in relazione oppositiva con il successivo *colossos*).⁸¹⁸ Il termine *mensa* ricorre invece in maniera quasi ossessiva nei componimenti di Marziale e Stazio presi in esame (nella *silva* IV,6 sempre in posizione marcata a fine verso)⁸¹⁹ e si riferisce ovviamente al banchetto come luogo e momento deputato alla sua fruizione. In queste occasioni Alessandro lo teneva presso di

⁸¹² *Haec inter castae genius tutelaque mensae | Amphitryoniades multo mea cepit amore | pectora nec longo satiavit lumina visu* – «Tra tali opere l'Anfitrioniade, genio e nume tutelare | della casta mensa, mi prese il cuore con una grande passione e neppure, dopo lunga contemplazione riuscì a saziare i miei occhi», Stat. *Silv.* 4,6, 32-34, Appendice III, T7.

⁸¹³ Stat. *Silv.* 4,6, 60, vd. Appendice III, T7.

⁸¹⁴ BONADEO 2010, pp. 37-39.

⁸¹⁵ Non è rilevante in questa sede una discussione circa l'autenticità del pezzo e della sua storia di successivi proprietari, l'effettiva esistenza di una scultura realizzata da Lisippo per Alessandro Magno, il suo aspetto e le sue funzioni, la veridicità dell'episodio della cena a casa di Novius Vindex: tutti aspetti indistricabilmente connessi al carattere letterario (e in buona misura artificiale) delle sue descrizioni poetiche e al contesto entro cui furono prodotte da Stazio e Marziale

⁸¹⁶ BONADEO 2010, pp. 38; 214-215, vd. Stat. *Silv.* 4,6, 44-46, Appendice III, T7.

⁸¹⁷ Stat. *Silv.* 4,6, 61, vd. Appendice III, T7.

⁸¹⁸ Stat. *Silv.* 4,6, 47, vd. Appendice III, T7.

⁸¹⁹ Stat. *Silv.* 4,6, 32; 45; 60; 74, vd. Appendice III, T7.

sé (*Pellaeus habebat | regnator laetis numen venerabile mensis* – «L’aveva il re di Pella quale nume venerabile per i suoi lieti conviti»);⁸²⁰ *Hoc habuit numen Pellaei mensa tyranni* – «Questa statua appartenne alla mensa del signore di Pella»);⁸²¹ persino nel corso dell’ultima cena fatale durante la quale la statuetta mutò d’aspetto e prese miracolosamente a stillare sudore, presagio di morte per il suo proprietario (*letale merum, iam mortis opaca | nube gravis vultus alios in numine caro | aeraque supremis timuit sudantia mensis* – «mentre beveva il vino letale, ormai gravato da una cupa nube di morte, nel suo ultimo banchetto, provò paura per la mutata espressione del volto nel nume a lui caro e per il bronzo che stillava sudore»);⁸²² Annibale, di cui pure l’eroe detestava la compagnia, libava alla presenza della statuetta offrendogli vini e pranzi solenni (*Mox Nasamoniae decus admirabile regi | possessum; fortique deo libavit honores* – «Poi quello splendido ornamento entrò in possesso del signore dei Nasamoni; in onore del potente dio fece libagioni Annibale»); *et cum epulas, et eum Lenaea dicaret | dona* – «anche quando quello gli dedicava banchetti e doni di Bacco»);⁸²³ Silla esibiva il bronzetto nei suoi splendidi conviti, così famosi nella tradizione biografica a lui riferita (*convivia Syllae | ornabat semper claros intrare penates | adsuetum et felix dominorum stemmate signum* – «La statuetta ornava i conviti di Silla, avvezza ad entrare sempre in illustri dimore e lieta della nobiltà dei suoi possessori»);⁸²⁴ un banchetto, infine, è precisamente la cornice narrativa all’interno della quale l’*ekphrasis* dedicata alla statuetta trova posto nel componimento staziano: non una cena di eccessi culinari (vv. 5-7 *neque enim ludibria ventris | hausimus aut epulas diverso a sole petitas | vinaque perpetuis aevo certantia fastis* – «Non abbiamo, in effetti, assaporato tentazioni del ventre o vivande importate da terre lontane»);⁸²⁵ ma piuttosto un momento di raffinato scambio intellettuale (*nobis verus amor medioque Helicone petitus | sermo hilaresque ioci brumalem absumere noctem | suaserunt mollemque oculis expellere somnum* – «A noi, invece, un sentimento vero, una conversazione attinta al cuore dell’Elicona e spiritose facezie resero dolce trascorrere tutta una notte d’inverno e scacciare dagli occhi il languido sonno»);⁸²⁶

⁸²⁰ Stat. *Silv.* 4,6, 59-60, vd. Appendice III, T7. La *laeta mensa* di Alessandro rimanda per contrasto alla *casta mensa* di Novius Vindex, BONADEO 2010, pp. 230-232.

⁸²¹ Mart. IX, 43,7, vd. Appendice III, T8.

⁸²² Stat. *Silv.* 4,6, 72-74, Appendice III, T7, vd. BONADEO 2011, pp. 244-248.

⁸²³ Stat. *Silv.* 4,6, 75-77; 80-81, vd. Appendice III, T7.

⁸²⁴ Stat. *Silv.* 4,6, 75-77; 86-88, vd. Appendice III, T7.

⁸²⁵ Stat. *Silv.* 4,6, 75-77; 5-7, vd. Appendice III, T7.

⁸²⁶ Stat. *Silv.* 4,6, 75-77; 12-14, vd. Appendice III, T7.

Per quanto trasfigurata entro una dimensione letteraria, questi versi manifestano tutta l'importanza del banchetto come momento di convivialità, di socialità e come occasione privilegiata per l'autorappresentazione e la costruzione dello status del padrone di casa nei confronti di persone esterne alla ristretta cerchia familiare. Sappiamo da diverse fonti come in questo contesto il *decor* triclinare, che riguardava ambienti, elementi d'arredo e suppellettili di vario tipo, fosse uno dei veicoli principali per l'ostentazione di prestigio e ricchezza, fino agli straordinari eccessi a più riprese censurati in età imperiale dalla critica moralista insieme a quelli più strettamente legati al cibo e alle ricercatezze gastronomiche.⁸²⁷ Il possesso di beni di lusso costituiva un fattore molto importante nella definizione dell'identità socio-culturale di chi poteva dirsi detentore e l'apprezzamento nei confronti di oggetti dalle raffinate qualità artistiche andava di pari passo con la loro capacità di assumere funzione di veri e propri *status symbols*: «In the period between the end of the Republic and the 1st century of the empire the taste for collecting and collectables was influenced not merely by the desire to possess beautiful objects of high artistic quality but also by the pleasure to be had in showing them off at banquets, the ideal place for demonstrating the social-economic status of their owners».⁸²⁸ Come il caso della collezione di Novius Vindex testimonia, non vi è dubbio che entro apparati di questo genere trovassero posto immagini di varia natura, tra cui anche sculture di piccolo formato, capaci di fornire ai commensali spunti per conversazioni più o meno impegnative.⁸²⁹ Rispetto al piccolo Ercole Epitrapezio non bisogna tuttavia incorrere in semplificazioni eccessive: troppo facilmente a volte le descrizioni poetiche del bronsetto di Alessandro sono state considerate come una prova del fatto che già nel corso del IV secolo a.C. le case dei greci fossero popolate da oggetti d'arte come quelle

⁸²⁷ L'eulogia di Novius Vindex nel componimento di Stazio fa perno precisamente sul sovvertimento di questi *status symbols* canonici rappresentati dall'ostentazione del lusso sfrenato e dell'edonismo gastronomico, a cui sono contrapposti i piaceri più intellettuali e raffinati condivisi dalla cerchia dei commensali, come l'apprezzamento per l'arte e la poesia, vd. BONADEO 2010, pp. 59-65. Sulla centralità del banchetto come luogo di autorappresentazione in ambito romano, vd. MASTROROSA 2015; più in generale, sull'evoluzione della mentalità romana riguardo al tema del lusso, vd. WEEBER 2003; WALLACE-HADRILL 2008, pp. 311-355; sullo sviluppo della polemica intorno alla *luxuria* in Plinio, vd. CITRONI MARCHETTI 1991, pp. 229-242; CITRONI MARCHETTI 2003, pp. 289-296.

⁸²⁸ MASTROROSA 2015, p. 108.

⁸²⁹ Su questi aspetti si vedano le riflessioni di ZEINER 2005, pp. 96-98; 199, che definisce il possesso di beni di lusso e pezzi d'arte una «way for owners to exert their cultural superiority over all affluent contemporaries through visible objects supplied with social meaning and value», cui è attribuita una «symbolic function, communicating the owner's taste and artistic discernment».

dell'aristocrazia romana di età imperiale.⁸³⁰ Il fatto però che proprio il contesto del banchetto e gli spazi ad esso dedicati abbiano costituito in epoca ellenistica un importante veicolo della penetrazione e diffusione in ambito privato di elementi e apparati decorativi fino a quel momento estranei a quel tipo di contesto (nell'ambito della costruzione e della condivisione a diversi livelli della società di quello che è stato definito un nuovo «aesthetic ethos»)⁸³¹ trova attestazione in un'ampia varietà di documenti archeologici e letterari: mentre i secondi si riferiscono quasi esclusivamente agli standard imposti in questo senso da re, dinasti e governatori, desiderosi di consolidare e accrescere il proprio prestigio tramite l'esibizione di grandi ricchezze, i primi confermano come tramite meccanismi emulativi questi nuovi modi dell'abitare e gli stili di vita ad essi connessi trovassero diffusione presso strati sempre più ampi della popolazione.⁸³² Da questo punto di vista, proprio in virtù della loro apertura a un pubblico esterno, proprio gli ἀνδρῶνες e più tardi i *triclinia* si segnalano con grande frequenza per abbondanza e ricchezza d'apparati e per l'associazione con elementi di arredo scultoreo, né bisogna dimenticare il ruolo svolto dall'immaginario dionisiaco, così strettamente legato alla sfera del simposio e della tavola, nell'ambito degli sviluppi di queste tendenze decorative che troveranno ampia ricezione in età romana.⁸³³

È proprio nel corso di questa fase che si assiste per i piccoli bronzi alla transizione «from hieron to oikos», che insieme al cambiamento in termini di contesto d'esposizione,

⁸³⁰ Si veda, per esempio THOMAS 1992, pp. 32; 121. Alla cautela nell'interpretazione di questi testi invita SHARPE 2006, pp. 26-28.

⁸³¹ TANNER 2006, p. 211.

⁸³² HARDIMAN 2005, pp. 47-48: «It would seem that much of the impetus for such decoration began among the rulers and then perhaps filtered to the social and economic élite of the Hellenistic period. The stress is clearly on material displayed in areas of the home open to those from outside the household unit, with a special emphasis on areas of dining. It would seem that dining played an important social function and it may be that the lavishness expended on dinner parties for food also expressed itself in lavish decoration. All of these functions were meant to impress upon the visitor the wealth and status of the individual». Analoga la lettura di SHARPE 2006, p. 38: «These last sources illustrate the place of importance dining areas had in the context of decorative schemes. The sources almost exclusively refer to kings, rulers and tyrants and so this emphasis on areas of communal space, or space where individuals from outside the domestic unit would have been entertained within the household, is not surprising. These areas afforded the monarchs the greatest ability to display their wealth it should be considered in light of the contemporary trend towards embellishing the private andron, which in addition to mosaic floors and painted walls, must have also included luxury furnishings». Sull'andamento di questi fenomeni si veda l'efficace sintesi prodotta in KUTTNER 2015 con ulteriori riferimenti bibliografici; per quanto riguarda invece gli sviluppi complessivi delle arti sontuarie nel corso di questa fase e fino ad epoca romana, si veda l'ampia disamina condotta in LAPATIN 2015.

⁸³³ HARDIMAN 2005, pp. 48-58; SHARPE 2006, p. 30; HARDIMAN 2016, p. 616.

modalità d'uso e funzioni determinò anche significative modifiche del loro aspetto, nella direzione di quelle che sono stati definite «impressive and ornate bronze statuettes [...] on display in the houses of the Late Hellenistic and Greek Imperial periods».⁸³⁴ Questi oggetti d'arte di piccole dimensioni dovevano avere un notevole appeal sui collezionisti romani, a giudicare per esempio dalla fama della particolare categoria dei «bronzi corinzi» (*signa corinthia* o più direttamente *corinthia*), espressione con cui nelle fonti si designano per lo più bronzetti in formato ridotto: *statuncula* è il termine con cui vi si riferisce Trimalcione (parodia grottesca dell'habitus del collezionista romano) nel famoso racconto a banchetto circa l'origine del prezioso materiale di cui erano composte.⁸³⁵ Il fatto di questi bronzetti vi fosse grande ricerca e un ricco mercato è confermato, oltre che dalle testimonianze letterarie, anche dai rinvenimenti archeologici. Tra questi merita di essere segnalato il caso delle statuette di piccole dimensioni provenienti dal relitto di Mahdia, che in tutta probabilità componevano un intero set di *gestamina mensae* in viaggio verso qualche villa d'Italia insieme alla quantità notevole di almeno ventidue *klinai* riccamente decorate.⁸³⁶ Particolarmente interessante rispetto al contesto conviviale entro cui questi bronzetti erano destinati a essere fruiti è una figura di satiro incedente (35 cm) [Fig. 139], che in origine stringeva tra le mani una tazza o un piatto funzionale a servire ai commensali «some edible delicacy».⁸³⁷

Una figura per concezione generale del tutto analoga a quest'ultima proviene da un piccolo insieme di statuette in bronzo rinvenute nell'ambiente 4b del “Peristylhaus II” di Pergamo, per le quali forse è possibile immaginare una simile destinazione “ἐπί τραπέζῃ” (sebbene la natura piuttosto disturbata del loro contesto di rinvenimento imponga una

⁸³⁴ SHARPE 2006, pp. 172-177.

⁸³⁵ Petron. *Sat.* 50, vd. Appendice T13. Su Trimalcione come collezionista (e più in generale sul tema del collezionismo nell'opera di Petronio), vd. BOUNIA 2005, pp. 246-268. Al di là della sconclusionata eziologia di Trimalcione sui bronzetti corinzi, dobbiamo ritenere con R. Neudecker che «Roman collectors were surely not unaware of a kind of chronological distortion in attributing these *corinthia* to 5th century masters and the costly material they were made of to the destruction of Corinth in 146 B.C.», vd. NEUDECKER 1988, p. 85. Il termine *corinthium* è riferita anche in altri casi a sculture di piccole dimensioni, come per esempio la statuetta dedicata da Plinio il giovane nel santuario di Giove a Como (*signum modicum*), vd. Plin. *Ep.* 3.6,1, Appendice III, T83 o l'*Hercules Corinthius* degli Apophoreta di Marziale, vd. Mart. XIV, 177, Appendice III, T66.

⁸³⁶ Per i ritrovamenti dal relitto di Mahdia, vd. FUCHS 1963; DAS WRACK 1994, con riferimento specifico ai piccoli bronzi in BARR-SHARRAR 1996, p. 111; CILIBERTO 1997; KAUFMANN HEINIMANN 1998, pp. 300-301, n. GF 104, fig. 265. Sulle klinai, vd. FAUST 1994.

⁸³⁷ Tunisi, Museo del Bardo, inv. F 209. Per questa interpretazione del pezzo, vd. HILLER 1994, vd. nt. 56; BARR-SHARRAR 1996, p. 111. Sulla statuette si veda anche KLAGES 1994.

certa cautela in tal senso):⁸³⁸ oltre appunto a un satiro incedente intento a portare sopra le spalle un oggetto oggi perduto [Figg. 140-141],⁸³⁹ il gruppo si compone di una figura maschile barbata in armi (probabilmente Ares/Marte con corazza, elmo levato sul capo, lancia stretta nella mano destra e una corta spada nella sinistra) [Figg. 142-143]⁸⁴⁰ e un Ercole raffigurato secondo lo schema “in riposo” (in origine poggiante con il fianco sinistro sulla clava non conservata) [Figg. 67-68].⁸⁴¹ Si tratta in tutta evidenza di un

⁸³⁸ «Am 5. Juni 1963 wurden bei der Freilegung eines Komplexes hellenistisch-römischer Terrassenhäuser westlich der Unteren Agora in Pergamon [...] drei vorzüglich erhaltene Kleinbronzen entdeckt: ein ‘Herakles Farnese’, ein Satyr und ein Gepanzerter. Die Statuetten lagen zusammen mit zwei Fragmenten eines Wasserhahns im Peristylhaus II, Raum 4b hart an der Südwand, 1,80 m östlich des SW-Ecke unter Ziegel- und Verputzbrocken, d.h. unter der Einsturzschicht 10 cm über dem Fußbodenniveau der 5. Römischen Bauphase, die frühestens ins späte 2. Jahrhundert n. Chr. zu datieren ist», PINKWART 1972, p. 115-116 (in PINKWART – STAMMITZ 1984, p. 162 si riporta la seguente correzione: «Als Korrektur ist nachzutragen, daß die dort 116 [PINKWART 1972 NdA] erwähnte Bauphase Römisch 5 identisch ist mit der jetzigen Bauphase Römisch 4/Haus II wohl der zweiten Hälfte des 3. Jhs. n. Chr. oder noch späterer Zeit»). Le tre statuette sono state pubblicate in forma preliminare in BOEHRINGER *ET ALII* 1966, pp. 440-443, esposte insieme in forma temporanea a Monaco presso il Museum Antiker Kleinkunst (oggi Staatliche Antikensammlungen), vd. PERGAMON 1972, nn. 39-41, tavv. 20-21 e poi nuovamente edite in maniera più esaustiva in PINKWART 1972.

⁸³⁹ Bergama, Museo Archeologico, inv. 191 (<https://arachne.dainst.org/entity/1062287>), vd. PERGAMON 1972, n. 39; PINKWART 1972, pp. 124-131, figg. 10-19; LIMC 1984, VIII, “Silenoi”, p. 1131, n. 232. La statuetta misura in altezza 28 cm totali (di cui 4 cm di base, le cui dimensioni sono di 15 cm x 6,8 cm). Si componeva in origine di tre parti: la base, un attributo stretto nelle mani (perduto) e la figura vera e propria. La figura è probabilmente prodotta a fusione piena ed è connessa con una saldatura a stango a una base realizzata in una lega in bronzo di qualità inferiore («aus schlechter Gelbbronze»). Le labbra, i capezzoli e i fiori della corona d’edera che porta in capo sono in rame, mentre gli occhi sono ageminati in argento. La composizione, impostata largamente in maniera bidimensionale (sottolineata dalla conformazione della base) e con un forte andamento diagonale, mostra mescolati una serie di caratteri tardo ellenistici e alcune tendenze retrospettive di gusto più classicistico, e deve probabilmente darsi alla metà o al terzo quarto del I sec. a.C.

⁸⁴⁰ Bergama, Museo Archeologico, inv. 193 (<https://arachne.dainst.org/entity/1062288>), vd. PERGAMON 1972, n. 39; PINKWART 1972, pp. 131-139, figg. 20-27; LIMC 1984, II, “Ares/Mars”, p. 517, n. 29; SHARPE 2006, pp. 81-82. La statuetta misura in altezza 41 cm totali (di cui 7 cm di base; l’altezza della sola figura senza lancia è di 26,2 cm). Si compone di tre parti lavorate separatamente: la base, la lancia stretta nella mano destra, e la figura vera e propria; il piede destro è perduto. La figura è prodotta a fusione cava con pareti piuttosto spesse (3 mm in media) e porta probabilmente al suo interno i residui del nucleo di fusione; era connessa alla base (realizzata «aus schlechter Gelbbronze» e rifinita al tornio) tramite perni. L’impostazione complessiva segue lo *Standmotiv* policleteo: la figura porta un elmo corinzio levato in capo, una corazza con *gorgoneion* e tre file di fasce in cuoio nella parte inferiore, vestita al di sopra di un chitone e un mantello avvolto tra la spalla sinistra e l’avambraccio sinistro; nella mano destra stringe un’alta lancia in lega di bronzo di tonalità rossa, nella destra una corta spada; al piede sinistro indossa una calzatura militare. Nel complesso la parte anteriore appare più accuratamente rifinita rispetto a quella posteriore. Il volto barbato non sembra presentare una caratterizzazione fisiognomica ed è possibile ricondurre l’iconografia complessiva «in den Kreis eklektischer Panzerstatuen» riferibili alle raffigurazioni di gusto classicista di Marte Ultore: la datazione più probabile è quindi alla prima età augustea.

⁸⁴¹ Bergama, Museo Archeologico, inv. 192 (<https://arachne.dainst.org/entity/1062286>) vd. BOEHRINGER 1966, p. 440, fig. 22; PINKWART 1972, pp. 115-124; VERMEULE 1975, p. 325, n. 8; GERCKE 1982, p. 35; MORENO 1982, pp. 468 ss.; 511, n. B.5.1, fig. 90; KRULL 1985, pp. 165-167, n. 65; LIMC 1988, IV, “Herakles”, p. 764, n. 722; LISIPPO 1995, p. 295, fig. 1; Inst.Neg.Rom 72.2864-72.2879. La statuetta misura in altezza 21 cm totali (di cui 2,2 cm di base). Si componeva in origine di sei parti: la base, la leontea e la figura, tutte e tre conservate, a cui occorre aggiungere i pomi delle Esperidi nella mano destra, la clava sotto l’ascella sinistra e forse una roccia sopra cui quest’ultima potesse poggiare; alcune dita della

insieme del tutto eccezionale per la straordinaria qualità dei pezzi, che si manifesta nella raffinatezza delle composizioni, nell'accurata resa dei dettagli e nella marcata attenzione agli effetti decorativi determinati, tra le altre cose, dalle ricche ageminature in argento e in rame in diversi punti delle figure. Se dal punto di vista del loro formato – compreso all'incirca tra la spanna (σπιθαμή) e il piede (ποῦς) antichi = 20 / 30 cm ca. – le statuette si dimostrano piuttosto uniformi, in diversi altri aspetti gli elementi di eterogeneità sono evidenti: non solo in relazione ai soggetti raffigurati, ma anche rispetto alle soluzioni stilistiche (in cui si mescolano caratteri espressamente tardo ellenistici e tendenze retrospettive d'impostazione classicistica) e compositive adottate (si confronti la dimensione pressoché bidimensionale della figura di satiro con la compiuta tridimensionalità dell'Ercole e con l'enfasi riservata alla prospettiva frontale nel caso dell'Ares/Marte), alle modalità produttive impiegate (fusione piena nel caso del satiro, fusione cava – probabilmente con metodo diretto – per quanto riguarda l'Ercole e l'Ares/Marte) e, conseguentemente, alle rispettive datazioni (la proposta in questo senso di D. Pinkwart, che trova generale consenso, suggerisce per l'Ercole una datazione leggermente anteriore – prima metà di I sec. a.C. – rispetto alle altre due statuette – seconda metà di I sec. a.C. / età augustea). Anche le basi sono tutte diverse, in maniera tale da assecondare ed enfatizzare le caratteristiche di ciascuna statuetta: la più particolare è senza dubbio quella della figura di satiro, di forma parallelepipedica analoga alla base di una lesena di ordine ionico, con due modanature convesse separate da una superficie concava e una doppia cornice lineare a demarcare il piano superiore. Più comuni sono invece l'alta base a rocchetto dell'Ares/Marte e quella circolare con scozia tra due tori dell'Ercole “in riposo”. Tutte e tre sono prive di particolari decorazioni sulla superficie e risultano analoghe per fattura e per la lega di bronzo utilizzata.⁸⁴² A giudicare dalle tracce

mano sinistra sono fratturate di netto. La figura è realizzata in una lega rosastra di bronzo a fusione cava (con pareti di spessore compreso tra i 2 e i 3 mm): una saldatura a base di stagno la connetteva alla base «aus schlechter Gelbbronze»; tracce della medesima saldatura si riconoscono al di sotto dell'ascella sinistra e sulla leontea, dove originariamente doveva essere posizionata la clava. Le labbra e i capezzoli sono in rame, gli occhi ageminati in bronzo. La composizione è quella convenzionale per quanto riguarda lo schema dell'Ercole “in riposo”, con una forte inclinazione della figura sul fianco sinistro; il modellato è estremamente attento, come denota la resa dei dettagli della leontea e del corpo, con una muscolatura piuttosto asciutta rispetto ad altre ripetizioni note di questo motivo. Soprattutto in relazione alle soluzioni adottate per quanto riguarda la leontea, D. Pinkwart ha proposto una datazione «ins späte 2. oder voraugusteische 1. Jahrhundert» (con maggiore propensione per la prima metà di I sec. a.C., a cui anche gli altri studiosi che si sono occupati del pezzo sono allineati).

⁸⁴² Il satiro e l'Ares/Marte risultano realizzate «aus Gelbbronze», mentre l'Ercole «aus Rosabronze»; viceversa, tutte e tre le basi sono composte «aus schlechter Gelbbronze», vd. PINKWART 1972.

lasciate su di esse dalle figure, inoltre, la loro reciproca associazione non deve essere considerata originale né risulta sia stata di lunga durata: è probabile quindi che le basi siano state realizzate insieme «für eine gemeinsame Aufstellung» delle tre statuette, prodotte in momenti diversi e successivamente assemblate nel gruppo che ci è pervenuto.⁸⁴³

Quest'ultima circostanza appare assai significativa alla luce del contesto entro cui i tre bronzetti furono ritrovati. Il "Peristylhaus II" è infatti parte di un ricco quartiere residenziale posizionato immediatamente a ridosso dell'agorà inferiore di Pergamo, composto da quelle che gli editori del complesso hanno chiamato «Peristylhäuser westlich der unteren Agora» nell'area bassa della città compresa entro l'estensione delle mura cittadine voluta da Eumene II [Figg. 144-145].⁸⁴⁴ Si tratta di una serie di strutture a destinazione residenziale la cui vita si estende fino alla tarda età romana, tutte analogamente organizzate, come specificato nel nome, intorno a un cortile a peristilio. Quest'ultimo presenta una forma quasi perfettamente quadrata nel caso dello Haus II (6 x 5 colonne doriche), un'abitazione che nel suo complesso occupa una superficie di 675 m² con un'articolazione degli ambienti a L lungo le ali nord e ovest che si mantiene invariata nelle sue caratteristiche principali a partire da una grande riorganizzazione degli spazi databile alla metà del I sec. a.C.⁸⁴⁵ Il lato settentrionale consta di tre sale quadrangolari di dimensioni uniformi (1-3), quella di mezzo aperta in tutta la sua ampiezza sul peristilio centrale, con un prospetto colonnato la cui d'impostazione ricorda molto da vicino i sontuosi *dining complexes* noti in altri analoghi *Peristylhäuser*.⁸⁴⁶ Di più difficile lettura appare invece il settore occidentale. A sud comprende infatti «einen großen saalartigen Raum» (6/7), sulla cui effettiva funzione è difficile pronunciarsi,

⁸⁴³ PINKWART 1972, p. 139.

⁸⁴⁴ Si tratta in particolare di tre strutture abitative adiacenti, denominate Peristylhaus I, II e III, vd. PINKWART – STAMMITZ 1984; WULF-RHEIDT 1999, pp. 169-171: la datazione delle loro prime fasi deve essere collegata all'operazione di ampliamento della città promosso durante il regno di Eumene II. Sul complesso vedi inoltre RADT 1988, pp. 95-112 (e le successive ristampe). Per una panoramica generale sulle strutture residenziali nella Pergamo di età ellenistica e romana, vd. WULF-RHEIDT 1999 (con specifico riferimento ai Peristylhäuser alle pp. 160-190). Sulla statuarìa proveniente da contesti domestici a Pergamo, vd. HARDIMAN 2005, pp. 102-115.

⁸⁴⁵ PINKWART – STAMMITZ 1984, p. 52; WULF-RHEIDT 1999, p. 170.

⁸⁴⁶ Si veda, a questo proposito, il confronto con gli ambienti affacciati sull'ala settentrionale del peristilio del «Komplex VII. Großes Peristylhaus», con il grande Raum 4 centrale aperto con prospetto a colonne, riccamente decorato e in grado di ospitare fino a nove *klinai*, ai lati del quale si dispongono due ambienti simmetrici, vd. WULF-RHEIDT 1999, pp. 49-53.

mentre nell'angolo nordoccidentale è collocata una stanza tripartita che prende il nome di Raum 4 (a; b; c).⁸⁴⁷ L'articolazione di questo spazio non conosce paralleli nell'architettura domestica pergamena:⁸⁴⁸ tramite l'installazione di alcuni pilastri, l'ambiente originariamente unitario sarebbe stato suddiviso in uno spazio settentrionale (4a) e in uno meridionale, ulteriormente sezionato in due (4b + 4c) da una parete.⁸⁴⁹ L'originaria interpretazione di D. Stammiz, secondo cui quest'area avrebbe ospitato una cucina⁸⁵⁰ è stata seccamente smentita dalle ulteriori indagini condotte da D. Salzman, che hanno consentito individuato nell'ambiente 4c i resti di un apprestamento per la posa di una pavimentazione realizzata in parte in tessellato e parte in opera settile, nonché lo spazio per l'installazione di due fila di piccole colonne / pilastri addossate alle pareti:⁸⁵¹ secondo le ipotesi più recenti, dunque, la stanza 4c sarebbe stata trasformata sul principio del I sec. «im Stile eines korinthischen oikos», uno spazio di rappresentanza riccamente decorato del tipo appunto degli *oeci corinthii* noti in diverse ville di ambito romano.⁸⁵² Quanto agli ambienti 4a e 4b, sembra che un'ulteriore trasformazione sia occorsa nell'ambito di quelle che gli studiosi hanno chiamato fasi «Römisch 3» e «Römisch 4» della casa, databili dopo la metà del III sec. In queste circostanze la prima venne mutata in una sorta di piccolo bagno privato (probabilmente in concomitanza con una ulteriore modifica delle funzioni dell'annesso *oecus* 4c),⁸⁵³ mentre la seconda fu dotata di un pavimento in tessellato.⁸⁵⁴ Proprio pochi centimetri (10 cm) al di sopra di tale pavimentazione, entro uno strato di distruzione, furono rinvenuti i tre preziosi bronzetti di satiro, Ares/Marte ed Ercole “in riposo”.⁸⁵⁵

⁸⁴⁷ In HARDIMAN 2005, pp. 113-114 il Raum 4 del Peristylhaus II (dal complesso «westlich der unteren Agora») è confuso con l'omonimo vano del «Komplex VII. Großes Peristylhaus» pubblicato in WULF-RHEIDT 1999, pp. 49-53: la lettura del contesto di rinvenimento delle statuette proposta in quel testo non risulta pertanto affidabile.

⁸⁴⁸ SALZMANN 1991, p. 445-457; WULF-RHEIDT 1999, p. 170.

⁸⁴⁹ PINKWART – STAMMITZ 1984, p. 6, tav. 52; WULF-RHEIDT 1999, p. 170.

⁸⁵⁰ PINKWART – STAMMITZ 1984, p. 30.

⁸⁵¹ SALZMANN 1991, p. 445-457.

⁸⁵² «Angesichts dieser Raumgestaltung und der reichen Mosaikausstattung kann es sich nicht um eine Küche gehandelt haben, sonder offensichtlich um einen Repräsentationsraum. Seine architektonische Form weist so deutliche Affinität zu den *oeci corinthii* römischer Villen auf, daß man wohl auch ihn als einem korinthischen Oecus bezeichnen darf», vd. SALZMANN 1991, p. 446.

⁸⁵³ «Das Bad dürfte daher erst im Zusammenhang mit die Aufgabe des korinthischen oikos und somit vermutlich in der 1. Jahrhunderts n.Chr. errichtet worden sein. Das schmale, im Norden anschließende Zimmer könnte demnach als diesem Hauptraum zugeordnetes Nebenzimmer zu deuten sein», vd. WULF-RHEIDT 1999, pp. 170-171.

⁸⁵⁴ PINKWART – STAMMITZ 1984, pp. 71-72.

⁸⁵⁵ «In Raum 4b lag auf dem Mosaikboden der Phase Römisch 3 eine mit Verputzbrocken durchsetzte Ziegelversturzschicht, erst darüber die erdigsandige Schicht, die in der Raummitte nur wenige Zentimeter

Rispetto al significato della presenza di questi oggetti in tale contesto sono state avanzate in passato diverse teorie, nessuna delle quali pienamente convincente. D. Pinkwart ha parlato della possibilità che le statuette siano cadute in quel luogo da uno o più punti del pendio soprastante («von einem oder verschiedenen höher gelegenen Orten den Burgbehang») nel corso di un episodio di distruzione violenta del quartiere delle «Peristylhäuser westlich der unteren Agora»:⁸⁵⁶ le osservazioni della stessa autrice circa il fatto che i tre pezzi appaiano concepiti «für eine gemeinsame Aufstellung» sembrano però smentire questa possibilità, resa del resto improbabile dal loro rinvenimento l'uno accanto all'altro. V.J. Harward ha invece ipotizzato che l'insieme costituisca un ripostiglio di epoca tarda («a late cache»),⁸⁵⁷ ma nessuna indicazione di carattere stratigrafico sembra supportare una tale affermazione. C. Hardiman, infine, ha sostenuto: «Certainly they more than likely belonged in room 4 during the second century CE, with a familiar display context: in a lavishly decorated dining area».⁸⁵⁸ La sua analisi si basa tuttavia sulla confusione tra l'organizzazione degli spazi interni al “Peristylhaus II”, da cui effettivamente le statuette provengono, e quelli del “Komplex VII. «Großes Peristylhaus»” pubblicato da U. Wulf-Rheidt nel 1999:⁸⁵⁹ la stanza 4b del “Peristylhaus II”, infatti, per quanto arricchita di un pavimento tessellato e posizionata nei pressi di settori della casa certo destinati a funzioni di rappresentanza, non era certo in grado, per collocazione e dimensioni, di ospitare banchetti o analoghi eventi che contemplassero un grande afflusso di pubblico.

Nel suo complesso tuttavia, la grande residenza con peristilio fornisce di per sé alcune indicazioni significative riguardo ai bronzetti presi in esame. Si trattava di oggetti

stark war, nach den Seiten aber bis zur Höhe von 0,67 m über dem Boden anstieg. Sie enthielt vor allem Rote Ware meist schlechter Qualität, überwiegend der mittleren Kaiserzeit, aber auch den bedeutendsten Einzelfund der Grabung, die drei an anderer Stelle ausführlich publizierte Statuetten eines Herakles Farnese, eines Gepanzerten und eines Satyrn [...]. Darüber kam die mit farbigen Verputz- und Inkrustationsbrocken durchsetzte, ca. 1 m dicke Ziegelversturzschicht, die mit Sicherheit vom Verfall des antiken Hauses stammt, dann eine ca. 0.50 m starke Erdschicht. Erst darüber wurden die Mauern der Phase Mittelalterlich 3 errichtet», vd. PINKWART – STAMMITZ 1984, p. 72. A proposito di questo strato di distruzione, vale la pena menzionare il fatto che la statuetta di satiro presenta tracce di esposizione ad alte temperature, intorno ai 600-700 °C, vd. PINKWART 1972, p. 115.

⁸⁵⁶ PINKWART 1972, p. 115.

⁸⁵⁷ HARWARD 1982, p. 201, n. 8.

⁸⁵⁸ HARDIMAN 2005, pp. 113-114.

⁸⁵⁹ WULF-RHEIDT 1999, pp. 23-101.

certamente assai preziosi, conservati ed esposti in ambito privato, il cui possesso doveva contribuire a connotare insieme a quello di altri beni di pregio uno stile di vita lussuoso che trova riscontro nella ricchezza dell'apparato decorativo della residenza che li ospitava. Le loro dimensioni ridotte e conseguentemente il loro peso molto contenuto ne faceva degli oggetti potenzialmente mobili, forse dei *tabletop pieces*: in questo senso, la definizione di *gestamina* sembra adattarsi loro alla perfezione. Quanto al fatto che fossero effettivamente impiegati per adornare la *mensa* del padrone di casa o si prestassero piuttosto anche ad altri usi, non vi sono elementi sufficienti per chiarirlo in maniera sufficientemente sicura: di certo il "Peristylhaus II" possedeva diversi spazi attrezzati ad ospitare sfarzosi conviti, durante i quali non è improbabile che le statuette fossero esibite agli ospiti quali oggetti degni di particolare ammirazione, forse addirittura dei pezzi da collezione. La grande attenzione riservata all'allestimento complessivo dell'insieme depone a favore di un utilizzo rivolto alla fruizione da parte di un pubblico attento e in grado di apprezzarne le qualità: un'ottima testimonianza di ciò è fornita dalla sostituzione delle basi originarie di ciascun pezzo con i nuovi supporti appositamente prodotti, capaci di valorizzare caratteristiche delle singole statuette, ma concepite al contempo per un'esposizione comune. Un aspetto in grado di fornire ulteriore forza a questa tesi è quello relativo all'antichità dei bronzetti: seppur con alcune leggere differenze infatti, tutti e tre sono stati datati su base stilistica alla tarda età ellenistica, alcuni secoli prima cioè della posa del pavimento al di sopra di cui furono rinvenuti (che garantisce dunque un *terminus post quem* per la loro deposizione entro lo strato archeologico che li conteneva). Da questo punto di vista, come confermato anche dalla visibile *Luftpatina* sulla superficie della statuetta di Ercole" in riposo",⁸⁶⁰ appare certo che questi oggetti siano rimasti in circolazione molto a lungo dopo la loro produzione. Come suggerito da C. Hardiman, in accordo con una precedente osservazione di E. Bartman, «the statues may have been heirloom pieces as well, suggesting a long display life within the home».⁸⁶¹ Non vi è

⁸⁶⁰ PINKWART 1972, p. 115: «Der Herakles war, nach einer intensiven Luftpatina zu urteilen, lange in Gebrauch».

⁸⁶¹ HARDIMAN 2005, p. 113. BARTMAN 1992, pp. 23-24 osservava a proposito delle statuette: «[...] three statuettes excavated from one of the terrace houses in Pergamon. Representing a cuirassed male who may depict Mars Ultor, a Herakles of the Farnese Type, and a satyr, the bronzes differ from one another in virtually all aspects: their subject and thematic realm, their height, the type of base on which they stand, and their date. Nonetheless, the nature of the finds makes clear that all three were meant to be displayed and viewed as an ensemble. Because the statuettes range in date over perhaps half a century, it is possible that the earlier ones represent family heirlooms treasured by the owner of the house or that they were valued because of their age».

dubbio che l'antichità accrescesse di molto il valore di simili sculture agli occhi dei collezionisti, che spesso, come nel caso dell'Ercole Epitrapezio cantato da Stazio e Marziale, si sbizzarrivano in più o meno verosimili genealogie di precedenti possessori (di cui, non a caso, un poeta come lo stesso Marziale si faceva talvolta beffe).⁸⁶² Non è certo lecito spingersi fino a immaginare il padrone del "Peristylhaus II" introdurre ai propri ospiti i tre bronzetti magnificandone la storia e le vicende come il raffinato Novius Vindex con l'Ercole Epitrapezio che era stato di Alessandro, né ipotizzare per lui la competenza storico-artistica di quest'ultimo, capace di indicare tra i pezzi della propria collezione «quali bronzi siano il frutto di lunghe veglie da parte del sapiente Mirone, quali marmi prendano vita sotto il cesello del laborioso Prassitele, quale avorio sia stato rifinito dalla mano di Fidìa, quali opere abbiano ricevuto l'impulso vitale dalle fucine di Policlete, quale tratto grafico riveli da lontano lo stile dell'antico Apelle» (*hic tibi quae docto multum vigilata Myroni | aera, laboriferi vivant quae marmora caelo | Praxitelis, quod ebur Pisaeano pollice rasum, | quid Polyeluteis iussum spirare caminis, | linea quae veterem longe fateatur Apellen, | monstrabit*).⁸⁶³ Di certo però, la qualità straordinaria di questi tre bronzetti, la loro antichità, la loro associazione funzionale a una esposizione d'insieme e la comune provenienza da un contesto domestico del tipo fin qui descritto, fanno di questo piccolo insieme un caso d'interesse estremo in parallelo al quadro che le fonti letterarie ci consegnano sulle inclinazioni e i gusti di una ricca committenza di amatori d'arte o semplicemente di facoltosi benestanti: per personaggi di questo genere, l'opzione per il piccolo formato non costituiva certo un'alternativa al possesso di statuaria di altro tipo, ma piuttosto una deliberata scelta radicata in un'educazione e uno stile di vita all'insegna del *luxus* e della *tryphe*.

⁸⁶² Mart. VIII, 6.

⁸⁶³ Stat. *Silv.* 4,6, 26-30, vd. Appendice III, T7.

III.5 Una statuetta di Afrodite da Cesarea Marittima

L'uso di condurre con sé in viaggi e spostamenti sculture di piccole dimensioni è ampiamente attestato dalle fonti letterarie greche e latine, soprattutto in relazione a immagini con soggetto divino e con funzioni di natura culturale / religiosa – seppure non manchino i riferimenti a *objets d'art* apprezzati al punto tale che i loro possessori desideravano non separarsene mai.⁸⁶⁴ «Tu porti dio sempre con te, povero disgraziato, eppure non ne sai nulla» (θεὸν περιφέρεις, τάλας, καὶ ἀγνοεῖς), ammoniva i suoi allievi Epitteto nelle *Dissertazioni*, soggiungendo con chiaro riferimento ad amuleti, idoli protettori e statuette di vario tipo: «Pensi che io intenda qualche dio d'argento o d'oro al di fuori di te?» (δοκεῖς με λέγειν ἀργυροῦν τινα ἢ χρυσοῦν ἔξωθεν;) No, concludeva, ribaltando l'aspettativa dell'uditorio: «lo porti dentro di te, e non ti accorgi di insozzarlo con pensieri impuri e opere meschine» (ἐν σαυτῷ φέρεις αὐτὸν καὶ μολύνων οὐκ αἰσθάνη ἀκαθάρτοις μὲν διανοήμασι, ῥυπαραῖς δὲ πράξεσι).⁸⁶⁵ Che tipo di oggetti in effetti fossero questi «dèi» che molti erano soliti portarsi appresso è difficile comprendere pienamente, a causa soprattutto dell'ambiguità del lessico utilizzato in molti testi: è così probabile che l'Ἀπόλλωνος ἀγαλμάτιον / *parvum Apollinis signum* / *parvum Apollinis signum* / *signum modicae amplitudinis* che Silla teneva presso di sé in battaglia fosse effettivamente una statuetta (per quanto l'espressione plutarchea ἐν τῷ κόλπῳ, «in seno», lasci intendere che si trattasse di un oggetto assai piccolo),⁸⁶⁶ così come doveva esserlo il *signum* che analogamente il console Gaio Cestio teneva con sé *etiam in proelio*.⁸⁶⁷ Viceversa, non è chiaro se gli ἱερώματα τῶν Ἰαμνείας εἰδώλων (letteralmente «oggetti consacrati agli idoli di Iamneia») che il libro dei Maccabei riporta furono trovati tra le tuniche dei soldati ebrei morti in battaglia contro lo stratega siro-ellenistico Gorgia, fossero effettivamente

⁸⁶⁴ Proprio a questi ultimi si riferisce Plinio il Vecchio, quando parla dei «molti amatori [...] così legati alle loro statue – che chiamano Corinzie – da portarle con sé in viaggio» (*signis, quae vocant Corinthia, plerique in tantum capiuntur, ut secum circumferant*), Plin. NH 34.48, vd. Appendice III, T11.

⁸⁶⁵ Epitt., *Diss.* II, 12-13. Su questo passo si veda il commento in ROBERT 1981, pp. 520-521.

⁸⁶⁶ Appendice III, T22-24; come osservato in ROBERT 1981, p. 520, l'utilizzo del verbo περιφέρειν nel passo plutarcheo è del tutto sovrapponibile all'impiego dello stesso verbo da parte di Epitteto (*Diss.* II, 12-13).

⁸⁶⁷ Plin. NH, XXXIV.48, vd. Appendice III, T11.

delle piccole sculture o piuttosto altro tipo di immaginette o rilievi,⁸⁶⁸ né cosa con precisione cosa intenda Apollonio di Tiana parlando delle effigi (ἀγάλματα) di dèi che certi uomini portavano in giro (il verbo utilizzato, oltre a φέρω, è ἐξαπτάω, letteralmente «appendere») per millantare particolare vicinanza nei loro confronti: καὶ μὴν καὶ σπερμολογοῦσιν ἔνιοι τῶν ἀνθρώπων ἐξαψάμενοί τι Δήμητρος ἢ Διονύσου ἄγαλμα καὶ τρέφεσθαι φασιν ὑπὸ τῶν θεῶν, οὓς φέρουσι – «Invero ci sono uomini che a guisa di ciarlatani, applicandosi al corpo immagini di Demetra o Dioniso, affermano di essere stati allevati dagli dèi che tengono su di sé».⁸⁶⁹

Una statuetta alta un piede era l’Ercole Epitrapezio di Lisippo, opera d’arte collezionabile per il colto Novius Vindex, ma soprattutto nume tutelare della mensa di Alessandro, per lui (e i suoi successivi proprietari) compagno di viaggio in ogni spedizione (*numen venerabile mensis et comitem occasus secum portabat et ortus*), interlocutore e talismano (*semper ab hoc animos in crastina bella petebat | huic acies semper victor narrabat opimas* – «sempre a questa chiedeva coraggio per le guerre del giorno dopo, | a questa sempre vincitore narrava le battaglie trionfali»⁸⁷⁰). Non è importante, in questo caso, se e in che misura le vicende della celebre opera descritte nei componimenti che ne parlano siano frutto della fantasia poetica di Stazio e Marziale o dell’orgoglio del loro patrono: quel che è rilevante è che le modalità di fruizione per essa descritte sembrano ricalcare le prassi d’uso comunemente attestate per oggetti di quel tipo. Sono diverse infatti le fonti che attestano episodi legati al possesso di piccole sculture “portabili” come testimonianza di una fede e di una devozione vissuta entro una dimensione molto personale, come quello riportato da Ammiano Marcellino a proposito di un’immagine di argento della dea celeste che il filosofo Asclepiade teneva presso di sé ovunque andasse (*deae caelestis argenteum breve figmentum, quocumque ibat secum solitus ferre*)⁸⁷¹ o quello di cui parla Apuleio riguardo alle raffigurazioni *alicuius dei* che lui stesso aveva sempre tra i propri effetti personali e soleva onorare nei giorni di festa (*Nam morem mihi habeo, quoquo eam, simulacrum alicuius dei inter libellos conditum gestare eique diebus festis ture et mero*

⁸⁶⁸ Maccabei, XII, 40: εἴρον δὲ ἐκάστου τῶν τεθνηκότων ὑπὸ τοὺς χιτῶνας ἱερώματα τῶν ἀπὸ Ἰαμνείας εἰδώλων ἀφ’ ὧν ὁ νόμος ἀπείργει τοὺς Ἰουδαίους («trovarono sotto le tuniche di ciascuno dei morti degli oggetti consacrati agli idoli di Iamneia, che la legge proibisce ai giudei»), vd. ROBERT 1981, pp. 517-519.

⁸⁶⁹ Filostrato, *Vita di Apollonio*, V.20 Appendice III, T115.

⁸⁷⁰ Stat. *Silv.* 4,6, 60-61; 64-65, vd. Appendice III, T7.

⁸⁷¹ Amm., *Storie*, XXII, 13.3, vd. Appendice III, T50.

et aliquando victima supplicare).⁸⁷² In un altro passo dell'Apologia stupisce l'indifferenza dell'autore nella scelta del soggetto e della modalità di raffigurazione di una di queste piccole sculture, quando si dice che Apuleio stesso avrebbe commissionato al suo amico ebanista Cornelio Saturnino «l'immagine di qualsiasi dio a suo piacere, che io potessi pregare secondo il mio costume» (*aliquod simulacrum cuiuscumque vellet dei, cui ex more meo supplicassem*).⁸⁷³ Più spesso, dobbiamo credere, la scelta del particolare tipo di statuetta doveva essere più oculatamente guidata da considerazioni legate, per esempio, all'occasione dell'acquisto (è il caso della statuetta di Venere in argento commissionata a Tebtunis come parte di una dote matrimoniale),⁸⁷⁴ alla connessione con uno specifico luogo di culto cui il possessore poteva essere particolarmente legato (la già menzionata statuetta d'Apollo di Silla proveniva dall'importantissimo santuario di Delfi),⁸⁷⁵ alla riproduzione di un'immagine per varie ragioni particolarmente iconica (come è probabile fossero le statuette di Tyche commerciate dall'antiocheno Ulpio Niceforo).⁸⁷⁶ In molti santuari potevano essere acquistate piccole immagini delle divinità venerate spesso con funzioni votive o devozionali, come attesta, insieme a infinite testimonianze archeologiche, il racconto sull'origine della "corona di Naucrati" contenuto nei *Deipnosofisti* di Ateneo, in cui il mercante Erostrato, approdato a Pafo, acquista presso il santuario di Afrodite una statuetta della dea (ἀγαλμάτιον Ἀφροδίτης σπιθαμιαῖον, ἀρχαῖον τῆ τέχνη, «una statuetta di Afrodite di antica fattura, alta una spanna») per poi portarla con sé e dedicarla infine in patria.⁸⁷⁷ Parzialmente sovrapponibile a questa casistica è inoltre, a partire da epoca ellenistica ma soprattutto in età imperiale, l'esistenza di quello che è stato definito un vero e proprio *Touristenmarkt*, all'interno del quale trovavano pienamente posto anche statuette di vario tipo commerciate come *Kunstsouvenirs*.⁸⁷⁸

Per quanto dunque i testi antichi certifichino come usuale, nelle diverse accezioni appena descritte, la pratica di spostarsi e viaggiare in compagnia di immagini e piccole statuette

⁸⁷² Apul., *Apologia*, XLIII, vd. Appendice III, T 49.

⁸⁷³ Apul., *Apologia*, XLIII, vd. Appendice III, T 48.

⁸⁷⁴ Appendice III, T63.

⁸⁷⁵ Appendice III, T22-24.

⁸⁷⁶ IG XIV, 419; 420, vd. Appendice III, T116.

⁸⁷⁷ Athen. *Deipn.* XV.18, vd. Appendice III, T52.

⁸⁷⁸ KÜNZL – KOEPPPEL 2002.

soprattutto di divinità, difficilmente nel materiale archeologico si possono trovare conferme in questo senso. Come evidente, infatti, il dato archeologico può attestare la pertinenza di un oggetto rispetto a un determinato contesto ed eventualmente contribuire a definire le caratteristiche che ne consentissero la mobilità: altra cosa è però certificarne la condizione dell'“essere in viaggio”. Rispetto a questo generale stato di cose, tuttavia, un'eccezione assai significativa è costituita da quelle piccole sculture rinvenute all'interno dei relitti di navi il cui naufragio abbia cristallizzato in un contesto archeologico documentabile la loro effettiva e praticata trasportabilità. Tra queste, dal momento che, come visto, le statuette stesse erano un bene commercializzabile, una distinzione necessaria per quanto non sempre immediata è quella tra gli oggetti che possano essere identificati come parte del carico e quelli che invece dovevano costituire il corredo personale dei membri dell'equipaggio o l'allestimento religioso / culturale della stessa imbarcazione. Al primo gruppo appartengono, per esempio, le piccole sculture provenienti da relitti come quello di Mahdia e di Anticitera,⁸⁷⁹ destinate ad essere vendute insieme al resto delle opere d'arte, delle suppellettili e degli elementi d'arredo imbarcati sulle rispettive navi, così come probabilmente, seppure intorno a questo problema si sia generato un certo dibattito, le sei edicole metalliche con figurine di Venere e di Mercurio rinvenute all'interno del relitto di Comacchio.⁸⁸⁰ Quest'ultimo caso, in particolare, ricorda molto da vicino quello dei θεῶν ἀγάλματα imbarcati nella stiva della nave in partenza dal Pireo, che tanto scandalo destarono in Apollonio di Tiana secondo il racconto di Erostrato: σὺ δ' ὥσπερ τὰ Ὑρκανικά τε καὶ Σκυθικά, ἀπειή δὲ εἰπεῖν τίνα, οὕτω τοὺς θεοὺς ἐς τοὺς λιμένας τε καὶ τὰς ἀγορὰς ἄγων οὐδὲν οἶει ἀσεβὲς πράττειν; [...] τὸ δ' αὐτοὺς σιτεῖσθαι τοὺς θεοὺς καὶ μὴδ' ἐμίπλασθαι τούτου, δεινῆς ἐμπορίας, εἴποιμι δ' ἂν καὶ ἀνοίας, εἰ μὴδὲν ἐκ τούτου δέδοικας – «Ma tu, come se vendessi merce d'Ircania e di

⁸⁷⁹ Sui ritrovamenti dal relitto di Mahdia, vd. in particolare FUCHS 1963; DAS WRACK 1994; KAUFMANN HEINIMANN 1998, pp. 300-301, n. GF 104, fig. 265; sul relitto di Anticitera, si vedano invece SVORONOS 1903; BOL 1972; KAUFMANN HEINIMANN 1998, pp. 307-308, n. GF 112, fig. 273; ANTIKYTHERA SHIPWRECK 2012 (i bronzetti alle pp. 93-98, nn. 38-44).

⁸⁸⁰ Sul relitto di Comacchio, vd. BERTI 1990; PARKER 1992, n. 1206; KAUFMANN HEINIMANN 1998, p. 290, n. GF 90, fig. 254; ZEBINI 2002. Mentre la gran parte degli studiosi è concorde nell'interpretare i tempietti metallici come parte del carico della nave, SAPORITI 2005, p. 31, nt. 1 si è mostrata più possibilista sul fatto che invece potesse trattarsi di oggetti relativi all'allestimento culturale / religioso della stessa nave (per quanto in maniera non del tutto convincente): «Vero è, comunque, che lo scafo di Comacchio ha restituito più d'un tempietto e che sono rappresentate più divinità; ma questo fatto non basta, soprattutto in mancanza di ulteriori ipotesi interpretative, a negare del tutto l'idea di una loro destinazione culturale a bordo [...] Anche se interpretati come carico destinato al commercio, infatti, i tempietti avrebbero potuto comunque avere un uso culturale di bordo ed essere venduti per questo scopo».

Scizia – non voglio dire quale –, conduci così gli dèi per i porti e per i mercati, e credi di non fare nulla di empio? [...] Ma trarre il proprio sostentamento dagli dèi stessi e non sentirsi neppure sazi di questo cibo, lo direi un orribile mercato, anzi pura follia, se non ne temi le conseguenze».⁸⁸¹

Quanto invece al secondo gruppo di oggetti, si è discusso in passato sull'esistenza o meno di apprestamenti specifici dedicati al culto al di sopra delle navi (soprattutto romane), all'interno dei quali potessero trovare posto anche statuette di piccolo formato – dei veri e propri *lararia* di bordo, che si è voluti immaginare come delle sorte di «tabernacoli» segnalati anche con un certo grado di monumentalizzazione.⁸⁸² Sebbene su questo aspetto si tenda ormai a pensare, per lo meno in relazione alle navi ordinarie,⁸⁸³ alla prevalenza di un apparato «leggero e mobile, provvisorio e versatile»,⁸⁸⁴ non vi è dubbio che quello della navigazione e della sua tutela fosse nell'antichità un ambito del tutto particolare, regolato da usanze culturali e rituali specifiche. Gli antichi marinai affrontavano infatti le paure e i pericoli del mare attraverso un ampio bagaglio di credenze e pratiche religiose specializzate, quasi che le religioni marine fossero un sottoinsieme particolare e distinto rispetto ai culti più tradizionali: temevano e onoravano le divinità il cui potere poteva favorire o viceversa ostacolare le loro traversate, venerandole non solo nei porti e nei santuari costieri, ma anche per mare. Le navi stesse erano infatti considerate come entità pervase di uno spirito protettivo e contenevano spazi sacri. Dai numerosi dettagli trasmessi dalle fonti antiche sulle imbarcazioni mercantili e militari greche e romane (ma anche fenice e puniche) è noto, per esempio, come ad esse fossero attribuiti i nomi di divinità tutelari, come fossero decorate con immagini divine nella parte di prua e come fosse invece il settore di poppa quello privilegiato per le pratiche culturali.⁸⁸⁵ La presenza di statuette di divinità a bordo delle navi deve senza dubbio essere inquadrata nell'ambito

⁸⁸¹ Filostrato, *Vita di Apollonio*, V.20, vd. Appendice III, T115.

⁸⁸² Su questo aspetto si vedano in particolare MAETZKE 1965 e la discussione del problema in SAPORITI 2005. L'attendibilità dell'unica effettiva testimonianza archeologica di un apprestamento di questo tipo, relativa al relitto di Spargi per come interpretato da LAMBOGLIA 1964, è stata ormai da tempo messa in discussione, vd. PALLARÈS – GIANFROTTA 1987; BELTRAME 1998.

⁸⁸³ Diverso è il caso di imbarcazioni del tutto eccezionali come per esempio quelle di Caligola a Nemi, vd. FELICI 2000.

⁸⁸⁴ SAPORITI 2005, p. 36.

⁸⁸⁵ A proposito di questi aspetti, su cui esiste un'ampia bibliografia, si vedano in particolare, ROUGÈ 1975, pp. 206-210; HÖCKMANN 1985, pp. 157-160; JANNI 1996, pp. 387-396; SAPORITI 2005; GÖTTLICHER 2006; BRODY 2008; ATKINS 2010; ROMERO RECIO 2010; GALILI – ROSEN 2015.

di questo armamentario religioso / culturale per certi versi difficilmente districabile, all'interno del quale «bisogna immaginare l'articolarsi e l'intrecciarsi di culti privati, tutela della nave, tutela della navigazione: forse anche più divinità, più riti, più luoghi specifici a bordo e, simbolicamente, sullo scafo e sui suoi alberi».⁸⁸⁶

Un'idea del ruolo che questo tipo di oggetti poteva rivestire all'interno di un contesto del genere è fornita abbastanza chiaramente dall'episodio miracoloso narrato a proposito di Erostrato di Naucrati e della sua disavventura per mare, che vale la pena leggere per intero:

«κατὰ δὲ τὴν τρίτην πρὸς ταῖς εἴκοσιν Ὀλυμπιάδα ὁ Ἡρόστρατος, πολίτης ἡμέτερος ἐμπορία χρώμενος καὶ χώραν πολλὴν περιπλέων, προσσχὼν ποτε καὶ Πάφῳ τῆς Κύπρου ἀγαλμάτιον Ἀφροδίτης σπιθαμιαῖον, ἀρχαῖον τῆ τέχνη, ὠνησάμενος ἦει φέρων εἰς τὴν Ναύκρατιν. καὶ αὐτῷ πλησίον φερομένῳ τῆς Αἰγύπτου ἐπεὶ χειμῶν αἰφνίδιον ἐπέπεσεν καὶ οὐ συνιδεῖν οὐκ ἦν ὅπου γῆς ἦσαν, κατέφυγον ἅπαντες ἐπὶ τὸ τῆς Ἀφροδίτης ἀγαλμα σφάζειν αὐτοὺς αὐτὴν δεόμενοι. ἡ δὲ θεὸς ἔπροσφιλῆς γὰρ τοῖς Ναυκρατίταις ἦν αἰφνίδιον ἐποίησε πάντα τὰ παρακείμενα αὐτῇ μυρρίνης χλωρᾶς πλήρη ὁδοῦς τε ἡδίστης ἐπλήρωσεν τὴν ναῦν ἤδη ἀπειρηκόσι τοῖς ἐμπλέουσιν τὴν σωτηρίαν διὰ τὴν πολλὴν ναυτίαν γενομένου τε ἐμέτου πολλοῦ, καὶ ἡλίου ἐκλάμπαντος κατιδόντες τοὺς ὄρμους ἦκον εἰς τὴν Ναύκρατιν. καὶ ὁ Ἡρόστρατος ἐξορμήσας τῆς νεῶς μετὰ τοῦ ἀγάλματος, ἔχων καὶ τὰς αἰφνίδιον αὐτῷ ἀναφανείσας χλωρὰς μυρρίνας, ἀνέθηκεν ἐν τῷ τῆς Ἀφροδίτης ἱερῷ, θύσας δὲ τῇ θεῷ καὶ ἀναθεὶς τῇ Ἀφροδίτῃ τὸ ἀγαλμα, καλέσας δὲ καὶ ἐφ' ἐστίασιν ἐν αὐτῷ τῷ ἱερῷ τοὺς προσήκοντας καὶ τοὺς οικειοτάτους ἔδωκεν ἑκάστῳ καὶ στέφανον ἐκ τῆς μυρρίνης, ὃν καὶ τότε ἐκάλεσε Ναυκρατίτην».

«Era la ventitreesima Olimpiade. Il nostro concittadino Erostrato, in viaggio per mare per scopi commerciali, toccava molte terre. Un giorno approdò anche a Pafos, nell'isola di Cipro, dove acquistò una statuetta di Afrodite di antica fattura, alta una spanna. Di ritorno a Naucrati, la portò con sé. Quando ormai era in vista dell'Egitto, poiché su di lui improvvisamente si abbatté una tempesta e non era più possibile capire in quale parte della terra fossero, andarono tutti quanti a rifugiarsi vicino alla statua di Afrodite e pregavano che la dea li salvasse. Quando i marinai, presi da grande nausea e da forti conati di vomito, disperavano ormai della salvezza, la dea (benigna con gli abitanti di Naucrati) improvvisamente riempì tutto lo spazio intorno a lei di verdi rami di mirto e sparse per tutta la nave un dolcissimo profumo. Allo spuntar del sole essi scorsero il porto e approdarono a Naucrati. Erostrato sbarcò portando con sé la statua e anche i verdi rami di mirto che gli erano apparsi improvvisamente,

⁸⁸⁶ SAPORITI 2005, p. 36.

e li offrì al tempio di Afrodite. Dopo aver sacrificato alla dea e dedicato la statua ad Afrodite, invitò i suoi parenti e amici più stretti ad un banchetto nello stesso tempio e a ciascuno di essi offrì una corona fatta con i rami di mirto, che da lui, già in quella occasione, fu chiamata “corona di Naucrati”»⁸⁸⁷

La documentazione archeologica sembra confermare la presenza frequente di statuette con soggetto divino a bordo delle imbarcazioni antiche – «certainly the most common religious object found in wrecks» –⁸⁸⁸ e sono almeno una ventina i relitti noti che hanno restituito con certezza esemplari significativi in questo contesto (includendo anche i rinvenimenti subacquei che non è stato possibile associare alla presenza effettiva di una nave). Si tratta soprattutto di imbarcazioni affondate nei mari circostanti la penisola italiana e a ridosso delle coste del levante, seppure non manchino attestazioni occidentali:⁸⁸⁹

ITALIA⁸⁹⁰

- 1- RELITTO DA CAMARINA (tardo I sec.): statuetta di Mercurio priva di base, bronzo, 23 cm, vd. DI STEFANO 2003; KAUFMANN-HEINIMANN 2004, p. 255, fig. 11, nt. 37.⁸⁹¹
- 2- RELITTO DA GRADO (II sec.): statuetta di Nettuno/Posidone (schema “Laterano”) priva di base, bronzo, 20 cm, vd. BABBINI 1994; TORTORICI 1994, p. 50;

⁸⁸⁷ Ath. XV.18, Appendice III, T52.

⁸⁸⁸ ATKINS 2010, p. 61.

⁸⁸⁹ L’elenco che segue, passibile di integrazioni, è limitato ai relitti affondati in epoca ellenistica e romana, con riferimento specifico alla presenza a bordo di statuette con soggetto divino. Più rara, ma ugualmente attestata, è la presenza in questi relitti di figurine in forma di animali, come la pantera in bronzo dal relitto C di Monaco (vd. BENOIT 1971, p. 409; ATKINS 2010, p. 68) o il gallo in argento dal relitto Camarina B (DI STEFANO 1992, p. 196; ATKINS 2010, pp. 68; 142-143, fig. 10b).

⁸⁹⁰ Oltre ai relitti elencati, si veda il relitto c.d. Camarina A (tardo II sec. a.C.), che ha restituito una testa di giovane figura maschile, forse pertinente ad una piccola erma, vd. DI STEFANO 1991, p. 130; ATKINS 2010, pp. 62; 142, fig. 7b. Il piccolo busto di satiro in bronzo e il piccolo busto in vetro da relitto di Ognina A, Siracusa (215-220), erano probabilmente elementi associati a qualche elemento di mobilio o struttura. Il relitto si caratterizza sostanzialmente come un mercantile carico di anfore, all’interno del quale però, oltre ai bustini, furono rinvenuti elementi di vasellame di vetro e altri oggetti di pregio: non è da escludere quindi che l’imbarcazione possedesse una cabina arredata con particolare lusso o che stesse trasportando gli effetti personali di un personaggio piuttosto abbiente, vd. GARGALLO 1972, p. 444; KAPITÄN 1973, p. 230; PARKER 1992, n. 755; ATKINS 2010, pp. 64; 66; 151-152.

⁸⁹¹ Dal relitto proviene anche un corredo piuttosto ricco di vasellame in bronzo e lampade. Per quanto riguarda la statuetta di Mercurio, i confronti più vicini provengono dalle provincie nord-occidentali dell’Impero, vd. KAUFMANN-HEINIMANN 1998, p. 49, fig. 23.1.

- TORTORICI – BRESSAN 1994; SAPORITI 2005; ATKINS 2010, pp. 64; 147-148, fig. 8b.
- 3- RINVENIMENTO SUBACQUEO AL LARGO DI GRADO (I sec.): statuetta di Lare completa di base, bronzo, vd. CASSOLA GUIDA 1978, p. 92; MOLINO *ET ALII* 1986, p. 189.
 - 4- RELITTO DA MALAMOCCO (tardo II sec.): statuetta di Ercole su alta base esagonale modanata, bronzo, 17,5 cm tot.; base di statuetta, bronzo, 4,3 cm, vd. MOLINO *ET ALII* 1986, pp. 188-190, tav. Xf; D'AGOSTINO 1996, pp. 35; 84-86, n. 129f, fig. 6; KAUFMANN-HEINIMANN 2004, p. 256, nt. 42, fig. 13.⁸⁹²
 - 5- RINVENIMENTO SUBACQUEO DA MALAMOCCO (forse nell'area "Relitto del vetro?"): statuetta di Posidone (schema "Laterano") con base a rocchetto (pertinente?), bronzo, 29,5 cm, vd. MOLINO *ET ALII* 1986, p. 189; D'AGOSTINO 1992; SAPORITI 2005, pp. 22-24, fig. 2.⁸⁹³
 - 6- RELITTO DA SCOGLITTI (IV sec.): statuetta di Venere/Afrodite (schema "sich schmückende Aphrodite") priva di base, bronzo, 30 cm, vd. DI STEFANO 1995; WILSON 1995; KAUFMANN HEINIMANN 1998, p. 298, n. GF101, fig. 262.⁸⁹⁴
 - 7- RELITTO DI SPARGI (120-110 a.C.): statuetta di Dioniso (perduta), vd. LAMBOGLIA 1961; 1964, p. 266; KAPITÄN 1979; 1989; ATKINS 2010, p. 64; 156.⁸⁹⁵

⁸⁹² La statuetta e la base provengono dall'area del c.d. "Relitto del vetro", una nave da carico affondata nel corso del XVI sec.: come suggerito da KAUFMANN-HEINIMANN 1998, p. 256, questo fatto inusuale deve probabilmente essere spiegato ipotizzando l'esistenza di un secondo relitto romano al di sotto o nei pressi di quello moderno, i cui rispettivi carichi sarebbero stati in parte mescolati dalle correnti; in MOLINO *ET ALII* 1986, p. 188 si ipotizza invece che statuetta e base fossero effettivamente parte del carico dell'imbarcazione moderna. Dalla medesima area proviene inoltre un'altra statuetta antica di Poseidone "Laterano" (vd. n. 5), rinvenuta però molto prima del "Relitto del vetro" a opera di un pescatore.

⁸⁹³ La statuetta, databile al I-II sec., è oggi custodita presso il Museo Archeologico Nazionale di Venezia, inv. Br. 279.

⁸⁹⁴ La datazione del relitto e del suo carico proposta da KAUFMANN HEINIMANN 1998, p. 298, n. GF101, fig. 262, che oltre alla statuetta comprendeva anche un ricco servizio di vasellame in bronzo e di arredo da triclinio, è molto diversa da quella proposta da DI STEFANO 1995, che ritiene piuttosto che l'affondamento dell'imbarcazione risalga al I-II sec.: mentre alcuni elementi del carico, come parte del vasellame in bronzo, sembrerebbero effettivamente databili ad età imperiale inoltrata, la stessa KAUFMANN HEINIMANN 1998 ipotizza per la statuetta (eine *Larariumstatuette*) una datazione al I sec. a.C. / I sec. Si tratterebbe in questo caso di un vero e proprio pezzo di antiquariato, forse in possesso di un ricco passeggero o forse parte del carico destinato alla vendita. Tutti gli oggetti sono oggi conservati presso il Museo Archeologico di Camarina.

⁸⁹⁵ La presenza di una statuetta di Dioniso all'interno del carico della nave di Spargi è annotata da Lamboglia tra gli elementi saccheggianti e oggi perduti.

OCCIDENTE

- 8- RINVENIMENTO SUBACQUEO DA AMBLETEUSE (post 276): statuetta di Marte con bassa base con scozia e due tori, bronzo, 15,9 cm tot., vd. SEILLIER 1980; KAUFMANN-HEINIMANN 1998, p. 235, n. GF13, fig. 186.⁸⁹⁶
- 9- RELITTO DA CAVALLO A (40-60): statuetta di Giove/Zeus con base a rocchetto, bronzo, 12 cm tot., vd. CORSI-SCIALLANO – LIOU 1985, p. 129; PARKER 1992, n. 283; ATKINS 2010, pp. 64; 144, fig. 8a.⁸⁹⁷
- 10- RELITTO DA PLANIER A (1-15): statuetta di figura maschile adulta frammentaria, legno, 35 cm conservati (41-42 cm ca. originari); statuetta di figura maschile giovane (forse Priapo?) con rozzo basamento, legno, 35 cm tot., vd. L'HOUE 1984, pp. 65; 71; NEILSON 2002, pp. 250-251, fig. 2; ATKINS 2010, p. 62; 154, fig. 7d.

ORIENTE⁸⁹⁸

- 11- RINVENIMENTO SUBACQUEO DA APOLLONIA DI PALESTINA (tarda età imperiale): statuetta di Atena/Minerva priva di base, bronzo, 13,5 cm, vd. GROSSMAN 1993, p. 17, n. 2; GROSSMAN 2001, p. 105, figg. 86-87; KAUFMANN-HEINIMANN 2004, p. 255, nt. 40; GALILI – ROSEN 2015, p. 50, fig. 17.
- 12- RELITTO DA ASCALONA, north beach (I-II sec.): statuetta di Afrodite/Venere (schema di Venere “che si slaccia il sandalo”) priva di base, bronzo, 20 cm; statuetta di Priapo, priva di base, 10 cm, vd. LATTES 1999; KAUFMANN-HEINIMANN 2004, p. 255, nt. 39; GALILI – AYALON 2008; GALILI – ROSEN 2015, pp. 41-42, figg. 9-10.⁸⁹⁹
- 13- RINVENIMENTO SUBACQUEO DA ASCALONA (età imperiale): statuetta maschile (Zeus/Giove? Ercole?) priva di base, bronzo, 25 cm, vd. GALILI – SHARVIT 2000; GALILI – ROSEN 2015, pp. 42-43, fig. 11.

⁸⁹⁶ La statuetta e gran parte degli altri oggetti ritrovati nella medesima area (una ciotola e un cucchiaino d'argento e alcune monete utili alla datazione dell'insieme) sono oggi custoditi presso il Musée des beaux-arts et d'archéologie di Boulogne-sur-Mer, a eccezione di un pezzo oggi al British Museum.

⁸⁹⁷ Il carico della nave era costituito principalmente di anfore di tipo Tarraconese, insieme a cui sono stati rinvenuti solo pochi altri oggetti parte del corredo dell'equipaggio.

⁸⁹⁸ È possibile che fosse originariamente pertinente a un relitto anche la statuetta di Poseidone Laterano (bronzo, 16,3 cm) oggi presso il National Maritime Museum di Haifa, la cui provenienza effettiva è però ignota, vd. RINGEL 1981; BARTMAN 1992, p. 134, n. 12.

⁸⁹⁹ È forse possibile ipotizzare che le due figurine fossero originariamente unite a condividere la stessa base.

- 14- RINVENIMENTO SUBACQUEO DA ASCALONA (età imperiale): statuetta di mercurio priva di base, bronzo, 10 cm, vd. GALILI – ROSEN 2015, p. 50, fig. 18.
- 15- RINVENIMENTO SUBACQUEO DA CAESAREA MARITTIMA (seconda metà I sec.): statuetta di Afrodite con Priapo (schema di Venere “che si slaccia il sandalo”) completa di bassa base parallelepipedica, bronzo, 16 cm tot., vd. ANGERT 1988/1989; GERSHT 2001, pp. 64-65, fig. 1; GALILI *ET ALII* 1993; GALILI – ROSEN 2015, pp. 49-50, fig. 16.
- 16- RELITTO DA HAIFA, Kfar Samir North (230-235): statuetta di Mercurio priva di base, bronzo, 12 cm; statuetta di Serapide con doppio basamento, esagonale nella parte inferiore e circolare in quella superiore, bronzo, 22 cm tot.; statuetta di Atena/Minerva priva di base, bronzo, 19 cm, vd. GALILI – SHARVIT 1999a, fig. 25/III; KAUFMANN-HEINIMANN 2004, p. 255, nt. 39, fig. 12; GALILI *ET ALII* 2010; MESHORER 2010; GALILI – ROSEN 2015, pp. 43-46, fig. 12.⁹⁰⁰
- 17- RELITTO DA HAIFA, Kfar Samir South (prima metà di II sec.): statuetta di Artemide/Diana con base a rocchetto, bronzo, 10,5 cm tot.; statuetta Afrodite/Venere (schema di Venere Pudica) con base a rocchetto, bronzo, 10,3 cm tot.; coppia di statuette dei Dioscuri in *schema* speculare complete di basi a rocchetto, bronzo, 11,3 e 9,8 cm, vd. RABAN 1969-1971, pp. 62-69, tav. X 1-4; GALILI – SHARVIT 1999a, fig. 25/IV; KAUFMANN-HEINIMANN 2004, p. 255, nt. 39; GALILI *ET ALII* 2010; GALILI – ROSEN 2015, pp. 46-47, fig. 13.
- 18- RELITTO DA KIZILBURUN (I sec. a.C.): piccola erma con figura barbata e fallo eretto, terracotta, 18,7 cm; figurina femminile, terracotta 10 cm, vd. CARLSON 2007, p. 4; ATKINS – CARLSON 2008; ATKINS 2010, pp. 62; 66; 148, fig. 7c.
- 19- RELITTO DA NAHAL OVADIA (II sec.): statuetta di Arpocrate priva di base, bronzo, 7,2 cm, vd. GALILI – ROSEN 2015, pp. 47-48, fig. 14.
- 20- RINVENIMENTO SUBACQUEO DA NEVE YAM (ellenistico): figurina di cupido priva di base, bronzo, 5 cm, vd. GALILI – SHARVIT 1999b; FRIEDMAN *ET ALII* 2002; GALILI – ROSEN 2015, pp. 48-49, fig. 15.

Considerando i soggetti rappresentati entro questo campione, non stupisce affatto che accanto a Mercurio, dio per eccellenza tutelare dei commerci, che ricorre per ben tre volte

⁹⁰⁰ Stando al parere degli studiosi che si sono occupati di questo gruppetto di oggetti, le datazioni delle diverse figurine sarebbero leggermente divergenti: le statuette di Mercurio e Serapide sarebbero infatti databili al II sec., mentre quella di Atena/Minerva sarebbe leggermente anteriore e databile al I sec. All’insieme appartiene anche una figurina di serpente (GALILI – ROSEN 2015, p. 46), con ogni probabilità associabile alla statuetta di Atena/Minerva.

nei relitti di Camarina [1], Ascalona [14] e Haifa [16] nella sua diffusa iconografia con borsa di denari nella mano destra,⁹⁰¹ i soggetti più attestati in questo tipo di ritrovamenti siano relativi a divinità la cui sfera di influenza riguardasse in qualche misura il mare e la navigazione. Da questo punto di vista vale la pena di ricordare il ruolo che nelle pratiche di culto a terra e per mare potevano ricoprire associazioni quali i *Corpora Naviculariorum*, corporazioni di battellieri posti sotto la protezione di specifiche divinità tutelari per cui si deve immaginare un ruolo analogo a quello rivestito dai santi protettori nelle corporazioni medievali: è del tutto plausibile che queste divinità, che godevano di un posto d'onore nelle sedi dei rispettivi *collegia*, trovassero analoga collocazione a bordo delle navi di proprietà degli associati.⁹⁰² La presenza di statuette di Poseidone / Nettuno tra quelle condotte in mare dai naviganti, attestata nel relitto di Grado [2] [Fig.146] e nel ritrovamento al largo di Malamocco [5] [Fig. 147], è forse quindi la più ovvia, tanto più alla luce del fatto che il dio è in entrambi i casi raffigurato in uno schema di lunghissima tradizione come quello “Laterano”, fin dai tempi di Demetrio Poliorcete utilizzato come simbolo di dominio sui mari e di virtù marinaresche, oltre che certamente diffuso in numerosi porti e luoghi di approdo, come diverse testimonianze concorrono a confermare.⁹⁰³ Un’iscrizione da Delo (ID 2483) databile al I sec. a.C. riferisce a Poseidone l’epiteto di ναύκληρος insieme con Eracle, di cui pure il relitto di Malamocco [4] ha restituito un bel bronsetto (l’eroe è del resto spesso associato anche alla tutela delle attività mercantili più in generale). Tra i ritrovamenti subacquei più interessanti bisogna però certamente annoverare quello relativo al relitto al largo della località Kfar Samir South presso Haifa [17] [Fig. 148], che ha restituito un piccolo set di quattro statuette omogenee per fattura, dimensioni, basamenti e tema marinaresco: tra esse figurano infatti i due Dioscuri, rappresentati nell’identico schema declinato specularmente e ben

⁹⁰¹ È lo schema che talvolta viene chiamato di Mercurio “holding a moneybag”, su cui si vedano le considerazioni in MARVIN 2008, pp. 161-164 con ulteriori riferimenti bibliografici. Per alcuni confronti, vd. KAUFMANN HEINIMANN 1998, pp. 46-51.

⁹⁰² Per alcune considerazioni su questi temi, vd. SAPORITI 2005, p. 32. Sui *Corpora Naviculariorum*, vd. DE SALVO 1992 e, più di recente, BROEKAERT 2008. Si vedano in particolare le testimonianze epigrafiche relative a queste corporazioni, in cui ricorrono le menzioni di divinità variamente associate al mare, quali Nettuno, Venere, i Dioscuri, Iside e Osiride, vd. DE SALVO 1992, pp. 287-294.

⁹⁰³ Per una discussione sullo schema e le sue origini, e per un catalogo delle sue ripetizioni in piccolo formato (a cui però bisogna aggiungere tanto la statuetta da Grado, quanto quella da Malamocco), vd. BARTMAN 1992, pp. 102-146; riguardo invece alla sua associazione con le pratiche culturali a bordo delle navi romane, vd. SAPORITI 2005. Alle due statuette bisogna forse aggiungere anche quella in analogo schema oggi presso il National Maritime Museum di Haifa, la cui provenienza effettiva non è però nota, vd. RINGEL 1981; BARTMAN 1992, p. 134, n. 12.

identificabili tramite le stelle sul loro capo, protettori dei naviganti già negli Inni Omerici, Artemide / Diana, la cui presenza in questo contesto si giustifica probabilmente in ragione della sua associazione con Selene e del suo simbolismo lunare, e infine Venere, nello schema della “Pudica”, per eccellenza τῆς πάσης ναυτιλῆς φύλαξ («custode di tutta la navigazione»), come recita un anonimo epigramma ellenistico a lei dedicato.⁹⁰⁴

Molte sono le epiclesi di Afrodite / Venere nella sua accezione marina, con cui la dea veniva appellata nei numerosi e importanti santuari costieri a lei dedicati: Euploia («della buona navigazione») è forse la più nota, e in questo modo risulta fosse venerata al Pireo, a Cnido, e in seguito a Milasa, a Delo e in Cilicia. Ad essa bisogna però aggiungere anche la più arcaica Epilimnia («sul porto»), attestata a Egina e Corinto, le poetiche Galenaia («che calma i flutti») ed Einalia («marina») in *Anthologia Palatina* IX 333 e X 21, e infine la molto diffusa Pontia («marina»), nome con cui la dea era chiamata nei santuari di Kos, Nisiro Eritre, Olbia nel Ponto, Teiristasi in Tracia, Istro e Cizico (Pausania I, I.3 riporta anche del santuario di Ermione dove la dea era venerata come Pontia kai Limenia).⁹⁰⁵ Le attestazioni letterarie ed epigrafiche testimoniano concordemente come Afrodite fosse considerata come protettrice non solo genericamente della navigazione, ma soprattutto di chi andasse per mare per ragioni commerciali: la stessa già discussa vicenda del mercante Erostrato in viaggio da Pafos a Naucrati (προσφιλῆς γὰρ τοῖς Ναυκρατίταις ἦν αἰφνίδιον – «benigna con gli abitanti di Naucrati era infatti Afrodite») può essere considerata emblematica in questo senso,⁹⁰⁶ ma vale la pena menzionare tra gli altri anche il racconto plutarco sul mercante samio Dexicreo, cui la dea sarebbe apparsa in sogno suggerendogli di portare molta acqua a bordo, grazie alla quale lui stesso si sarebbe salvato da una lunga bonaccia in mare aperto e dalla cui vendita a caro prezzo agli assetati avrebbe potuto allo stesso tempo realizzare un grosso guadagno.⁹⁰⁷ Del tutto analogo alla miracolosa statuetta di Erostrato è il bronzetto di Afrodite dal relitto di Haifa [17], che insieme a quelli da Scoglitti [6], Ascalona [12] e Caesarea Marittima [15] attesta l'effettiva presenza e la popolarità delle immagini di questa divinità a bordo delle

⁹⁰⁴ *Anth. Pal.* IX, 601.

⁹⁰⁵ Per una discussione di queste epiclesi con riferimenti bibliografici ulteriori, vd. GRAF 1985, p. 261; PIRENNE-DELFORGE 1994, pp. 433-437; DEMETRIOU 2010, pp. 74-75.

⁹⁰⁶ Appendice III, T51.

⁹⁰⁷ Per una lettura di questi due passi, vd. PIRENNE-DELFORGE 1994, pp. 434-437; PARKER 2002, pp. 151-152; PIRENNE-DELFORGE 2007, p. 318; DEMETRIOU 2010, pp. 78-79.

imbarcazioni antiche: tra queste, oltre alla già citata Afrodite in schema “Pudica” [17] e a quella in schema “sich schmückende Aphrodite” [6], ben due si presentano nel popolare schema della Venere “che si slaccia il sandalo”.

La statuetta da Caesarea Marittima [Fig. 135], per quanto non precisamente associata a un relitto ma piuttosto frutto di un ritrovamento subacqueo nell’area del molo meridionale della città (alla profondità di 3 metri in compagnia di un piccolo gruppo di artefatti di epoca romana e di alcune monete che consentono di datare l’insieme alla seconda metà di I sec.),⁹⁰⁸ è forse delle due la più interessante e certo la più completa. L’oggetto non appare di per sé di fattura straordinaria e lo stato di conservazione determinato dalla lunga giacitura in mare può dirsi piuttosto cattivo, per quanto la figura risulti complessivamente conservata nella sua interezza. Sono molti infatti i danni superficiali, le incrostazioni, e i veri e propri graffi, anche piuttosto profondi, che interessano il bronzetto, fino ad arrivare alla pressoché completa mancanza delle dita di entrambe le mani. Ciò che tuttavia rimane preservata è l’originaria associazione con la base, un basso supporto di forma parallelepipedica con semplici cornici nella parte inferiore e in prossimità del margine superiore, con cui la statuetta arriva a misurare 16 cm. Insieme alla base si conserva inoltre nella posizione originaria una figura di Priapo, collocata alla sinistra della dea. A eccezione dell’energica torsione del capo verso sinistra, contraria rispetto a quella verso destra riscontrabile nella gran parte delle ripetizioni note, Afrodite è rappresentata secondo le caratteristiche compositive consuete relative allo schema “che si slaccia il sandalo”, con la gamba sinistra levata e il braccio destro proteso verso il sandalo sul piede opposto e il braccio sinistro alzato a bilanciare la torsione complessiva della figura. Proprio al di sotto di esso è collocato Priapo, come se la dea vi si sostenesse: per quanto in pessimo stato di conservazione, la sua piccola figura è ben riconoscibile al di sopra di un pilastro piuttosto esile ma riccamente decorato. Come già si è avuto modo di accennare, l’accostamento in quella posizione di elementi di supporto conformati in varia foggia non costituisce un fatto di per sé eccezionale nel caso delle ripetizioni dello schema di Aphrodite / Venere “che si slaccia il sandalo”, giustificato con ragioni di natura sostanzialmente statica nel caso delle statuette di marmo e con l’intento di ampliare o meglio specificare lo spettro dei portati semantici propri di ciascun esemplare nel caso

⁹⁰⁸ GALILI ET ALII 1993; GALILI – ROSEN 2015, pp. 49-50.

dei bronzi di piccolo formato (in cui la figura della dea sarebbe in ogni caso perfettamente in grado di sostenersi da sola senza il bisogno di accorgimenti di alcun tipo). Anche la presenza di Priapo, seppure variamente raffigurato, conosce diversi confronti, tanto nelle ripetizioni di marmo, come per esempio la famosa “Venere in bikini” Pompei [Fig. 74],⁹⁰⁹ quanto in quelle di bronzo: tra queste, le similitudini maggiori possono essere riscontrate nelle due statuette oggi a Firenze [Fig. 82]⁹¹⁰ e Copenhagen [Fig. 83]⁹¹¹, entrambe complete di base e comparabili nelle dimensioni all’esemplare da Caesarea Marittima.

L’associazione tra la Venere “che si slaccia il sandalo” e Priapo si riscontra inoltre nei bronzetti dal relitto di Ascalona [12] [Figg. 149-150], seppure le due figure siano state rinvenute separatamente e non sia chiaro se in origine dovessero condividere il medesimo basamento ed essere organizzate in una composizione analoga a quella che si riscontra nel caso della statuetta da Cesarea Marittima (è significativo in questo senso il fatto che Priapo sia considerevolmente più piccolo di Afrodite), o fossero piuttosto disposti su basi autonome.⁹¹² È proprio il rinvenimento di queste figure all’interno di simili contesti che aiuta a inquadrare meglio il significato della presenza di questa particolare divinità accanto alla Venere “che si slaccia il sandalo”, anche in parallelo a quella attestata in numerose ripetizioni dello schema di altri attributi ed elementi pertinenti la sfera marina, quali delfini, remi o timoni. Per quanto infatti la caratterizzazione dell’itifallico Priapo sia spesso marcata nel senso di una sua tutela della fertilità e della sfera sessuale, sono molti gli elementi in ambito letterario e archeologico che concorrono a definirne in aggiunta una caratterizzazione marina quale protettore della navigazione e dei marinai:

⁹⁰⁹ Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 152798 (<https://arachne.dainst.org/entity/1084829>), vd. KÜNZL 1970, p. 142, n. M50; DE CARO 1976, pp. 219-225; DÖHL – ZANKER 1979, p. 202; JASHEMSKI 1979, pp. 125-127, fig. 201; WOHLMAYR 1991, pp. 69; 113, n. 33; ARMITT 1993; LIMC 1997, VIII, “Venus”, p. 210, n. 182; GEORGE 1998, p. 87, fig. 2; DE CARO 1999, pp. 100-101; DE CARO 2000, pp. 46; 62; CARELLA 2008, pp. 53-55; SCHOCH 2009, p. 324, n. A57, tav. 21,2; SETTIS – ANGISSOLA – GASPAROTTO 2015, p. 236, n. PC26. Priapo è qui raffigurato come un giovane al di sopra di un basso supporto cilindrico, il fallo eretto della figura è spezzato.

⁹¹⁰ Firenze, Museo Archeologico Nazionale, inv. 85483 (<https://arachne.dainst.org/entity/1066452>), vd. MINTO 1912; ANTI 1927, p. 27, n. 34; REINACH, RS, V, 158,2; KÜNZL 1970, p. 148, n. B17; SCHOCH 2009, p. 327, n. A74, tav. 26,2

⁹¹¹ Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, inv. 1021 (<https://arachne.dainst.org/entity/1069028>), vd. POULSEN 1951, Br. 11; KÜNZL 1970, p. 148, n. B18, fig. 29; LIMC 1984, II, “Aphrodite” (in peripheria orient.), p. 163, n. 202; STUBBE ØSTERGAARD 1996, pp. 260-261, n. 1021; SCHOCH 2009, p. 328, n. A76, tav. 26,4

⁹¹² LATTES 1999; KAUFMANN-HEINIMANN 2004, p. 255, nt. 39; GALILI – AYALON 2008; GALILI – ROSEN 2015, pp. 41-42, figg. 9-10.

due ambiti di competenza per nulla mutualmente esclusivi, ma anzi strettamente intrecciati come nel caso di Afrodite / Venere, la sua divinità maggiore di riferimento, «goddess of navigation, goddess of sex».⁹¹³ Assai significativi sono in questo senso i ben dodici componimenti di carattere marinaresco contenuti nell'*Anthologia Graeca* (X, 1-2; 4-9; 14-17), all'interno dei quali il dio viene variamente apostrofato con gli epiteti λιμενίτης, («protettore dei porti»), ποντομέδων («signore del mare»), ὁρμοδοτήρ («che guida all'ancoraggio») e πιστὸς νηυσὶ («fedele alle navi») e invocato dai mercanti per mare che gli promettono doni votivi e offerte nei porti e sulle spiagge.⁹¹⁴ Seppure una tale connotazione sembri mancare all'interno del *corpus* dei *Priapea* di lingua latina,⁹¹⁵ nell'ambito dello stesso quadro deve essere interpretata l'abitudine di collocare simboli fallici sulle navi antiche, come confermato da diverse fonti:⁹¹⁶ in questa direzione devono essere interpretati anche rinvenimenti relativamente recenti come il fallo in terracotta dalla Nave E di Pisa,⁹¹⁷ o il rivestimento bronzeo del *proembolion* di una nave militare romana proveniente dal Reno nei pressi di Colonia e decorato con analogo motivo accompagnato da falci lunari.⁹¹⁸

Statuette come quelle dai mari di Cesarea Marittima e Ascalona, cui con ogni probabilità bisogna aggiungere anche una figurina lignea dal relitto Planier A, nei pressi di Marsiglia⁹¹⁹ e quella in terracotta dal relitto di Kızılburun,⁹²⁰ confermano la presenza assidua di Priapo a bordo delle navi antiche e la sua importanza quale nume tutelare della navigazione. Il suo ricorrere in entrambi i casi in compagnia di Afrodite / Venere nello schema “che si slaccia il sandalo” è parte di una non infrequente associazione di questo motivo con attributi e figure riconducibili all'ambito marino, certo agevolata dalla facilità peculiare con cui ad esso potevano essere combinati elementi accessori portatori di valenza semantica tale da rendere ulteriormente espliciti i significati già di per sé naturalmente connessi a tutte le diverse rese del tema della “Venere al bagno”. Per quanto nel quadro di un contesto del tutto particolare e governato da regole proprie, statuette di

⁹¹³ Su questa duplice caratterizzazione di Afrodite, vd. DEMETRIOU 2010.

⁹¹⁴ HERTER 1932; PARKER 1988, pp. 1-8; GERSHT 2001, pp. 64-65; NEILSON 2002, pp. 248-249.

⁹¹⁵ PARKER 1988, pp. 1-8.

⁹¹⁶ WACHSMUTH 1967, pp. 82-97; 243-246.

⁹¹⁷ NEILSON 2002.

⁹¹⁸ CAVAZZUTI 1997, pp. 85-86; NEILSON 2002, pp. 251-251, fig. 3.

⁹¹⁹ L'HOUE 1984, pp. 65; 71; ATKINS 2010, p. 62; 154, fig. 7d; NEILSON 2002, pp. 250-251, fig. 2.

⁹²⁰ CARLSON 2007, p. 4; ATKINS – CARLSON 2008; ATKINS 2010, pp. 62; 66; 148, fig. 7c.

questo tipo provenienti da relitti sommersi o da ritrovamenti subacquei forniscono infine una straordinaria documentazione circa la possibilità che le sculture di piccolo formato garantivano di poter essere agevolmente mosse nello spazio e condotte in viaggio, così come ampiamente attestato dalle fonti letterarie antiche ma altrimenti difficilmente riscontrabile in ambito archeologico.

III.6 Una statuetta di Ercole da Corinto

È forse singolare che a fronte dell'evidente grande fama del motivo dell'Ercole "in riposo" nel corso di tutta l'epoca tardo ellenistica e imperiale, attestata da centinaia di ripetizioni note, l'unica menzione letteraria antica riferibile a una raffigurazione di questo genere sia da attribuire a un retore piuttosto oscuro come l'allievo di Proclo, Nicolao di Mira, vissuto per di più in epoca molto tarda.⁹²¹ A lui la moderna ricerca filologica ha infatti attribuito un consistente gruppo di *ekphraseis* di opere d'arte tradizionalmente tramandato all'interno dello sterminato *corpus* di Libanio, tra cui figura anche un Ἡρακλέους ἐστῶτος ἐν τῇ λεοντῇ («Eracle stante nella leontea») identificabile proprio con una figura in questo schema.⁹²² Si tratta di componimenti in tutta evidenza concepiti per una destinazione scolastica, che dal punto di vista del genere letterario devono essere collocati «at the intersection of the modern definition of ekphrasis as a 'description of a work of art' and the ancient practice of ekphrasis as a type of vivid speech 'bringing the thing shown before the eyes' taught in rhetorical schools throughout the Roman and Byzantine periods».⁹²³ In essi traspare infatti il carattere dell'esercizio, che si distacca nettamente dall'appello all'immaginazione visuale del lettore attraverso la vivida potenza dell'*enargeia* così tipico della tradizione ecfraistica per come rappresentata, per esempio, da grandi autori come Filostrato o Callistrato. Viceversa, le immagini fungono qui spesso

⁹²¹ L'unica altra menzione testuale antica (per quanto non letteraria) di una statua di Ercole "in riposo" è forse quella contenuta nei c.d. *Kestoi* di S. Iulius Africanus, un inventario papiraceo latino riferito a una raccolta di sculture databile al III sec.: l'attribuzione delle opere menzionate alla decorazione delle Terme di Caracalla proposta dall'editore NICOLE 1906 (e riportata come plausibile, per quanto cautamente, anche nel recente volume di GENSHEIMER 2018, pp. 51-52) poggia però su elementi congetturali assai fragili. Uno dei principali fondamenti dell'ipotesi risiede infatti nell'integrazione piuttosto ardita della lacuna *Herculem g[...]s* in *Herculem G[lyconi]s*, in riferimento proprio all'Ercole poi "Farnese" proveniente da quel contesto. Vale la pena su questo punto riportare il giudizio, a mio parere definitivo, espresso in MARICHAL 1955, p. 346: «[...] dans ces conditions rien n'autorise à restituer *G[lyconi]s*, rien même ne permet d'affirmer que *G.....s* soit un complément d'*Herculem*, ce peut être une autre oeuvre d'art des *Gorgones* par exemple. Mieux vaut s'abstenir de toute restitution. L'hypothèse de J. Nicole n'a donc aucune base: le *P.Gen. lat. 7* est, sans doute, un catalogue, ou un inventaire d'oeuvres d'art, mais rien ne prouve que ces oeuvres d'art fussent conservées à Rome».

⁹²² Si vedano, in proposito, HEBERT 1983; WEBB 2007; GIBSON 2009, pp. 427-508 (in particolare pp. 427-429 per una discussione su quali di questi 30 componimenti debbano effettivamente essere attribuiti a Libanio e quali invece debbano essere ritenuti spuri e attribuiti a Nicolao: l'*ekphrasis* 15 con descrizione della statua di Ercole rientra in ogni caso nel secondo gruppo secondo tutte le ipotesi presentate).

⁹²³ WEBB 2007, p. 463.

da strumento didattico utile a sviluppare il racconto delle principali vicende mitologiche legate ai diversi soggetti, così da garantirne un migliore apprendimento attraverso l'associazione visuale – proprio come raccomandato dai manuali di retorica antichi.⁹²⁴ Con l'intento di trasmettere la conoscenza delle narrazioni tradizionali legate alla cultura e alla letteratura classica entro il quadro di un curriculum scolastico, queste descrizioni si articolano sempre attraverso sequenze ricorrenti: si comincia con la menzione di alcune località geografiche legate al soggetto raffigurato e alle vicende mitiche a esso connesse, per poi procedere alla descrizione della statua dall'alto verso il basso soffermandosi su ogni dettaglio dell'abbigliamento o della gestualità utile ad ampliare gli spunti narrativi. Così anche nel caso della statua dell'Ercole “in riposo” nell'*ekphrasis* quindicesima:⁹²⁵

Ἡρακλέους ἐστῶτος ἐν τῇ λεοντῇ⁹²⁶

[1] Οὐκ ἦν ἄρα τὸν Ἡρακλέα πεπαυμένον τῶν ἔργων ἐπαίνου καταστῆναι χωρὶς οὐδὲ λῆξαι τοῦ θαύματος, ὡς τῶν ἄθλων ἐπαύσατο, μένειν δὲ τοῖς ὀρθοῖσι [καὶ] πονοῦντα καὶ μετὰ πόνον πλαττόμενον.
 [2] οἷον γοῦν ὁ δημιουργὸς εἰς περιφανῆ χῶρον ἀνέστησεν. ἀνάκειται γὰρ Ἡρακλῆς οὐχ οἷον εἶδεν ἢ Νεμέα προκινδυνεύοντα, ἀλλ' οἷον Ἄργος ἀπέλαβεν ἐπ' ἀναιρέσει τοῦ λέοντος. [3] ἀνέστηκε γοῦν φέρων μὲν τῶν ἀγωνισμάτων γνωρίσματα, λήξας δὲ ὁμῶς τῆς ἀγώνων ἀκμῆς. πρῶτον μὲν γὰρ αὐτῷ ἢ κεφαλῇ νεύει πρὸς γῆν καὶ δοκεῖ μοι σκοπεῖν εἴ τι κτείνειεν ἕτερον. ἔπειτα δεξιῇ συναπονεύει τῇ κεφαλῇ. [4] καὶ ἅπαν τὸ σῶμα γυμνὸν προκαλύμματος, οὐ γὰρ ἦν Ἡρακλεῖ μέλειν αἰδοῦς σκοπούμενον πρὸς ἀρετήν. τῶν δὲ δεξιῶν ἢ μὲν δεξιὰ τέταται καὶ συγκέκαμπται κατόπιν εἰς νῶτον, παρεῖται δὲ ἢ λαιὰ καὶ τείνει πρὸς γῆν.⁹²⁷ [5] ἀνέχει δὲ αὐτὸν ὑπὸ μάλης τὸ ρόπαλον ἐνιδρυμένον εἰς γῆν καὶ τῇ

⁹²⁴ WEBB 2007.

⁹²⁵ HEBERT 1983, pp. 53-62; GIBSON 2009, pp. 460-461. Del testo si fa rapida menzione anche in MORENO 1982, pp. 455-456 (in cui la statua descritta è assimilato al tipo che nella classificazione dell'autore corrisponde al Farnese-Pitti).

⁹²⁶ L'inadeguatezza del titolo tramandato rispetto al contenuto dell'*ekphrasis* 15 (Ercole non è descritto come ἐν τῇ λεοντῇ – «nella leontea» – ma piuttosto come nudo con la leontea avvolta intorno alla clava, come da norma nello schema dell'Ercole “in riposo”), è sottolineata in GIBSON 2009, p. 461, nt. 37 e forse dovuta, come suggerisce HEBERT 1983, p. 56, all'intervento «von einem späteren Lemmatisten».

⁹²⁷ Nicolao non menziona la presenza dei pomi delle Esperidi stretti nella mano destra piegata dietro la schiena, che pure costituiscono un aspetto cruciale rispetto alla comprensione del contenuto narrativo dello schema per come lo conosciamo (e avrebbero certo fornito lo spunto per un ulteriore excursus mitologico sulle fatiche dell'eroe, contribuendo a definire meglio anche le ragioni del suo riposo, qui legato specificamente alla sola prima fatica relativa all'uccisione del leone nemeo): dobbiamo di conseguenza intendere che questa omissione non costituisca un fatto deliberato, ma sia piuttosto riconducibile a una svista (la loro presenza poteva essere colta solo osservando la parte posteriore dell'opera), oppure al fatto che questo elemento fosse semplicemente omesso nella statua osservata dal retore (o nelle precedenti descrizioni letterarie cui egli può aver attinto). Al di là delle statue di Ercole “in riposo” classificate da D. Krull entro il c.d. «*Mischtyp* Farnese – Caserta / Kopenhagen – Dresden» (in cui la mano destra dell'eroe è poggiata sul fianco, vd. KRULL 1985, pp. 295-299), sono effettivamente diverse le sculture note in questo schema in cui i pomi delle Esperidi non sono affatto raffigurati: tra i più importanti e noti bisogna menzionare l'Ercole c.d. “Pitti”, proveniente dal Palatino e completato con un ritratto di Commodo, vd.

αὐτῇ ῥαστώνῃ χρησάμενον. καὶ τὸ ῥόπαλον ἀνέχει παύομενον πάλιν, ὡς μαχόμενον ἔσωζεν. εὖ δέ μοι δοκεῖ ὁ δημιουργὸς διηρηκέναι τοῦ ῥοπάλου τὴν τάξιν. δεξιῶ μὲν γὰρ χρῆται πονῶν, λαίῳ δὲ παύομενος ἐν ἡσυχίας καιρῶ. καὶ χεῖρα δέδωκεν ἄπρακτον. ἡ δὲ δὴ λεοντῆ τῶ ῥοπάλῳ προσίδρυται καὶ καλύπτει τὸν τε λέοντα καὶ δι' οὗ διέφθαρται.⁹²⁸ [6] τοῖν δὲ δὴ ποδοῖν ὁ μὲν δεξιὸς ὀρμᾶ πρὸς ὀρμῆν, ὁ δὲ λαίος ὑποβέβηκε καὶ τῶ βάρῳ προσήρεισται καὶ παρέχει τοῖς ὀρῶσι μαθεῖν οἷος Ἡρακλῆς καὶ πόνων παύομενος.⁹²⁹

Firenze, Palazzo Pitti, inv n. OdA 1911 n. 608 (<https://www.uffizi.it/opere/ercole-pitti>), vd. FITTSCHEN – ZANAKER 1970, p. 251, nt. 9; VERMEULE 1975, p. 327; MORENO 1982, pp. 448-453; 503, n. B3.4, figg. 59; 67; KRULL 1985, pp. 22-27, n. 2; TODISCO 1993, p. 122, n. 273; LISIPPO 1995, p. 243, n. 4.36.3; ANGISSOLA 2014, pp. 125-131 con indicazioni bibliografiche precedenti. Si tratta, in tutta evidenza, di una banalizzazione piuttosto rilevante del motivo e del suo contenuto narrativo, forse da ricondursi alle modalità espositive prevalenti per molti di questi oggetti, spesso collocati entro una cornice architettonica tala da consentirne esclusivamente una visione frontale. Al di là di casi ben documentati e in certa misura eccezionali come quello dell'allestimento delle due sculture Farnese dalle Terme di Caracalla, accuratamente studiato per consentirne una fruizione tanto nella parte anteriore quanto in quella posteriore, più spesso le modalità espositive piuttosto standardizzate tipiche della c.d. *marble style architecture* di II/III sec. finivano per riservare anche a questo genere di statue delle collocazioni entro nicchie, gallerie, facciate, *scaenae frontes* che di fatto annullavano completamente la possibilità di osservarne il retro: questo può essere accertato con sicurezza nel caso di esemplari di cui si conosca l'originaria collocazione, come le statue da Argo (Argo, Museo Archeologico, inv. n. I, <https://arachne.dainst.org/entity/1061048>, vd. GINOUVÈS 1955; MARCADÉ 1957, pp. 409-414, figg. 2-5; PINKWART 1972, p. 119, n. 1; INAN 1975, p. 87, n. 2; VERMEULE 1975, p. 326, n. 3; MANDERSCHIED 1981, p. 84, n. 141, tav. 24; MORENO 1982, pp. 424-426; 493, n. B.1.2, figg. 32-34; KRULL 1985, pp. 54-57, n. 11; MORENO 1991, p. 516, fig. 8; LISIPPO 1995, p. 52, n. 4.4.2.) o da Ippona (Annaba, Grandi Terme, vd. MAREC 1925-1930, pp. 20-26; MAREC 1950, p. 96, fig. 45; PINKWART 1972, pp. 119, n. 9; DAHMANI 1973, p. 63, nt. 1; 110, fig. 60; INAN 1975, p. 87, n. 1; MANDERSCHIED 1981, p. 121, n. 465, tav. 47; MORENO 1982, pp. 453-454; 504, n. B.3.11, fig. 78; KRULL 1985, pp. 48-50, n. 8; LISIPPO 1995, p. 355, fig. 11), entrambe posizionate in nicchie o esedre, ma può essere ipotizzato anche per quelle sculture prive di un contesto di provenienza archeologicamente ricostruibile, che presentino però la parte posteriore solo sommariamente lavorata, come tra gli altri un Ercole da Damia, oggi alla Canea (Chania, Museo Archeologico, inv. Lambda 4, vd. VERMEULE 1975, pp. 327-328; KRULL 1985, p. 297, n. 218).

⁹²⁸ La presenza della leontea chiarisce, insieme alla posizione del braccio destro, come la raffigurazione in questione sia un Ercole “in riposo” assimilabile a quelli classificati da D. Krull entro i tipi “Farnese” e “Caserta”, diverso da quelli convenzionalmente definiti “Copenhagen / Dresden”, su cui KANSTEINER 2000, pp. 98-99.

⁹²⁹ Il posizionamento dei piedi dell'eroe per come descritto in questo passo (gamba destra in avanzamento e gamba sinistra arretrata) è certamente il punto più problematico della descrizione nell'ottica di un confronto con lo schema di Ercole “in riposo” che conosciamo nel repertorio della statuaria antica: in tutti gli esemplari noti infatti, il movimento dei piedi avviene precisamente nel modo opposto (per una descrizione accurata del bilanciamento dei pesi e delle tensioni nella figura dell'Ercole “in riposo” attraverso l'analisi della statua Farnese dalle Terme di Caracalla, vd. SCHNEIDER 2005). Il fatto non è notato in MORENO 1982, p. 456, in cui si sviluppano solo alcune osservazioni circa il distacco di uno dei due piedi dal suolo, ma è più diffusamente discusso in HEBERT 1983, pp. 59-61. Quest'ultimo ritiene che l'indicazione riportata nell'*ekphrasis* di Nicolao possa derivare da una svista legata a una fruizione meramente frontale dell'opera: «Eher mag man glauben, daß der Autor bei seiner Beschreibung die vorliegenden Verhältnisse mißverstanden hat, vielleicht, weil er hauptsächlich die Vorderansicht berücksichtigt hat, in der das linke, nur wenig abgewinkelte Bein bei mangelnder Aufmerksamkeit als tragend erschein mag. Was vom rechten gesagt wird, gibt weniger die Stellung – es fehlt die sonst für das Spielbein verwendete Wendung – als vielmehr eine Deutung des Autors. Sollte Herakles sich aufrichten, müßte sich dal linke Bein straffen, das rechte würde den ersten Schritt tun. Insofern ist ὀρμᾶ πρὸς ὀρμῆν nicht falsch. Eine Einfluß hat dabei sicher auch ausgeübt, daß der Autor in seinen Deutungen die rechtsseitigen Gliedmaßen als tätig betrachtete, die linken als ausruhend. Trotzdem bleibt die Schilderung der Beinstellung an sich unrichtig». Convincenti o meno che siano queste congetture, l'associazione della

Eracle stante nella leontea

[1] Non era possibile che Eracle restasse senza lode dopo aver compiuto le sue gesta, né che venisse meno lo stupore una volta portate a termine le sue imprese: egli doveva piuttosto rimanere impresso negli occhi degli osservatori affaticato anche dopo e fatiche. [2] Un tale Eracle l'artista ha infatti collocato in un luogo ben visibile. L'eroe si erge dunque raffigurato non quale lo vide Nemea nell'affrontare il combattimento, ma piuttosto come Argo lo accolse dopo l'uccisione del leone. [3] È infatti in piedi e reca ancora i segni della lotta, superato però il culmine dello sforzo. In primo luogo il capo si china verso terra e mi sembra cercare se ci sia qualcun altro da uccidere. Anche il collo poi è piegato insieme alla testa. [4] Tutto il corpo è nudo di vesti, poiché certo Eracle non poteva darsi pensiero del pudore mentre si dedicava al valore. Delle braccia, la destra è attiva e piegata dietro la schiena, mentre la sinistra è in riposo e tende a terra. [5] La clava piantata al suolo lo sostiene sotto l'ascella e gode della stessa tranquillità: lo sostiene di nuovo una volta deposta, così come lo aveva salvato in battaglia. Mi pare che l'artista abbia disposto bene la posizione della clava. L'eroe usa infatti la destra nelle fatiche e la sinistra riposando nel momento della calma. E gli ha dato una mano inoperosa. La leontea è poggiata sulla clava, in modo da nascondere sia il leone che l'arma da cui fu ucciso. [6] Quanto ai piedi, il destro si muove in avanti, mentre il sinistro, rimasto indietro, aderisce alla base e permette agli osservatori di comprendere quale eroe fosse Eracle anche una volta cessate le fatiche.

Sia che dipenda dall'osservazione autoptica di una figura di Ercole "in riposo" (effettivamente collocata εἰς περιφανῆ χώρον – «in un luogo ben visibile» / «in un luogo illustre»), o che derivi piuttosto dalla rielaborazione di descrizioni letterarie precedenti, l'*ekphrasis* di Nicolao denota una buona familiarità con lo schema in questione e una quasi totale sovrapposibilità rispetto al suo aspetto per come ci è noto tramite il corpus delle ripetizioni sopravvissute (per quanto apparentemente non perfetta, forse, almeno per quanto riguarda la mancata menzione dei pomi delle Esperidi e per l'indicazione invertita circa il posizionamento delle gambe). All'interno dell'opera che la contiene, la scelta di dedicare una descrizione a questa statua può essere messa in relazione con il più ampio interesse per gli artisti, le opere e le sculture (già) classiche, che soprattutto per il tramite dell'educazione retorica tradizionale permeava ampi settori dei ceti dirigenti della società tardo antica. Uno sguardo alle fonti letterarie dell'epoca consente di accertare come in realtà le nozioni in merito fossero piuttosto limitate e poco raffinate, spesso risolte nella

statua descritta con un esemplare di Ercole "in riposo" non può in ogni caso essere messa in discussione in rapporto a quest'unico elemento discordante.

ripetizione di un ristretto canone di artisti e opere intorno ad alcuni *topoi* ricorrenti quali assoluti (ma generici) modelli di fama, perfezione o bellezza.⁹³⁰ Per quanto la conoscenza delle loro opere fosse spesso tramandata soprattutto per via letteraria,⁹³¹ artisti come Mirone, Fidia, Policleteo, Prassitele e Lisippo erano spesso menzionati, e il ricorrere del loro nome era in grado di fungere da garanzia *tout court* di qualità eccelsa: per questo motivo il silenzio di Nicolao sul nome dell'autore della statua di Eracle deve essere letto come indizio probabile del fatto che l'associazione tra Ercole "in riposo" e Lisippo fosse nel V sec. ormai perduta, oppure che debba essere considerata con una cautela maggiore di quanto le certezze di alcuni studiosi moderni lascino intendere. Alcuni capolavori di questi maestri – o per lo meno opere ritenute / attribuite / fatte passare per loro – dovevano essere tutt'ora visibili a Roma (si pensi, per esempio, alla presenza nei pressi della basilica Iulia di una serie di basi di IV sec. recanti i nomi di Fidia, Prassitele, Policleteo, Briasside e Timarco)⁹³² e da più fonti sappiamo di come Costantinopoli stessa fosse stata dotata di un necessario e adeguato apparato di opere e monumenti "d'artista" capaci di conferire il giusto prestigio alla nuova capitale – per quanto sembri che il loro fascino fosse legato soprattutto all'associazione con luoghi o episodi storici particolarmente celebri, piuttosto che a un effettivo apprezzamento estetico / artistico.⁹³³ Si pensi che al principio del V sec., all'incirca nel periodo in cui Nicolao componeva le sue *ekphraseis*, proprio a Costantinopoli andava assemblandosi una delle ultime grandi raccolte d'arte dell'antichità, la celebre collezione di Lausus capace di annoverare tra i propri pezzi più notevoli niente meno che lo Zeus crisoelefantino di Fidia, l'Afrodite Cnidia di Prassitele e il Kairos di Lisippo.⁹³⁴

Forse meno nobile ma probabilmente visibile in molti luoghi doveva essere buona parte della statuaria prodotta in gran quantità nel corso dei primi secoli dell'impero, ivi compreso il vastissimo insieme composto dalle "sculture ideali" che avevano a lungo

⁹³⁰ PEKÁRY 2007; STIRLING 2014, pp. 98-101.

⁹³¹ PEKÁRY 1989; PEKÁRY 2007, p. 63.

⁹³² CIL VI.10038–10042; MACHADO 2006, pp. 181-85; COATES-STEPHENS 2007, p. 181.

⁹³³ Per esempio, il colossale Ercole tarantino collocato nella spina dell'ippodromo era ammirato soprattutto come monumento commemorativo di una grande e importante vittoria romana, piuttosto che come capolavoro di Lisippo, tanto che le fonti lo attribuiscono a un non meglio identificabile "Lisimaco", vd. BASSETT 2004, pp. 73; 152–54; DNO 2014, nn. 2173-2180.

⁹³⁴ Sulla presenza e il ruolo delle statue antiche a Costantinopoli nei secoli immediatamente successivi alla sua fondazione, vd. MANGO 1963; CORSO 2001; BASSETT 2004; STIRLING 2014, pp. 101-105.

popolato le città dominandone lo spazio pubblico, sebbene sculture di questo tipo non fossero più realizzate ormai da lungo tempo. Rispetto all'effettivo e pressoché generalizzato arresto nella produzione e del consumo di queste opere, una significativa eccezione è tuttavia costituita dalla più lunga sopravvivenza di parte di questo repertorio nell'ambito della statuaria in piccolo formato con destinazione privata e committenza aristocratica, quelle che L. Stirling ha definito «late mythological / pagan statuettes».⁹³⁵ Anche in questo caso, il fenomeno è stato giustamente ricondotto ai modelli educativi propri delle élites dominanti, fortemente radicato nei valori più tradizionali mediati attraverso i precetti elaborati in secoli di insegnamento retorico soprattutto in ambito romano: «The classics-based curriculum fostered interest in mythology, admiration for classicizing style, and knowledge of literary and artistic masterpieces of the past. Classical language and ideas were expected in certain contexts. In such an educational climate, it is not surprising to find aristocrats not only collecting, repairing, and displaying older statuary but also purchasing new mythological statuettes whose iconography reflected concerns of the day.»⁹³⁶ Per quanto in questo genere di produzione sopravvivesse largamente il repertorio degli schemi e dei tipi che era stato dell'*Idealplastik* a partire dai modelli della tradizione greca (e possa pertanto essere a buon diritto considerato un genere classicistico, per quanto a livello stilistico i condizionamenti dell'arte coeva risultino del tutto evidenti), l'accento posto da Stirling sul contenuto di queste raffigurazioni – *mythological / pagan* – prima che sulla loro forma segnala un fatto che occorre non perdere di vista: nei contesti di tipo privato a noi meglio noti, dove soprattutto tendenze di questo tipo potevano dispiegarsi con maggiore libertà, sembra che le scelte dei committenti si orientassero maggiormente in rapporto all'adeguatezza dei soggetti rispetto a determinati contesti e destinazioni (ciò che nei secoli precedenti si sarebbe chiamato il principio del *decor*), piuttosto che nel senso dell'esaltazione dei capolavori degli antichi maestri, non particolarmente ricorrenti.⁹³⁷

Tra i molti noti, un caso meritevole di grande attenzione da questo punto di vista è quello della raccolta di piccole sculture provenienti dalla Panayia Domus di Corinto, un contesto

⁹³⁵ Tra i principali lavori di L. Stirling su questo argomento, vd. STIRLING 2005; 2007; 2008. Limitatamente alla città di Roma in età tardo antica (ma con riferimento alla “scultura ideale” in tutti i formati), vd. VORSTER 2012-2013.

⁹³⁶ STIRLING 2005, p. 230.

⁹³⁷ Vd. KOPPEL 1993, p. 199; KOPPEL – RODÀ 2008; STIRLING 2014, pp. 107-110.

tardo antico immediatamente a ridosso del centro monumentale della città scavato a partire dal 1999 dall'American School of Classical Studies [Fig. 151].⁹³⁸ Si tratta in tutto di nove figure in marmo, in diverso stato di conservazione e di dimensioni variabili, tra cui spicca la presenza di un Ercole in schema "in riposo" (30,8 cm) [Fig. 152]. Insieme ad esso sono state rinvenuti un Dioniso con pantera e una figura femminile del tipo variamente definito "di Aspasia / Sosandra / Europa", entrambi di taglia analoga (34,5 cm); due figure in trono, una di Asclepio e una di Roma (rispettivamente 42,3 cm e 59,6 cm); tre statuette in stato molto frammentario ma probabilmente in origine di formato leggermente superiore a queste ultime, delle quali due raffiguranti Artemide secondo il c.d. "tipo Rospigliosi" e una Pan, di cui però si conserva solo il capo; un piccolo Asclepio, in questo caso stante, accompagnato da Telesforo (20,7 cm).⁹³⁹ Molte di queste sculture, con l'eccezione dello stesso Ercole "in riposo", della "Sosandra" e della testa di Pan, conservano tracce di pittura e di doratura. Le statuette provengono tutte da un unico piccolo ambiente (A9 secondo la numerazione degli studiosi che l'hanno scavato) collocato in posizione centrale rispetto all'impianto della *domus* che lo ospitava, una struttura che certo doveva segnalarsi come particolarmente importante per posizione (nei pressi del foro cittadino), dimensioni (si sviluppava su un'area comprendente almeno due cortili a peristilio) e apparato decorativo (nonostante le spoliazioni si conserva tracce della presenza di pavimenti tessellati e in settile marmoreo), costruita in epoca tetrarchica/costantiniana e distrutta probabilmente da un incendio poco dopo gli anni '60 del IV secolo. Rispetto al resto del complesso, la stanza A9 si caratterizza soprattutto in rapporto alla sua collocazione, molto interna e quasi nascosta, e alla sua apparenza piuttosto modesta, viste le dimensioni assai ridotte, la mancanza di qualsiasi elemento di arredo e la pavimentazione in semplice terra battuta, direttamente al di sopra della quale giacevano frammentate le piccole sculture.⁹⁴⁰ È stato ipotizzato che queste ultime componessero una sorta di larario personale del proprietario della *domus*, a un certo punto

⁹³⁸ Sul contesto, vd. SANDERS 2005, pp. 2-11; STIRLING 2008, pp. 127-129. Le statuette sono pubblicate in maniera esaustiva in STIRLING 2008 (ma se ne accenna anche in STIRLING 2005, p. 17 e in STIRLING 2006, pp. 95-97). La stessa autrice tratta il medesimo gruppo in STIRLING 2014, p. 110, fig. 6.1.

⁹³⁹ STIRLING 2008, pp. 93-126.

⁹⁴⁰ Le statuette risultano essersi rotte in concomitanza con l'evento che causò la distruzione della *domus*, forse un incendio provocato da un terremoto.

ritirato in posizione nascosta a causa delle esasperate tensioni religiose che attraversavano la città di Corinto nel corso del IV secolo.⁹⁴¹

Il gruppo costituisce un insieme da molti punti di vista eccezionale, tanto per composizione che per qualità dei pezzi. Per quanto l'editore abbia proposto per ciascuno di essi datazioni non uniformi (individuando un nucleo di III-IV secolo composto dalla Roma seduta, dalla più grande delle Artemidi, da Dioniso e dall'Asclepio con Telesforo – i cui confronti più vicini sono riscontrabili nei prodotti delle coeve officine attiche attive nella produzione di sarcofagi, trapezofori e statuette – rispetto a cui le altre figure sarebbero in varia misura precedenti), non vi sono dubbi che le diverse statuette furono assemblate nel corso del IV secolo e che si trovassero insieme al momento della distruzione della *domus*.⁹⁴² La sua composizione non sembrerebbe rispecchiare la «regional koine of taste», ma piuttosto rispondere a precise e deliberate scelte operate dal suo proprietario, tanto in termini di soggetti che di loro raffigurazione.⁹⁴³ Da questo punto di vista, la presenza in un contesto di questo tipo della figura di Roma in trono risulta un *unicum* assoluto,⁹⁴⁴ così come piuttosto particolare appare quella in piccolo formato della “Aspasia / Sosandra / Europa” (per quanto nella stessa Corinto siano state rinvenute ben tre altre statuette del medesimo tipo).⁹⁴⁵ A questo proposito, la stessa L. Stirling si è spinta a suggerire come l'insieme della Panayia Domus costituisca un'eccezione almeno parziale «to the generalization that villa patrons valued subject matter over associations with famous sculptors» e che l'insieme favorisca chiaramente la presenza di «copies of recognizable statuary», adducendo in favore di ciò proprio la presenza di figure come

⁹⁴¹ Questa l'ipotesi di STIRLING 2008, pp. 136-139.

⁹⁴² Le proposte di datazione avanzate da STIRLING 2008, pp. 93-126 sono: “Aspasia / Sosandra / Europa” «1st or early 2nd century A.D.»; testa di Pan «possibly 2nd century»; Asclepio in trono «Second half of the 2nd»; Artemide “Rospigliosi” (piccola) «2nd or 3rd century»; Ercole “in riposo” «Later 2nd or 3rd century»; Roma «Mid-3rd century or later»; Artemide “Rospigliosi” (grande) «Mid-3rd century or later»; Dioniso con pantera «Mid-3rd century at the earliest»; Asclepio con Telesforo «3rd or 4th cent». Alcuni aspetti come il trattamento della policromia analogo in tutti i pezzi che ne presentano traccia o le dimensioni pressoché identiche di statuette come l'Eracle, l'Aspasia e Dioniso sembrerebbero suggerire che alcune di queste datazioni sarebbero forse da ricalibrare.

⁹⁴³ STIRLING 2008, p. 133.

⁹⁴⁴ L'ipotesi di L. Stirling è che la figura riproduca quella rappresentata sul frontone del tempio E nel foro di Corinto, vd. STIRLING 2008, pp. 108-113 (di cui tuttavia non si ha un'idea precisa). La presenza così insolita di questa figura in ambito domestico greco potrebbe dunque leggersi nell'ambito del particolare rapporto che la città di Corinto (in qualità di colonia romana e di sede del governatore della provincia d'Asia) intratteneva con la capitale dell'impero e suggerire come la stessa Panayia Domus potesse essere residenza di qualche personaggio coinvolto nell'amministrazione pubblica.

⁹⁴⁵ STIRLING 2008, p. 142 con riferimenti bibliografici ulteriori.

quella dell'“Aspasia / Sosandra / Europa” («a distinctive figure known in more than thirty examples from Roman times»), di Roma («The enthroned Roma may be inspired by the pedimental statuary of Temple E in the forum of Corinth»), dell'Asclepio in trono («clearly inspired by the chryselephantine statue by Thrasybulos of Paros at Epidauros») e dello stesso Ercole “in riposo” («The weary Herakles imitates the formula of the Lysippan weary Herakles»).⁹⁴⁶ Sebbene tuttavia alcuni dei soggetti rappresentati in questa raccolta risultino effettivamente inconsueti, le modalità di raffigurazioni impiegate nella gran parte di essi, per quanto rispondenti a una logica di riconoscibilità e di classicismo, sembrerebbero del tutto in linea con le possibilità praticabili nell'ambito delle formule tradizionalmente in uso per la “scultura ideale”. Proprio la statuetta di Ercole “in riposo” aiuta a chiarire come le ragioni di queste scelte, più che nel desiderio di replicare precise opere di grandi artisti, risiedessero probabilmente altrove.

A differenza della gran parte dei pezzi appartenenti a questa raccolta, il piccolo Ercole [Figg. 55-56] fu rinvenuto in diversi frammenti collocati anche al di fuori dell'ambiente A9 della Panayia Domus. Solo la porzione comprendente le spalle è stata infatti rinvenuta insieme alle altre all'interno della residenza, mentre il torso proviene da uno strato di riempimento con materiali di scarico nell'area residenziale di epoca romana ma databile al XIII secolo, la base giaceva sul fondo di un pozzo in pietra pure di età medievale e il supporto con la clava e la leontea era reimpiegato in un muro di XIX secolo. La testa con il collo, il bicipite destro con il gomito ed entrambe le gambe nella porzione inferiore compresa tra le ginocchia e le caviglie sono del tutto mancanti, mentre tutte le parti conservate presentano forti danneggiamenti e abrasioni superficiali. In particolare il supporto con clava e leontea risulta molto rovinato nella sua porzione anteriore, con la pelle del leone completamente illeggibile e l'intero avambraccio sinistro perduto; nella parte posteriore occorre segnalare la mancanza della mano destra, che impedisce di chiarire se la figura stringesse o meno nel pugno i pomi delle Esperidi.⁹⁴⁷ La figura di Eracle è inoltre accompagnata, accanto alla gamba sinistra, da un Telefo fanciullo e una cerva, entrambi gravemente danneggiati: il primo si può dire mancante di tutta la porzione superiore del corpo a partire dalla metà del ventre, la seconda ha invece perduto il capo

⁹⁴⁶ STIRLING 2014, pp. 109-110.

⁹⁴⁷ STIRLING 2008, pp. 106-108 sostiene di no, a causa dell'ampiezza troppo esigua della frattura dove poggiava la mano, ma elementi decisivi per escludere il contrario non ve ne sono.

con il collo. Le ragioni della dispersione dei frammenti della statuetta, oltre che del suo cattivo stato di conservazione nel suo complesso, sono con ogni probabilità da individuare nell'esistenza rilevata dagli scavatori di una trincea di spoliatura che nell'attraversare la *domus* deve avere intercettato solo parzialmente la stanza A9, trovando sul suo percorso alcune delle sculture e lasciandone intoccate la maggior parte: a causa di questa stessa trincea anche alcuni frammenti della statuetta di "Aspasia / Sosandra / Europa" e della maggiore delle due Artemidi furono rinvenuti altrove, mentre gran parte dell'Artemide minore e della figura di Pan risultano completamente perduti.⁹⁴⁸ Per quanto riguarda le dimensioni, l'altezza conservata dell'Ercole "in riposo" è di 30,8 cm compresa la base, il che lo rende in assoluto una delle più piccole ripetizioni marmoree note in questo schema: considerando il fatto che testa e collo sono del tutto mancanti, queste misure risultano pressoché perfettamente allineate con quelle delle statuette di "Aspasia / Sosandra / Europa" e di Dioniso dallo stesso contesto, alte entrambe 34,5 cm.⁹⁴⁹

Un secondo aspetto che distingue questa statuetta da tutte le altre della collezione è il suo stato evidentemente incompiuto. La muscolatura sul torso è solo sommariamente tracciata secondo linee piuttosto nette grazie all'utilizzo di uno scalpello a punta (*point chisel*), di cui si individuano in più punti le tracce, mentre le gambe presentano evidenti segni dell'utilizzo di una raspa funzionale ad una rifinitura ancora grossolana, utilizzata anche sui corpi di Telefo e della cerva. La base in particolare risulta ancora ben lungi dall'essere finita, molto irregolare nei suoi contorni e nella superficie, dove si riconosce l'impiego di uno scalpello a testa piatta (*flat chisel*). Meglio rifinita appare unicamente la porzione intorno ai piedi dell'eroe, levigata con una raspa più fine; solchi realizzati con un trapano sono invece impiegati a sottolineare i punti di contorno al raccordo tra la figura e la base stessa. Tutta la parte posteriore della figura è segnata dai profondi graffi di una raspa piuttosto grossa: in questo settore, oltre al trattamento ancora approssimativo delle superfici, è molto indicativo quello dei volumi, in particolare considerando il modo in cui la leontea e le sue pieghe sono tracciate. Si tratta infatti di una resa quasi bidimensionale e piatta, indice probabile del fatto che la statuetta fosse destinata a una fruizione

⁹⁴⁸ STIRLING 2008, pp. 127-129.

⁹⁴⁹ La misura corrisponde con relativa precisione a quella di una spanna –σπιθαμή– e mezza nel sistema di misurazione greco-attico: una σπιθαμή misura 221,77 mm, una e mezza 33,26, vd. HORNBLLOWER – SPAWFORTH 2000, "measures", pp 942-944. Può trattarsi di una semplice coincidenza, ma l'identità totale di formato tra le due statuette integre di "Aspasia / Sosandra / Europa" e di Dioniso è rimarchevole.

prevalentemente frontale, lasciando il dorso in gran parte nascosto. Di gran lunga più interessante tra tutte le tracce di lavorazione in corso è però la presenza all'altezza del pettorale sinistro e della coscia sinistra di due segni di copiatura (*pointing boss*), funzionali all'imitazione di un modello tramite la tecnica del riporto per punti: si tratta di due piccoli risparmi circolari delle dimensioni di pochi millimetri (7 x 7 mm e 11 x 11 mm), all'interno dei quali è praticato un forellino a trapano, probabilmente volto a favorire l'inserimento di una punta / compasso per effettuare delle misurazioni.⁹⁵⁰ Tecniche di questo tipo, sviluppate già nel tardo ellenismo ma in seguito perfezionate e applicate su vasta scala in vari ambiti di quella che è stata definita la *Kopienindustrie* di epoca romana, presupponevano naturalmente l'esistenza, la circolazione e la disponibilità in bottega di modelli affidabili (per lo più in gesso) delle opere che si volessero replicare. Il ricorso ad essi, pressoché indispensabile nell'ambito della produzione in marmo di grande modulo, non è però di per sé scontato per quanto riguarda la scultura in piccolo formato, dove risulta spesso attestata anche l'esecuzione di pezzi "a mano libera" secondo il sistema del *direct carving*. In questo senso, per quanto cronologicamente assai distanti rispetto al caso in esame, le procedure di bottega più note e meglio studiate sono quelle messe in atto nella Delo tardo ellenistica presso officine come quella del Portico di Filippo, dove tramite il restringimento dei repertori, la semplificazione delle fasi di lavorazione e la specializzazione estrema della manodopera sui singoli passaggi era appunto possibile fare a meno del confronto con i modelli tipico dei metodi di scultura indiretti.⁹⁵¹ Dalla stessa Delo proviene però un esemplare non finito di Ercole "in riposo" [Fig. 60], che come quello della Panayia Domus presenta sulla superficie dei punti di copiatura.⁹⁵² Per quanto le sue dimensioni siano considerevolmente inferiori rispetto alla statuetta di Corinto (12 cm della prima contro i 35 cm ca. originari della seconda), l'Ercole da Delo presenta un uguale numero di *pointing bosses*, posizionati però in maniera differente (e privi del foro centrale), il primo sulla spalla sinistra, l'altro nei pressi della cavaglia sinistra.⁹⁵³ un numero assai esiguo, per lo meno rispetto all'impiego di tecniche

⁹⁵⁰ Sul funzionamento e l'utilizzo delle tecniche di copiatura per punti nell'antichità (soprattutto romana), vd. RICHTER 1962; PFANNER 1989, pp. 236-251; DUTHOY 2000, pp. 101-104; TOUCHETTE 2010; PFANNER 2015.

⁹⁵¹ JOCKEY 1993b; JHOCKEY 1993c; 1995; 1998; 2000.

⁹⁵² Delo Museo Archeologico, inv. A5458, vd. MARCADÉ 1969, p. 456, nt. 6; p. 457, tav. 62; KRULL 1985, pp. 151-152, n. 55; ; LIMC 1988, IV, "Herakles", p. 764, n. 700; JOCKEY 1995, p. 90, fig. 7; NOLTE 2006, p. 82, n. 76, tav. 5a.

⁹⁵³ Forse anche l'area dei genitali, non sbazzati, poteva assolvere a questa funzione.

analoghe in epoca moderna, che non è però eccezionale per quanto riguarda gli standard antichi (in ragione del quale si potrebbe forse parlare di commistione tra metodi indiretti e metodi indiretti nella realizzazione di sculture di questo tipo).

Lo stato di incompiuta lavorazione, insieme alla perdita del capo e del volto, rende d'altra parte più complicato ipotizzare con precisione l'inquadramento cronologico del pezzo. La proposta avanzata da L. Stirling di una datazione al tardo II/III secolo, anticipata quindi rispetto al nucleo principale di opere della stessa raccolta di cui si ipotizza la produzione dopo la metà di III secolo, si basa soprattutto sulla nota tecnica dell'utilizzo del trapano per enfatizzare i contorni della figura al raccordo con la base. Come ammesso dalla stessa autrice, tuttavia, gli stessi «emphatic drilled outlines» si riscontrano anche in altre statuette dalla Panayia Domus, nonché nei prodotti delle officine attiche di III / IV secolo attive nella produzioni di sarcofagi, trapezofori e statuette in cui si ravvisano i più calzanti confronti rispetto a questo insieme.⁹⁵⁴ Al di là degli aspetti tecnologici inoltre, vi sono anche considerazioni di ordine iconografico che spingono ad associare la statuetta di Ercole “in riposo” a quel tipo di produzione: questo schema vive infatti una sorta di ultimo rilancio proprio nel quadro della produzione di arredo di lusso e in particolare di trapezofori figurati realizzati ad Atene e in Grecia nel corso di questa fase (insieme ad altri tipi e motivi tradizionali della “statuaria ideale”, che vengono qui riutilizzati «ohne Rücksicht auf die Abhängigkeit von älteren Vorbildern»)⁹⁵⁵ Sono infatti almeno quattro i trapezofori conformati secondo questo motivo precisamente riconducibili all'attività di botteghe attiche:

1. Avignone, Museo Calvet, inv E 40 [Fig. 153], da Atene, III sec., vd. GIRARD 1924, n. 55; MORENO 1982, pp. 444; 508, n. B.3.25, fig. 62; KRULL 1985, p. 287, n. 194; STEPHANIDOU-TIVERIOU 1993, pp. 273.274, n. 114, tav. 59, Inst.Neg.Rom 33.285 (<https://arachne.dainst.org/entity/1061748>).

⁹⁵⁴ STIRLING 2008, p. 108; pp. 140-150.

⁹⁵⁵ «Daß die kleinformatigen Kopien nicht losgelöst von den übrigen kleinformatigen Skulpturen betrachten werden dürfen, zeigt die Gattung der figürlichen Tischfüsse. Hier werden verschiedene Figurentypen ohne Rücksicht auf die Abhängigkeit von älteren Vorbildern benutzt», vd. STEPHANIDOU-TIVERIOU 1997, p. 442. Tra i più importanti repertori di questi oggetti si vedano STEPHANIDOU-TIVERIOU 1985; 1993; FEUSER 2013.

2. Belgrado, Museo Nazionale Serbo, da Viminacum, III sec., vd. GRBIĆ 1958, pp. 80; 129, n. 37, tav. XLVIII; MORENO 1982, pp. 446; 492, n. A.4.1; KRULL 1985, p. 297, n. 216; STEPHANIDOU-TIVERIOU 1993, p. 275, n. 117
(<https://arachne.dainst.org/entity/1062065>).
3. Londra, British Museum, inv. 1728 (dalla Laconia), III sec., vd. SMITH 1904, n. 1728; MORENO 1982, pp. 444; 492, n. A.4.2; KRULL 1985, p. 298, n. 222; STEPHANIDOU-TIVERIOU 1993, pp. 274-274, n. 116, tav. 60
(https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1839-0806-6)
4. Salonico, Museo Archeologico, inv. 846 [Fig. 154], dal Serapeo di Salonico, secondo terzo di III sec., vd. STEPHANIDOU-TIVERIOU 1985, pp. 29-33, n. 1; KRULL 1985, p. 299, n. 226; STEPHANIDOU-TIVERIOU 1993, p. 274, n. 115, tav. 60(<https://arachne.dainst.org/entity/1135429>)

A questi occorre aggiungerne un quinto, oggi a Salonico e proveniente da una collezione locale, le cui produzione è probabilmente da attribuirsi a un'officina attiva nella Grecia settentrionale:

5. Salonico, Museo Archeologico, inv. P18, da Salonico, metà III sec., vd. STEPHANIDOU-TIVERIOU 1985, pp. 34-37, n. 2

Le rese dello schema sono leggermente divergenti in tutti questi esemplari, che spesso prediligono la variante con la mano destra poggiata sul fianco (probabilmente a causa del fatto che una resa tridimensionale della figura era ostacolata dalla presenza alle sue spalle del pilastro a sostegno del piano soprastante): è il caso degli esemplari oggi a Belgrado [2], Londra [3] e Salonico [4].⁹⁵⁶ I due trapezofori conservati ad Avignone [1] e a Salonico [5] ripetono invece il motivo nella sua versione più diffusa, quella classificata

⁹⁵⁶ In relazione a questi ed altri esemplari P. Moreno ha distinto un tipo specifico denominato «Tipo Belgrado-Londra», vd. MORENO 1991, pp. 506-509; S. Kansteiner ha preferito parlare invece di «relativ freie verkleinerte Wiederholungen des Herakles Kopenhagen / Dresden», vd. KANSTEINER 2000, p. 100: la pressoché assoluta affinità compositiva che i tre trapezofori mostrano nell'organizzazione delle figure di Eracle, di Telefo e della cerva sembra tuttavia segnalare come probabile la comunanza di un unico modello alle spalle (quando non addirittura la produzione nell'ambito di una medesima bottega).

da D. Krull come “Typus Farnese”, in cui la mano destra è portata dietro la schiena a stringere i pomi delle Esperidi (ben visibili nel secondo caso). Ciò che invece accomuna i quattro trapezofori di produzione attica [1-4] alla statuetta di Corinto è l’associazione tra la figura di Ercole “in riposo” e quella di Telefo con la cerva. Anche in questo caso le soluzioni appaiono in parte divergenti: nell’esemplare ad Avignone [2] infatti, Telefo e la cerva sono raffigurati in rilievo sulla faccia frontale del basamento che sostiene il pilastro, mentre in quelli a Belgrado [2], Londra [3] e Salonicco [4], che mostrano affinità compositive tali da rendere evidente la comune afferenza a un unico modello, il fanciullo è inginocchiato accanto al piede sinistro dell’eroe e abbraccia al collo l’animale. In maniera simile, Telefo e la cerva siedono ai piedi di Eracle nella statuetta dalla Panayia Domus, secondo una evidente comunanza tematica e narrativa, per quanto le figure risultino in parte diversamente composte.⁹⁵⁷ Se dal punto di vista mitologico l’accostamento non richiede particolari spiegazioni (Telefo, figlio di Eracle e di Auge, fu esposto sul monte Partenio e allevato da una cerva prima di ricongiungersi con la madre in Misia), l’associazione specifica con una figura di Ercole “in riposo”, oltre a comportare una significativa alterazione del contenuto narrativo dello schema, è meno usuale nella scultura a tutto tondo di quanto L. Stirling lasci intendere. L’unico confronto davvero pertinente oltre a quelli presentati è costituito da una statuetta oggi a Belgrado rinvenuta a Viminiacum proprio come uno dei trapezofori [2].⁹⁵⁸ Il concentrarsi di questo tema nella produzione delle botteghe attiche del III secolo è dunque certamente da ricondursi a una scelta precisa e circoscrivibile cronologicamente, le cui ragioni non sono del tutto chiare ma a cui con ogni probabilità occorre ricondurre anche la realizzazione della statuetta dalla Panayia Domus di Corinto.

Lo studio di questo esemplare permette dunque di ribadire ancora una volta il primato assoluto del contenuto sulla forma nel determinare la diffusione di questo genere di

⁹⁵⁷ Si veda però la gestualità di Telefo, che abbraccia al collo la cerva, comune alla figura nella statuetta di Corinto e ai tre trapezofori a Belgrado [2], Londra [3] e Salonicco [4].

⁹⁵⁸ Per la statuetta a Belgrado, vd. TOMOVIC 1993, p. 101, n. 120, tav. 32:2; SREJOVIC 1993, p. 257, n. 91. L’associazione tra Ercole “in riposo” e Telefo ricorre naturalmente nel nobilissimo antecedente del fregio piccolo dell’Altare di Pergamo, oltre che in un pannello del fregio del Sebasteion di Afrodisia (vd LIMC VII, “Telephos”, p. 865, n. 31 LIMC VII, “Telephos”, p. 864, n. 29). Sono note inoltre un’immagine monetale coniata dalla città di Germe in epoca severiana (LIMC VII, “Telephos”, p. 865, n. 31, tav. 579) e poche altre raffigurazioni analoghe nell’ambito della *Flächenkunst*, vd p. es. LIMC VII, “Telephos”, p. 864, nn 21b; 23.

raffigurazioni. La specificità di questa statuetta non doveva infatti risiedere nell'associazione del suo schema con l'opera celebrata di un famoso maestro del passato o con la volontà di replicare un capolavoro della statuaria di grande formato, ma piuttosto nella combinazione tra la figura di Ercole e quella di Telefo secondo temi e modelli diffusi nella Grecia continentale di III secolo attraverso i repertori delle botteghe attiche attive nella produzione di sarcofagi, trapezofori e statuette – al cui lavoro sembrano essere legate anche altre piccole sculture provenienti dalla medesima raccolta. La connessione tra lo schema dell'Ercole “in riposo” e l'opera di Lisippo è del resto sconosciuta anche al retore Nicolao di Mira solo pochi decenni dopo la distruzione della Panayia Domus di Corinto e della collezione di pregiate statuette conservate all'interno di quello che probabilmente deve essere interpretato come una sorta di larario domestico. Inoltre, nonostante lo schema descritto da Nicolao sia identico a quello raffigurato nella statuetta, i rispettivi contenuti narrativi sono in parte diversi e si distaccano in entrambi i casi da quello relativo all'ultima fatica dell'eroe rappresentato nelle figure di Ercole “in riposo” con i pomi delle Esperidi: il racconto di Nicolao è infatti tutto focalizzato sulla lotta con il leone nemeo, mentre la statuetta di Corinto sposta interamente il focus narrativo sulla vicenda di Telefo. Seppure in modi diversi, tuttavia, tanto l'*ekphrasis* di Nicolao, quanto la statuetta di Corinto testimoniano la longevità e il prestigio di questo motivo fin nella tarda antichità, dovuti all'apprezzamento del suo carattere classicistico da parte delle élites aristocratiche tardo imperiali allevate nel culto dei valori della paideia tradizionale attraverso un'educazione retorica fortemente codificata – in maniera non dissimile, in questo, rispetto al resto del repertorio ripetuto dalle c.d. «late mythological / pagan statuettes». Significativo appare infine come gli ultimi momenti di vitalità di questa lunga tradizione figurativa appaiano legati a particolari tipi di produzione solitamente considerati minori come quella degli elementi d'arredo e quella della scultura di piccolo formato: anche questo aspetto costituisce una specificità che merita di essere tenuta in conto quando si parla di statuaria di piccole dimensioni.

III.7 Risultati

L'analisi dei casi studio passati in rassegna in queste pagine garantisce un punto di osservazione più ravvicinato sulle "sculture ideali" in piccolo formato di età ellenistica e romana, che grazie al confronto in parallelo con una selezione di testimonianze letterarie particolarmente significative consente di meglio articolare il quadro delle specificità di questo genere di statuette rispetto alle loro controparti di modulo superiore. Il caso delle figure di Afrodite "che si slaccia il sandalo" in terracotta dai contesti residenziali ellenistici della città di Priene getta luce sulle origini della presenza di piccole sculture a carattere contemporaneamente religioso/culturale e decorativo/ornamentale in ambito domestico, e allo stesso tempo sui primi passi dello sviluppo e della ripetizione di quell'insieme di tipi e schemi in equilibrio tra «Nachamung berühmter Urbilder» e «typologisches 'Allgemeingut'» poi confluito all'interno del repertorio della "scultura ideale" diffusissima nei secoli successivi. L'Ercole "in riposo" dedicata da M. Attio Peticio Marso all'interno del santuario di Ercole Curino a Sulmona testimonia invece della presenza di opere in piccolo formato entro contesti santuariali, in consonanza pressoché assoluta con le circostanze di dedica descritte da autori come Pilinio il Giovane e Plutarco: le modalità di esposizione del pezzo, perfettamente ricostruibili nella forma ἐπὶ στυλίδος ("su una colonnina"), delineano inoltre un rapporto di strettissima vicinanza con l'osservatore, invitato ad accostarsi all'opera e girarvi attorno in un'analisi minuziosa che sola poteva svelarne tutte le qualità. A un rapporto di consuetudine quotidiana tra immagine e osservatore può essere ricondotto il caso del bronzetto di Afrodite "che si slaccia il sandalo" dalla Palestra di Ercolano, nell'ambito di un contesto certamente non monumentalizzato come quello del settore di *cenacula* all'interno del quale fu rinvenuto (che attesta inoltre la pervasività del linguaggio della "scultura ideale" a vari livelli delle società antiche). La connessione conservata con una bella base originale definisce la statuette come un oggetto completamente mobile e tridimensionale, e chiarisce bene come l'aspetto complessivo (e le modalità di fruizione preferenziali) di ciascuna di queste piccole sculture fosse in origine largamente dipendente da fattori che per la gran parte degli esemplari sopravvissuti risultano difficili, se non impossibili, da ricostruire.

L'Ercole "in riposo" dalla preziosa collezione di statuette del "Peristylhaus II" di Pergamo è forse il caso tra tutti più vicino all'idea del bronzetto come oggetto d'arte «made for the sake of pleasure» che è propria della produzione moderna di questo genere di opere. La straordinaria qualità della sua manifattura, la sua associazione con piccole sculture di pari livello, la sua antichità rispetto a un contesto di rinvenimento molto caratterizzato nel senso della *privata luxuria*, sono tutte caratteristiche che sembrano allineare perfettamente questo pezzo rispetto ai gusti di una committenza di amatori d'arte e facoltosi benestanti ben noti tramite testimonianze letterarie quali quelle di Stazio e Marziale. La Venere "che si slaccia il sandalo" dal relitto di Caesarea Marittima rappresenta la casistica più estrema di quella "portabilità" che costituisce una delle peculiarità più evidenti della produzione in piccolo formato rispetto alla statuaria di grande modulo. Come numerosi testi confermano, l'uso di portare con sé in viaggi e spostamenti sculture di piccole dimensioni cui si fosse per varie ragioni particolarmente legati doveva essere nell'antichità assai diffuso: le statuette rinvenute all'interno di relitti garantiscono da questo punto di vista una conferma archeologica sull'effettiva esistenza di queste pratiche, difficilmente documentabili in altri contesti. Il piccolo Ercole "in riposo" realizzato in marmo proveniente dal larario domestico della Panayia Domus di Corinto attesta infine un'ultima fase della presenza di elementi scultorei in ambito domestico con una connotazione esplicita in senso aristocratico/pagano. In questo modo viene certificata la longevità e il prestigio del linguaggio della "scultura ideale" fin nella tarda antichità, in relazione all'apprezzamento del suo carattere classicistico da parte delle élites del basso impero allevate entro un percorso educativo fortemente codificato. Sebbene la sua vitalità fosse ormai esaurita per quanto riguarda la scultura di grandi dimensioni in contesto pubblico, proprio alla produzione in piccolo formato sono legati dunque gli esiti estremi di questa lunga tradizione figurativa.

Se dal punto di vista della ricezione delle forme il quadro generale sembra essere saldamente dominato, seppure con sfumature diverse, da quello che nei capitoli precedenti è stato definito il "primato del contenuto" delle immagini, le modalità d'uso e di fruizione di queste piccole sculture possono essere classificate all'insegna della vicinanza con l'osservatore e di una più o meno relativa mobilità nello spazio (da quest'ultimo punto di vista fa eccezione solo l'Ercole di Sulmona, le cui modalità di

esposizione sono erano in ogni caso in linea con l'esigenza di una fruizione a strettissimo contatto con l'osservatore). In linea generale, queste statuette erano oggetti maggiormente autonomi, liberi e svincolati da condizionamenti esterni di quanto non lo fossero le loro controparti di modulo superiore. Si trattava di sculture pensate soprattutto per una fruizione estremamente ravvicinata, che non solo potevano essere spostate, ma spesso anche maneggiate, manipolate e osservate da diverse angolazioni. Inoltre, mentre nel caso delle statue di grande formato il coinvolgimento dell'osservatore mirava soprattutto a produrre l'illusione tangibile di una presenza, le piccole dimensioni di una statuette spostavano il rapporto su di un livello completamente diverso: ciò che in esse veniva perduto in termini di potenziale illusionistico era viceversa guadagnato su un piano di vicinanza e intimità. Non si tratta tuttavia di un quadro omogeneo, ma piuttosto di un'articolazione che può essere scandita per gradi successivi. Un estremo di questa scala "della vicinanza" può essere occupato, tra i casi noti, da una scultura come l'Ercole di Sulmona, concepita per un'osservazione ravvicinata e prolungata, ma di fatto esposta con modalità tali che gli impedivano di essere mossa; i livelli intermedi, con diverse gradazioni, da tutti quei *gestamina* e analoghe statuette che potenzialmente potevano essere spostate, ma in concreto erano destinate a essere fruite sempre (o prevalentemente) all'interno dei medesimi contesti; all'estremo opposto, infine, bisogna senza dubbio collocare quelle opere del tipo della Venere da Caesarea Marittima, piccola e soprattutto "trasportabile": *περιφέρειν* e *secum ferre* sono le parole chiave utilizzate in antico per l'inquadramento di questi oggetti, che nella negazione completa di un aspetto così profondamente qualificante per qualunque scultura come quello del contesto di esposizione, conoscevano nel rapporto stretto ed esclusivo con il proprio possessore l'unico limite alla propria autonomia.

CONCLUSIONI

Che cos'è, dunque, una statuetta? Nel corso di queste pagine, la necessità di circoscrivere e definire caratteristiche e peculiarità di quella parte di produzione scultorea di età ellenistica e romana che non ricade entro la categoria definita da P. Stewart delle statue «life-size or larger» si è intrecciata con quella di descrivere l'impatto della variabilità dei formati nell'ambito della ripetizione delle forme riconducibili al repertorio della “scultura ideale”. Nel quadro di un rapporto tra “schema” e “dimensioni” in cui il primo funge da costante e le seconde da variabili, i due temi sono dunque correlati ma distinti in una duplice prospettiva di grandezze assolute (taglia) e di grandezze relative (scala). Dal primo punto di vista occorre constatare lo status in certa misura ibrido che caratterizza le sculture in “piccolo formato”, da un lato non pienamente statue (e spesso connotate in negativo rispetto a queste), dall'altro difficilmente classificabili entro una categoria del tutto autonoma. Gli approcci moderni in tal senso sono del resto assai disomogenei, di volta in volta dipendenti dalle esigenze specifiche dei vari studiosi. Di rado, inoltre, si è tenuto conto degli aspetti non meramente quantitativi connessi alla determinazione del formato di un'opera, in termini per esempio percettivi e di relazione con lo spazio e l'osservatore, così come invece si è da tempo suggerito di fare per quanto riguarda la produzione di modulo colossale («nicht nur eine Frage des Zollstocks»!). Proprio la mancanza di una nozione uguale e contraria a quella di “colossalità”, capace di inquadrare la vasta produzione in piccolo formato che popolava gli spazi pubblici e privati delle società greco-romane, accomuna appunto a quelle moderne le modalità antiche di concettualizzare questo tema, pur a fronte di una complessità ben superiore rispetto all'inquadramento della rappresentazione in ambito scultoreo che le caratterizzava. Salvo quella di *κολοσσός* / *colossus*, nessuna delle molte espressioni utilizzate in greco e in latino per fare riferimento sotto diversa luce a quelle che nelle lingue moderne sono identificate semplicemente come “statue” sembra infatti contenere alcuna implicazione relativa all'aspetto delle dimensioni. Ciononostante, sia la lingua greca che quella latina

conoscevano una varietà di modi meno precisamente organizzati per definire le opere di piccole dimensioni, tanto nell'ambito della comunicazione più corrente (si pensi per esempio all'uso di diminutivi del tipo -ιον, -ίσκος -ίδιον in greco, caratterizzati da un certo grado di ambiguità semantica), che in quello della comunicazione letteraria e poetica (come il termine staziano *gestamina*, che pur senza fare cenno alla grandezza ridotta di tali opere la sottende nel definirne il carattere "portabile"). Per quanto in maniera non sistematica, non mancano inoltre precise quantificazioni delle dimensioni di sculture cui ci si riferisce esplicitamente come "piccole" (preziosissime – ma non isolate – risultano in questo le testimonianze epigrafiche dagli inventari santuariali dell'isola di Delo): particolarmente interessanti sono le ricorrenze relative alla misura del piede (29-30 cm ca.), del tipo di ὡς ποδιαῖος e di *mensura pedem*, ma anche della spanna (23 cm ca.), come σπιθαμιαῖος.

La generale mancanza di regolarità in queste attestazioni concorda a pieno con l'analisi dei materiali. Volendo infatti provare a sancire un limite universale e precisamente quantificabile entro cui si possa stabilire che una "statua" di trasformi in una "statuetta", occorre constatare come non esista un "piccolo formato" che possa essere in assoluto contrapposto a un "grande formato", ma piuttosto una serie di formati variamente praticabili – tra cui anche diversi "piccoli formati" – in vista delle modalità di fruizione, degli usi, e delle funzioni intese per ciascuna scultura. Rispetto a un quadro di questo genere, qualunque delimitazione astrattamente fondata rischia di risultare un eccesso di arbitrio, come evidente nel caso di quella proposta da E. Bartman (e accolta da altri studiosi) nelle dimensioni di 100 cm, non accettabile da diversi punti di vista. Il problema risulta di difficile soluzione anche in una prospettiva di grandezze relative, orientando cioè la valutazione della scala al rapporto tra sculture nello stesso schema. Considerando infatti i modi dell'imitazione praticati in antico, l'unica differenza davvero dirimente sotto questo aspetto è quella che distingue le repliche di un modello meccanicamente riprodotte in scala 1:1 dalle opere che ripetono un motivo in maniera più o meno puntuale e in dimensioni diverse, né sotto questo aspetto è possibile generalizzare: per varie ragioni legate alle proprie specificità (talvolta difficili da ricostruire), tipi e schemi diversi conobbero modalità di circolazione diverse, esclusivamente o prevalentemente limitate ad alcuni formati ricorrenti. I casi studio qui analizzati dell'Ercole "in riposo" e

dell’Afrodite “che si slaccia il sandalo” sono particolarmente significativi in tal senso. Il primo si caratterizza infatti per l’esistenza di ben due gruppi di repliche riprodotte con strumenti meccanici delle dimensioni rispettive di 10 e 5 piedi antichi ca. (290-300 cm ca. e 150-155 cm ca.), attorno alle quali si organizza una sequenza di ripetizioni numericamente preponderanti che spaziano in maniera piuttosto libera tra il miniaturistico e il colossale. Se da un lato il rapporto proporzionale di 1:2 sussistente tra le dimensioni delle due sequenze di repliche sembra suggerire come tali esiti fossero in qualche misura correlati (in rapporto forse a una circolazione modulare del motivo, rispetto alle modalità di esposizione previste per le diverse sculture), le affinità formali reciproche tra di loro sembrano riconducibili soprattutto all’adattamento su formati differenti di un set di caratteristiche legate a uno schema comune, piuttosto che a un approccio imitativo perseguito con rigore (non solo per quanto riguarda i dettagli, dal momento che tra le sequenze Farnese / Caserta e quella Uffizi sussistono significative variazioni anche nei rapporti proporzionali tra le diverse parti del corpo). La gamma di queste soluzioni, che si manifestano in tutta la loro portata al diminuire dei formati e al variare dei materiali – dissolvendo in larga misura le distinzioni tipologiche riconoscibili tra le repliche colossali e quelle in *Halbformat* –, rimane in ogni caso sempre nell’ambito di una certa coerenza generale, senza mai mettere in discussione la riconoscibilità complessiva dell’impostazione della figura propria del motivo. Completamente diverso il caso dell’Afrodite “che si slaccia il sandalo”, in cui alla rimarchevole compattezza della sequenza in termini dimensionali – le statuette superano solo in maniera occasionale l’altezza di due piedi antichi ca. (60-65 cm ca.) – non sembra corrispondere alcun formato di riferimento associabile a repliche meccanicamente copiate di un preciso e individuabile modello, ma piuttosto l’esistenza di diversi modelli adeguati alla ripetizione dello schema in materiali differenti. Da questo punto di vista, la minore ampiezza del *range* dei formati praticati non coincide affatto con una maggiore coerenza formale nelle ripetizioni del motivo, che si caratterizzano anzi per l’estrema variabilità delle rese sotto vari aspetti. La natura stessa del soggetto e il confronto con altre simili rappresentazioni di figure femminili (si pensi da un lato alle numerose e tematicamente affini versioni di Afrodite “al bagno”, e dall’altro al paradigma di bellezza femminile offerto da raffigurazioni del genere comunemente dette delle Tanagrine), il ricorso a prassi produttive tipiche del piccolo formato per loro stessa natura contemporaneamente aperte alla serialità e

all'innovazione (come il metodo del *direct carving* per quanto riguarda le scultura in marmo e le tecniche di fusione a cera persa con metodo indiretto per quanto riguarda il bronzo, non dissimili nelle loro linee generali a quelle praticate per le opere di modulo superiore, ma applicate qui in forma perfezionata e su vastissima scala), la semplicità con cui alla figura principale potevano essere associati elementi di complemento in forma di supporti (in relazione all'impostazione estremamente ardita dello schema, che richiedeva in alcuni materiali di essere consolidata, mentre in altri favoriva le possibilità combinatorie pure in mancanza di necessità statiche stringenti): tutti questi aspetti offrivano possibilità di variazione infinite, che difficilmente si lasciano inquadrare entro una griglia strettamente tipologica.

Quello della riconoscibilità dello schema di fondo è dunque l'orizzonte all'interno del quale questo genere di produzione si muove, salvaguardata la quale tutti gli altri aspetti erano fatti oggetto di una negoziazione permanente tra artisti e committenti, risultante in un alto livello di individualizzazione delle singole opere. In questi sviluppi si ravvisa la trasformazione dei motivi in *cliché* visuali, associata alla possibilità d'identificare il soggetto in maniera inequivocabile e trasversale rispetto alle differenze dei loro adattamenti: le modificazioni di formato erano solo una delle variabili che caratterizzano in tal senso l'iterazione di questi schemi, con risultati di una fluidità impressionante capaci di coinvolgere non solo i caratteri formali delle loro diverse ripetizioni, ma anche i portati semantici ad esse legati. Paradigmi interpretativi legati alle nozioni di *Verkleinerung* e *miniaturization*, entrambe, seppur in maniera diversa, descrittive di un processo di riduzione riferita in termini proporzionali a un originale (e alle sue precise dimensioni), appaiono dunque in questi casi del tutto insufficienti. Anziché quelli di "riduzione" o "miniaturizzazione", il concetto chiave per l'inquadramento di questi fenomeni appare piuttosto quello d'"iconizzazione", per cui nel contesto di una memoria visuale condivisa pochi basilari tratti iconografici di uno schema facilmente riproducibili in diversi media e formati erano sufficienti a denotare la relazione tra un'immagine e il proprio contenuto (leggibile a diversi livelli), senza che un elevato tasso di somiglianza rispetto a modelli di vario genere si rendesse necessario. Il primato riservato a tale contenuto e la moltiplicazione delle possibilità offerte dal repertorio delle forme a disposizione sono dunque due fenomeni compresenti nell'ambito della "scultura ideale"

in piccolo formato, non in assoluto esclusivi di quest'ultimo, ma certamente accelerati e amplificati in virtù delle sue specificità.

La valutazione dell'impatto della variabilità dei formati sulle modalità di trasmissione delle forme non è tuttavia l'unico modo di affrontare il tema delle dimensioni rispetto a questo tipo di produzione. Anziché considerare questo aspetto come fatto quantitativo o come criterio di valutazione della qualità della relazione tra gli schemi e i loro adattamenti, una terza possibilità risiede nel considerare le misure di una scultura come elemento in grado di concorrere a definire la sua natura di oggetto "in contesto". Da quest'ultimo punto di vista, la variabilità dei formati acquisisce significato non tanto in sé stessa, quanto piuttosto in relazione al fatto che a determinate condizioni le dimensioni ridotte di alcune opere fossero determinanti nel garantire loro modalità d'uso e di fruizione peculiari e diverse rispetto a quelle proprie della scultura in grande formato. La selezione dei casi studio analizzati in tal senso a partire dalle ripetizioni dell'Ercole "in riposo" e dell'Afrodite "che si slaccia il sandalo" si è focalizzata sul più piccolo dei "piccoli formati" praticati in entrambe le sequenze, compreso nelle dimensioni corrispondenti a quelle di circa un piede nei sistemi di misurazione greco e romano (30 cm ca.): per quanto tale delimitazione non debba essere intesa come universale e strettamente normativa, essa corrisponde da un lato a una effettiva soluzione di continuità nel variare delle dimensioni degli esemplari riconducibili agli schemi presi in esame (soprattutto nell'ambito della produzione in bronzo e in terracotta, in maniera meno univoca rispetto a quella in marmo), dall'altro a una quantificazione secondo i sistemi di misurazione antichi ricorrente sia in ambito epigrafico che letterario con riferimento a piccole sculture. In effetti, per quanto la valutazione debba necessariamente procedere caso per caso per via della frequente povertà di informazioni che accompagna questi oggetti, sembra lecito considerare le statuette che rientrano entro tali parametri come qualcosa di più e di diverso che piccole statue. In linea generale si tratta infatti di sculture maggiormente autonome, libere e svincolate da condizionamenti esterni di quanto non fossero le loro controparti di modulo superiore, spesso realizzate in funzione di un contesto, uno spazio e una cornice architettonica precisa, al di fuori dei quali molti dei loro significati risultano diminuiti e modificati. Si trattava di sculture pensate soprattutto per una fruizione estremamente ravvicinata, che non solo potevano essere spostate, ma

spesso anche maneggiate, manipolate e osservate da diverse angolazioni, mirando a un coinvolgimento dell'osservatore sul piano di un'intimità non solo visuale, ma spesso anche tattile. Tali peculiari modalità d'uso, che precedono la determinazione funzionale dei singoli oggetti e possono essere riassunte nel complesso entro la triplice formula "vicinanza, tattilità, mobilità", non costituiscono tuttavia un quadro uniformemente e pienamente realizzato in ciascuna scultura in piccolo formato del tipo fin qui descritto. Al contrario, ad esse corrispondono possibilità piuttosto varie e articolabili su diversi livelli, della cui diversità si è cercato di rendere conto nello studio degli esemplari in contesto attraverso un costante confronto con le fonti letterarie a disposizione. Al grado massimo di questa scala corrispondono le statuette "portabili", o meglio "trasportabili", sculture di piccole dimensioni che, come i testi confermano ampiamente, erano concepite per poter accompagnare ovunque il proprio possessore, conoscendo nel rapporto stretto ed esclusivo con quest'ultimo l'unico limite alla propria autonomia. Mentre nell'ambito degli studi archeologici la specificità principale che viene riconosciuta alle sculture di piccole dimensioni è spesso solo quella di non essere pienamente "statue", in un contesto diverso ma comparabile rispetto a quello della "scultura ideale" in piccolo formato di età ellenistica e romana, H. Landais constatava come potesse risultare in apparenza «puéril» distinguere sistematicamente una categoria di sculture dal resto di una produzione in larga parte analoga «en raison de leur seule taille». Proprio in queste particolari modalità d'uso e di fruizione risiedono le ragioni ultime di una tale distinzione: alle prospettive che nei riguardi di queste statuette considerino l'aspetto delle dimensioni in termini assoluti (taglia) e in termini relativi (scala), occorre dunque affiancarne una terza, che ne valuti l'impatto rispetto alla possibilità di interagire con lo spazio e l'osservatore secondo modalità in parte o del tutto precluse alla statuaria «life-size or larger».

APPENDICE I
ERCOLE “IN RIPOSO”:
INTEGRAZIONI AL CATALOGO KRULL 1985

E1

AMMAN, Teatro romano (senza inv.)

PROVENIENZA: Philadelphia (Amman), dal letto di un fiume nei pressi dell’oggi demolito Philadelphia Hotel

MATERIALE: marmo bianco cristallino

DIMENSIONI CONSERVATE: 144,6 cm

DATAZIONE: metà II-III sec.

BIBLIOGRAFIA: WEBER 2002, p. 509; FRIEDLAND – TYCOT 2010, pp. 180-181, fig. 6

Torso colossale di Ercole “in riposo” rinvenuto nel letto di un fiume ad Amman. Mancano il capo, il collo, entrambe le braccia, i genitali (probabilmente fratturati già in antico), entrambe le gambe da metà della coscia. La superficie è estremamente corrosa e levigata a causa della lunga giacitura all’interno del fiume, al punto che la scansione anatomica risulta ormai largamente illeggibile. La posizione di quel che resta delle gambe e la tensione di quel che rimane della muscolatura lascia intendere che la figura doveva essere rivolta verso destra, verosimilmente secondo l’impostazione del *Typ Caserta* nella classificazione di D. Krull. Pur in mancanza di misurazioni accurate, le dimensioni del pezzo appaiono comparabili con quelle di altri esemplari del medesimo gruppo.



E2

ANTALYA, Museo Archeologico

PROVENIENZA: Perge, teatro, *scaenae frons*

MATERIALE: marmo bianco

DIMENSIONI CONSERVATE: 278 cm

DATAZIONE: metà II sec.

BIBLIOGRAFIA: DEMIRER *ET ALII* 2005, pp. 130; 246, n. 124; ÖZTÜRK 2007, p. 181, nt. 353; ÖZGÜR 2008, pp. 124-125, n. 54; ÖZGÜR 2011, pp. 54-59

Statua colossale di Ercole “in riposo” in *Caserta Typ*, rinvenuta in grossi frammenti ai piedi della fronte scenica del teatro di Perge. Mancano il capo, il collo, parte del braccio sinistro, la mano sinistra, i genitali, parte della coscia sinistra, il piede destro da sopra la caviglia, l’angolo anteriore destro del plinto. L’eroe è accompagnato alla sua destra da una figura di cerva, solo parzialmente conservata. A fianco della gamba destra è una faretra colma di frecce. Sotto la clava, alla sinistra della figura, è la testa del toro cretese. Grossa frattura del plinto a fianco del piede sinistro mancante, forse indicativa del fatto che la statua fosse realizzata in due blocchi (come nel caso dell’esemplare eponimo del tipo, oggi presso il Palazzo Reale di Caserta). Insieme ad altre otto statue a soggetto mitologico in formato colossale, tutte dal carattere profondamente barocco, la figura decorava il secondo livello della scena del teatro nel suo allestimento databile alla metà del II sec. (secondo la ricostruzione proposta da ÖZTÜRK 2000, p. 181 occupava la seconda nicchia dell’ala settentrionale della struttura).



E3

MESSENE, Museo Archeologico

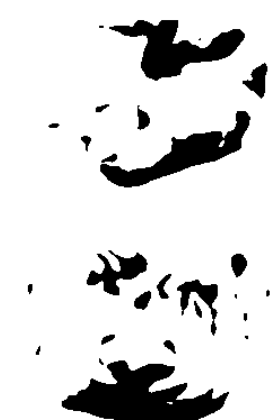
PROVENIENZA: Messene, Ginnasio, Ambiente III

MATERIALE: marmo bianco pario

DIMENSIONI CONSERVATE: –

DATAZIONE: tarda età augustea

BIBLIOGRAFIA: THEMELIS 1988, pp. 78-82; THEMELIS 1995, pp. 80 ss., tav. 32; THEMELIS 1996, pp. 162 ss.; DECROUEZ – RAMSEYER – REUSSER 2001, pp. 21-28; DONDERER 2001, p. 176, n- 3; THEMELIS 2002, pp. 237-241, tav. 58; MÜTH 2007, pp. 104-106; THEMELIS 2013, pp. 153-160; DNO 2014, pp. 550-552, nn. 4158-4159; THEMELIS 2015, pp. 106-109



Frammenti di una statua colossale di taglia e tipo analoghi all'Ercole Latino di Caserta («the Caserta and the Messene Herakles are almost identical in size and type», vd. THEMELIS 2013, p. 158). La statua risulta essere stata volontariamente ridotta in pezzi nel corso della tarda antichità. Si conservano parte della clava e del supporto alla gamba destra, la mano destra, il museo della leontea, il piede sinistro con parte del plinto, alcune dita del piede destro con parte del plinto, parte della coscia sinistra e parte dei capelli. Un frammento riconducibile probabilmente ad una qualche parte del supporto conserva una tabula ansata con la firma dei due scultori, gli alessandrini Apollonio figlio di Ermodo e Demetrio figlio di Apollonio, attivi in epoca tardo-augustea (Ἀπολλ[ών]ιος Ἐρ[μοδῶ]- | ρου Ἀλε[ξα]νδρεύς κ[αί] | Δημήτριος Ἀπολλω- | νίο[υ ἐποίησαν], vd. SEG 46, 421). Insieme ad una statua di Ermes era collocato all'interno di un sacello nella stoà occidentale del ginnasio di Messene (entrambe le basi in marmo sono state identificate).

E4

PROPRIETÀ PRIVATA

PROVENIENZA: ex Galerie Chenel (Parigi)

MATERIALE: marmo bianco

DIMENSIONI CONSERVATE: 54 cm

DATAZIONE: fine II/inizio III sec.

BIBLIOGRAFIA: Galerie Chenel, *Marbre dans la Rome antique*, 2010, pp. 24-27

Testa colossale di Ercole delle dimensioni e del tipo dell'Ercole Farnese dal mercato antiquario. Manca il naso ed entrambe le orecchie risultano danneggiate; numerosi danni superficiali al volto: su entrambe le arcate sopraccigliari, le pupille, entrambi gli zigomi, il labbro superiore; anche la barba (in particolare i baffi al di sopra delle labbra e diversi riccioli sulla guancia destra e nella parte sottostante il mento) e la chioma (nella parte superiore del capo soprattutto) sono danneggiate. Sulla fronte è una profonda fessura. La bocca, sotto i folti baffi, è leggermente aperta. In questi dettagli e nella disposizione dei riccioli della barba e della chioma, la testa concorda nel dettaglio con quelle di altri esemplari colossali del tipo (vd. in particolare la testa a Londra, British Museum, inv. 1776.11-8.2). Proveniente da un' «ancienne collection flamande, dans la même famille depuis les années 1950».



E5.

ATTUALE COLLOCAZIONE IGNOTA

PROVENIENZA: Scythopolis (Bet She'an), terme

MATERIALE: marmo

DATAZIONE: –

DIMENSIONI CONSERVATE: «just over life-size»

BIBLIOGRAFIA: FRIEDLAND 2012, p. 129

Oggetto noto solo tramite una menzione in FRIEDLAND 2012: «Another marble Herakles Farnese, this one just over life-size, was recently discovered at Beth Shean/Scythopolis in the excavations of the bath building (Gabi Mazor, personal communication 1995)».

E6

ANTALYA, Museo Archeologico (senza inv.)

PROVENIENZA: Perge, Terme meridionali

MATERIALE: marmo bianco

DATAZIONE: pieno II sec.

DIMENSIONI CONSERVATE: 101 cm (altezza plinto: 10,5 cm)

BIBLIOGRAFIA: AKÇAY 2007, p. 136, n. K14, tav. XXI

Frammento di statua di Ercole “in riposo” dalle Terme meridionali di Perge. Si conservano solo la gamba destra da sotto il ginocchio, la porzione inferiore del sostegno con roccia, parte della clava, parte della leontea e dell'avambraccio sinistro. La figura poggiava su un plinto piuttosto alto, fratturato in diversi punti e mancante della parte anteriore destra. Come nell'esemplare colossale Farnese dalle Terme di Caracalla, la figura non si sostiene direttamente sulla clava, bensì su uno spuntone di roccia cui la clava è solo poggiata.



E7

ANTALYA, Museo Archeologico, inv. 2011/255 (A)

PROVENIENZA: Perge, Terme meridionali

MATERIALE: marmo

DIMENSIONI CONSERVATE: 160 cm (153 cm senza plinto)

DATAZIONE: pieno II sec.

BIBLIOGRAFIA: INAN 1981, pp. 366-367; COMSTOCK – VERMEULE 1988, pp. 34-36, n. 22; VERMEULE – BRAUER 1990; INAN 1992; AKÇAY 2007, pp. 158-159, n. K31; WOOD 2017, pp. 460-461, n. 4; ABBASOĞLU – AKÇAY-GÜVEN 2013



Statua di Ercole “in riposo” rinvenuta all’interno delle terme meridionali di Perge fratturata in due tronconi principali: la parte superiore è stata trafugata, venduta clandestinamente e infine acquistata dal Boston Museum of Fine Arts (inv. 1981.783 <https://collections.mfa.org/objects/149765/weary-herakles-herakles-farnese-type?ctx=063b826e-7d60-4706-a813-771caa26881a&idx=0>). Dal 2011 il pezzo americano è stato restituito e ricongiunto a quello turco, già precedentemente esposto presso il museo di Antalya (inv. 4.71.81)

(<https://www.mfa.org/collections/provenance/antiquities-and-cultural-property/weary-herakles>). La vicenda della pubblicazione del pezzo è pertanto inizialmente divaricata per i due diversi tronconi. La frattura corre diagonalmente da sotto la spalla destra fino al fianco sinistro, attraversando la parte superiore del supporto in forma di clava con leontea. Una seconda frattura corre al di sotto delle ginocchia e una terza poco al di sopra delle caviglie. Mancano l’avambraccio sinistro e i genitali. Sotto la clava è la testa del toro cretese, in posizione quasi frontale rispetto all’osservatore. Tipologicamente e nel formato la statua è assai prossima a quella di Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1914/138 (<https://arachne.dainst.org/entity/5394331>) e al gruppo delle sculture analoghe (nella presenza della testa di toro concorda con un altro esemplare di questa sequenza, oggi a Parigi, Musée du Louvre, inv. 352). La figura poggia su una bassa base di forma ovale, su cui corre l’iscrizione di dedica da parte Claudio Pisone (ΚΛΑΥΔΙΟΣ ΠΕΙΣΩΝ ΑΝΕΘΕΚΕΝ, su cui ŞAHİN 1999, p. 189, n.163). Insieme a tutto l’arredo scultore delle Terme Meridionali di Perge, frutto della medesima dedica, la statua è databile al pieno II sec (vd. WOOD 2017).

E8

PROPRIETÀ PRIVATA

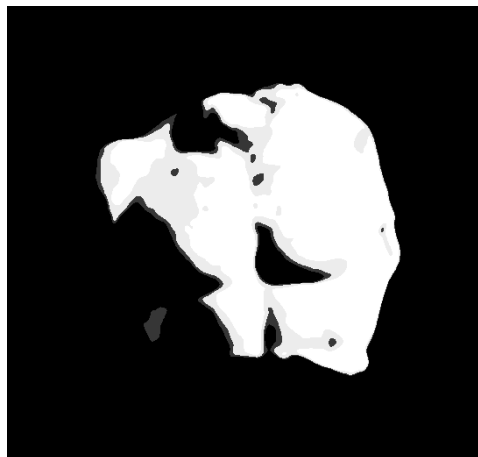
PROVENIENZA: ex London, Beltrami FineArt

MATERIALE: marmo bianco

DIMENSIONI CONSERVATE: 14 cm

DATAZIONE: I/II sec.

BIBLIOGRAFIA: non pubblicato; Beltrami Fine Art, Asta 85 – Archeologia (14 dicembre 2020), lotto 78



Torso di statuetta di Ercole “in riposo” dal mercato antiquario. In condizioni estremamente frammentarie, si conserva solo la parte superiore del torso, completamente priva di collo e capo, del braccio destro al di sotto della spalla e dell’intero braccio sinistro. Per quanto possibile giudicare, il modellato appare piuttosto curato denota un’esecuzione del motivo nel complesso buona. «From a collector-entrepreneur of the past who lived between the US and Europe, bought in the 1980s».

E9

PROPRIETÀ PRIVATA

PROVENIENZA: ex Galerie Chenel (Parigi)

MATERIALE: marmo bianco

DIMENSIONI CONSERVATE: 55 cm

DATAZIONE: II sec.

BIBLIOGRAFIA: Galerie Chenel, *Egyptian Greek and Roman sculptures* 2020, pp. 116-121



Statuetta di Ercole “in riposo” con base dal mercato antiquario. Apparentemente integra, al di fuori del capo che è frutto di un moderno intervento di restauro. La figura presenta una resa molto semplificata della muscolatura dell’eroe, ben lontana dalla massa possente raffigurata in alcuni esemplari di formato colossale. Anche la porzione con il supporto in forma di clava con roccia e leontea è trattata in maniera assai veloce. Un puntello congiunge la coscia sinistra dell’eroe con il supporto. La porzione posteriore della figura è lavorata in modo sommario. Poggia su una bella base con fronte quadrangolare e profonda scozia centrale, la cui forma si fa arrotondata nel retro. «In an European collection from the 18th century

based on the restoration techniques, then in an American private collection from the 1950s».

E10

PROPRIETÀ PRIVATA

PROVENIENZA: vendita d'asta TimeLine Auctions - Antiquities, Day 1 (22 maggio 2018 Londra), lotto 0107

MATERIALE: marmo bianco

DATAZIONE: età imperiale

DIMENSIONI CONSERVATE: 43 cm (comprensivo del supporto)

BIBLIOGRAFIA: non pubblicato

Figura di Ercole “in riposo” frammentaria dal mercato antiquario. Mancano il capo, il collo, entrambe le gambe dall'altezza delle caviglie, la parte inferiore del supporto in forma di clava con leontea. Resa assai sommaria della figura, come si evince dal trattamento della muscolatura. Particolarmente innaturale appaiono la conformazione e la posa del braccio e della mano sinistra.



E11

ZAGABRIA, Museo Archeologico, inv. 28 (deposito)

PROVENIENZA: Mursa (Osijek)

MATERIALE: pietra calcarea

DIMENSIONI CONSERVATE: 37 cm

DATAZIONE: età imperiale

BIBLIOGRAFIA: DAUTOVA 1983, n. 177;

<http://lupa.at/22780>

Statuetta di Ercole “in riposo” incompiuta e frammentaria. Mancano entrambe le gambe da poco sopra la caviglia e la parte inferiore del supporto in forma di clava. La figura appare solo sommariamente sbazzata nella pietra calcarea, con profondi solchi a delineare la scansione dei tratti del volto e le partizioni anatomiche sul torso.



E12

DEVA, Muzeul Civilizatiei Dacice si Romane, magazzino

PROVENIENZA: Hunedoara

MATERIALE: marmo

DIMENSIONI CONSERVATE: 37 cm

DATAZIONE: II/III sec.

BIBLIOGRAFIA: non pubblicato; <http://lupa.at/18054>

Statuetta di Ercole “in riposo” incompiuta e frammentaria. Grossa frattura sul fianco destro; mancano inoltre il capo, il collo, l’intero braccio destro, la gamba destra sotto il ginocchio, la gamba sinistra dal ginocchio in giù, la parte inferiore del sostegno in forma di clava. Numerose abrasioni superficiali. La figura appare solo sommariamente sbazzata.

**E13**

VARNA, Museo Archeologico

PROVENIENZA: Odessos

MATERIALE: marmo

DIMENSIONI CONSERVATE: 42 cm

DATAZIONE: Prima metà del II sec.

BIBLIOGRAFIA: non pubblicato; <http://lupa.at/21630>

Statuetta acefala di Ercole “in riposo” con superficie estremamente danneggiata. Poggia su un’alta base quadrangolare con il fianco sinistro e parte della faccia frontale scheggiata, recante la dedica dell’oggetto ad Apollo ad opera di M. C. Rabirio Alessandro (Herculi sac[r(um)] | Apolloni(us?) PA[---] | IPSVM feci[t] | C(aius) Rabiriu[s --?] | Alexan[der --?] | v(otum?) s(olvit)(?) [I(ibens)? m(erito)?], vd. AE 1954, n. 0036b; AE 2010, n. 1443). La figura appare eseguita in maniera piuttosto sommaria, soprattutto nella resa della muscolatura, con una forte inclinazione del busto verso sinistra.



E14

CORINTO, Museo Archeologico, inv. S-1999-002

PROVENIENZA: Corinto, Panayia Domus, ambiente A9

MATERIALE: marmo

DIMENSIONI CONSERVATE: 30,8 cm

DATAZIONE: III sec.

BIBLIOGRAFIA: SANDERS 2005, p. 424; STIRLING 2005, p.

17; STIRLING 2006, pp. 95-97, fig. 4.6.a; STIRLING 2008,

pp. 106-108, fig. 13; [https://www.ascsa.edu.gr/resources-](https://www.ascsa.edu.gr/resources-landing/details?source=dc&id=Corinth:Object:S%201999%202)

[landing/details?source=dc&id=Corinth:Object:S%201999%202](https://www.ascsa.edu.gr/resources-landing/details?source=dc&id=Corinth:Object:S%201999%202)



Statuetta di Ercole “in riposo” proveniente dalla Panayia Domus di Corinto. Ricomposta da diversi frammenti. Mancano il capo, il collo, il gomito destro, la mano destra, l'avambraccio sinistro insieme a parte del sostegno in forma di clava con leontea, entrambe le gambe da sotto il ginocchio. Frattura all'altezza del petto. La figura del piccolo Telefo e di una cerva poggiano ai piedi del supporto in forma di clava con leontea, entrambi molto danneggiati. Il plinto è fratturato e danneggiato in più punti. La statuetta sembrerebbe incompiuta: si riconoscono le tracce lasciate dall'impiego di diversi utensili e i punti (*pointing boss*) per le misurazioni sul petto e sulla coscia sinistra, dove è praticato un piccolo foro di trapano; analoghi fori sono praticati nella parte interna del gluteo sinistro e tra le dita dei piedi. Rinvenuta in contesto domestico insieme ad un nutrito gruppo di statuette a soggetto mitologico, probabilmente pertinenti ad un larario privato di epoca tardo antica.

E15

ATTUALE COLLOCAZIONE IGNOTA

PROVENIENZA: Caesarea di Filippo, Santuario di Pan

(Numeri di scavo:89/90/183/1567/1 (torso);

78/93/714/8163/3 (gambe)

MATERIALE: marmo

DATAZIONE: età imperiale

DIMENSIONI CONSERVATE: 13 cm

BIBLIOGRAFIA: FRIEDLAND 2012, pp. 127-129, figg. 68-

70



Frammento di statuetta di Ercole “in riposo” comprendente il bacino, le gambe dell'eroe e una porzione del supporto in forma di clava con leontea. Mancano entrambi i piedi, manca una parte della gamba sinistra al di sotto del ginocchio. La porzione

comprendente le gambe al di sotto del ginocchio è stata rinvenuta separata e ricongiunta al resto della figura. La lavorazione appare a uno stato piuttosto sommario e si individuano numerose tracce di utensili. A detta dell'editore non si tratterebbe però di un oggetto incompiuto. La parte posteriore della figura è sbozzata in modo ancora più grezzo. Peculiare è la posizione della gamba sinistra, incrociata davanti alla destra, e del sostegno con clava e leontea adiacente alla gamba: questa soluzione richiama quella di alcune statuette fittili da Tarso e non è attestata in nessun altro esemplare marmoreo o in bronzo.

E16

BAGDAD, Iraq Museum, inv. 100178

PROVENIENZA: Seleucia sul Tigri

MATERIALE: Bronzo; avorio (occhi)

DIMENSIONI CONSERVATE: 85,5 cm

DATAZIONE: fine II sec. a.C.

BIBLIOGRAFIA: AL-SALIHI 1984; INVERNIZZI 1985, pp.

420-422; AL-SALIHI 1987; INVERNIZZI 1989; BERNARD

1990; POTTER 1991; CANEPA 2015, pp. 86-87, fig. 6.1;

<https://arachne.dainst.org/entity/1138414>

Grande statuetta di Ercole “in riposo” da Seleucia sul Tigri. La figura è quasi completamente conservata ad eccezione del braccio sinistro e del sostegno in forma di clava con leontea (l’ascella sinistra è modellata per ospitare tale sostegno). Gli occhi sono in avorio con pupilla nera; i capezzoli sono di rame. Sulle due cosce conserva l’iscrizione di dedica a nome di re Vologase IV (databile al 150-151 / 151-152), in lingua greca e in lingua partica (su cui PENNACCHIETTI 1987), che attesta come la statua sia stata sottratta come bottino di guerra ad uno dei santuari del regno di Mesene (dove la statua potrebbe essere stata originariamente consacrata sul finire del II sec. a.C.). Il motivo dell’Ercole “in riposo” è interpretato secondo il *Mischtyp* Farnese – Caserta / Copenhagen – Dresden della classificazione di D. Krull, con la mano destra poggiata sul fianco anziché portata dietro la schiena. Il capo non è reclinato ed è volto con decisione verso sinistra. Si tratta di una delle sculture più antiche note in questo schema.



E17

CHICAGO, Art Institute Chicago, inv. 1978.308

PROVENIENZA: ex K. Adler Memorial Fund

MATERIALE: bronzo

DIMENSIONI CONSERVATE: 22 cm

DATAZIONE: I sec.

BIBLIOGRAFIA: RAFF 2016, n. 143;

<https://www.artic.edu/artworks/52764/statuette-of-hercules>

Statuetta di Ercole “in riposo” ex K. Adler Memorial Fund. La figura appare integra nel suo complesso, al di fuori del sostegno in forma di clava con leontea, che evidentemente doveva essere realizzato a parte (sotto l’ascella sinistra è ben visibile lo spazio per l’inserimento della clava; nel braccio destro è praticato un foro a trapano per il fissaggio della leontea). Il piede destro



presenta un lieve danno. La superficie presenta diversi danneggiamenti e abrasioni. Tracce di riparazioni antiche all'altezza dello stinco destro e nella parte posteriore della coscia sinistra; patina di colore verde. I capezzoli erano in origine in rame. Realizzato a fusione cava. Una lega saldante fissava la statuetta alla sua base, oggi perduta. Si tratta nel complesso di una buona esecuzione, che si segnala per l'impostazione spiccatamente tridimensionale e per un accurato trattamento della muscolatura. Il capo è leggermente reclinato ma manca qualsiasi torsione verso sinistra. Indossa una corona vegetale (edera con bacche), il cui lacci si annodano sulla nuca e ricadono ondulati sulle spalle. Nella mano destra stringe i pomi delle esperidi.

E18

PROPRIETÀ PRIVATA

PROVENIENZA: vendita d'asta Royal-Athena Galleries (New York-London)

MATERIALE: bronzo

DIMENSIONI CONSERVATE: 17,5 cm

DATAZIONE: I-II sec.

BIBLIOGRAFIA: Royal-Athena Galleries, *Art of the Ancient World*, Volume XIX – 2008, n. 42;

<http://www.royalathena.com/PAGES/RomanCatalog/Bronze/Male/BPP1508.html>

Statuetta di Ercole "in riposo" dal mercato antiquario. La figura appare integra nel suo complesso, al di fuori del sostegno in forma di clava con leontea, che evidentemente doveva essere realizzato a parte (l'area dell'ascella sinistra è modellata per l'inserimento della clava). Si segnalano lievi danni superficiali in più punti della figura, in particolare alla gamba destra. Sotto ai piedi sono i perni per il fissaggio meccanico a una base, oggi perduta. Patina di colore verde. Le forme della figura sono piuttosto affusolate e il capo è rivolto con decisione verso sinistra. Nella mano destra stringe i pomi delle Esperidi. Fori praticati negli occhi, forse per l'inserimento di pupille in altro materiale; probabile la presenza in origine di capezzoli in rame, come indicano le tracce sulla superficie del bronzo.



E19

SAN VITO AL TAGLIAMENTO, Museo Archeologico, inv. 398.001

PROVENIENZA: San Vito al Tagliamento, località Gorgaz

MATERIALE: bronzo

DIMENSIONI CONSERVATE: 12 cm

DATAZIONE: II/III sec.

BIBLIOGRAFIA: TASCA 1998, p. 12; BOLLA 2002, p. 114, n. 20; VERZÁR-BASS 2003; ZENAROLLA 2008, pp. 96; 242-244, tav. 38, fig. 3; CIVIDINI – TASCA 2015, p. 180; GIOVANNINI – TASCA 2016, pp. 29-30

Statuetta di Ercole “in riposo” da San Vito al Tagliamento. Mancano l'intero braccio sinistro con il sostegno in forma di clava con leontea, la mano destra, la gamba destra da sotto il ginocchio, la gamba sinistra dal ginocchio. Numerose abrasioni superficiali. Si tratta di un oggetto nel complesso di buona qualità, come si evince dalla resa del corpo dell'eroe, estremamente plastica nella porzione posteriore della figura, mentre nella parte anteriore la muscolatura è evidenziata con una certa enfasi (fino ai dettagli delle vene gonfie). Anche la conformazione del capo, energicamente rivolto verso sinistra e solo leggermente reclinato, dimostra una certa cura, ben evidente nella resa della capigliatura e della barba, entrambe organizzate in grossi riccioli disposti con ordine. Rinvenuto in località Gorgaz, in un'area anticamente pertinente a una grande villa fondiaria e databile tra il II e il III sec.



E20

MALIBU, Getty Museum, Villa Collection, inv. 96.AB.185

PROVENIENZA: ex collezione Fleischmann

MATERIALE: bronzo; argento (occhi)

DIMENSIONI CONSERVATE: 15,2 cm

DATAZIONE: I sec.

BIBLIOGRAFIA: TRUE – HAMMA 1994, pp. 284-286, n. 145; SPIVEY – SQUIRE 2004, p. 90, fig. 142; MATTUSCH 2014, p. 133, fig. 89; SOFRONIEW 2015, p. IV; <http://www.getty.edu/art/collection/objects/29594/unknown-maker-statuettes-of-hercules-roman-ad-1-100/>



Statuetta di Ercole “in riposo” ex collezione Fleischmann. La figura appare integra nel suo complesso, al di fuori del sostegno in forma di clava (ospitato all'interno della

leontea conservata e lavorato a parte) e di alcune dita della mano destra. Superficie estremamente corrosa e incrostata, in particolare il capo risulta danneggiato. Patina di colore verde. Si tratta di un oggetto di ottima fattura come si evince dalla qualità del modellato, dalla resa della possente muscolatura e dal trattamento della leontea e dei dettagli. Forte torsione del capo verso sinistra, solo leggermente reclinato. Non si distinguono i pomi nella mano sinistra, pesantemente incrostata. Gli occhi sono ageminati in argento.

E21

PROPRIETÀ PRIVATA (ignoto)

PROVENIENZA: vendita d'asta Gorny & Mosch, Gießener Münzhandlung (München)

MATERIALE: bronzo

DIMENSIONI CONSERVATE: 10,3 cm

DATAZIONE: II/III sec.

BIBLIOGRAFIA: Gorny & Mosch, Gießener Münzhandlung. *Kunst der Antike. Auktionskatalog 214*, 19 Giugno 2013, p. 131, n. 246; <https://arachne.dainst.org/entity/6868412>

Statuetta di Ercole “in riposo” dal mercato antiquario. La figura appare integra nel suo complesso, al di fuori di un evidente danno al piede destro. Numerosi danni e abrasioni, la superficie appare nel complesso piuttosto consumata. Patina di colore verde intenso. In apparenza realizzata con a fusione piena. Il motivo dell’Ercole “in riposo” è interpretato secondo il *Mischtyp* Farnese – Caserta / Kopenhagen – Dresden della classificazione di D. Krull, con la mano destra poggiata sul fianco anziché portata dietro la schiena. Il capo è solo leggermente reclinato e guarda in avanti; indossa una corona vegetale.

E22

MALIBU, Getty Museum, Villa Collection, inv. 80.AB.77

PROVENIENZA: ex collezione Ashley

MATERIALE: bronzo

DIMENSIONI CONSERVATE: 9 cm

DATAZIONE: I/II sec.

BIBLIOGRAFIA: FREL 1982, pp. 53, fig. 73; UHLENBROCK 1986, n. 41;

<http://www.getty.edu/art/collection/objects/9239/unknown-maker-statuettes-of-herakles-roman-1st-century-ad/>

Figurina di Ercole “in riposo” ex collezione Ashley. Mancano alcune dita della mano sinistra, la caviglia e il piede destro, il piede sinistro, il sostegno in forma di clava con leontea, evidentemente lavorato a parte. La superficie è molto consumata, al punto che i tratti del volto risultano difficilmente leggibili. Resa piuttosto attenta nonostante le piccole dimensioni. Il capo è reclinato e volto verso sinistra.



E23

ISTANBUL, Museo Archeologico, inv. 1386
PROVENIENZA: Priene
MATERIALE: terracotta
DIMENSIONI CONSERVATE: 29,2 cm
DATAZIONE: II/I sec. a.C.
BIBLIOGRAFIA: MENDEL 1908, n. 2093; TÖPPERWEIN-
HOFFMANN 1971, p. 130, fig. 43; RUMSCHEID 2006, pp.
428-429, tav. 126

Statuetta di Ercole “in riposo” proveniente da Priene. La figura è solo parzialmente conservata e ricomposta da numerosi frammenti. Mancano il capo, il collo, entrambe le braccia, gran parte del fianco sinistro e della schiena, la parte anteriore degli stinchi ed entrambi i piedi; manca interamente tutto il supporto al fianco sinistro della figura; grosse escoriazioni sull’addome e sulle spalle. È probabile che lacuna sul fianco sinistro sia dovuta al fatto che questo fosse probabilmente connesso al sostegno con clava e leontea, interamente perduto. Oggetto di buona fattura, che si manifesta nell’attenta resa dei volumi e della massa muscolare dell’eroe. La piena tridimensionalità della composizione si rispecchia nell’accurato trattamento della porzione posteriore.



E24

PROPRIETÀ PRIVATA
PROVENIENZA: vendita d’asta Leclere - Maison de ventes
(Marseille)
MATERIALE: terracotta
DIMENSIONI CONSERVATE: 10,5 cm
DATAZIONE: I sec. a.C.
BIBLIOGRAFIA: Leclere – Maisonde ventes, *Tableaux,
mobilier et objets d’art, sculptures*, 29 giugno 2018, p.
6, lotto n. 5

Figurina frammentaria di Ercole “in riposo” dal mercato antiquario. Mancano il capo, il collo, l’avambraccio sinistro, il sostegno informa di clava con leontea (conservata in piccola parte nella sezione adiacente il corpo), la gamba destra da sotto il ginocchio, la gamba sinistra dal ginocchio. Per quanto di esecuzione piuttosto sommaria, la figurina appare compiutamente tridimensionale e nella mano destra stringe i pomi delle Esperidi.



E25

BAGDAD, Iraq Museum, inv. S 11-434

PROVENIENZA: Seleucia sul Tigri

MATERIALE: terracotta

DIMENSIONI CONSERVATE: 11,2 cm

DATAZIONE: tardo ellenistico

BIBLIOGRAFIA: AL-SALIHI 1984, p. 228, fig. 18;

INVERNIZZI 1985, pp. 128-184, n. 125; INVERNIZZI

1989, p. 91, nt. 44, fig. 22; BERNARD 1990, pp. 21-22,
fig. 14



Figurina di Ercole “in riposo” con base da Seleucia sul Tigri. Mancano il capo, il collo, entrambi i piedi sono fratturati. Numerosi danni e scheggiature su tutta la superficie. Il motivo dell’Ercole “in riposo” è interpretato secondo il *Mischtyp* “Farnese – Caserta / Kopenhagen – Dresden” della classificazione di D. Krull, con la mano destra poggiata sul fianco anziché portata dietro la schiena (attestata in diversi esemplari della medesima provenienza). Poggia su un supporto circolare con doppio profilo. Rinvenuta nei pressi di una bottega di coroplasti attiva a partire da epoca ellenistica insieme alla figurina E25, Bagdad, Iraq Museum, inv. S 11-438.

E26

BAGDAD, Iraq Museum, inv. S 11-438

PROVENIENZA: Seleucia sul Tigri

MATERIALE: terracotta

DIMENSIONI CONSERVATE: 9,7 cm

DATAZIONE: tardo ellenistico

BIBLIOGRAFIA: INVERNIZZI 1989, p. 92, nt. 47, fig. 23



Figurina frammentaria di Ercole “in riposo” da Seleucia sul Tigri. Mancano il capo, la gamba destra da sotto i ginocchio, il piede sinistro, la parte inferiore del sostegno in forma di clava su roccia insieme alla base. Il motivo dell’Ercole “in riposo” è interpretato secondo il *Mischtyp* “Farnese – Caserta / Kopenhagen – Dresden” della classificazione di D. Krull, con la mano destra poggiata sul fianco anziché portata dietro la schiena (attestata in diversi esemplari della medesima provenienza). Rinvenuta nei pressi di una bottega di coroplasti attiva a partire da epoca ellenistica insieme alla figurina E24, Bagdad, Iraq Museum, inv. S 11-434.

E27

PELLA, Museo Archeologico, –

PROVENIENZA: –

MATERIALE: terracotta

DIMENSIONI CONSERVATE: –

BIBLIOGRAFIA: –

Statuetta frammentaria di Ercole “in riposo” conservata presso il Museo Archeologico di Pella, a me nota unicamente tramite segnalazione del Prof. F. Slavazzi. Ricomposta di più porzioni Mancano interamente il braccio sinistro con il supporto in forma di clava con leontea e le punte di entrambi i piedi. Numerosi interventi di restauro e integrazione si riscontrano sul corpo (in particolare sul petto) della figura. Evidente frattura al di sopra del ginocchio sinistro. La mano destra è apparentemente saldata al fianco e non sembra stringere i pomi delle Esperidi: si tratta quindi apparentemente di una interpretazione del motivo secondo il *Mischtyp* “Farnese – Caserta / Kopenhagen – Dresden” della classificazione di D. Krull. Il capo è cinto da una benda.



E28

MALIBU, Getty Museum, Villa Collection, inv. 88.AI.47

PROVENIENZA: ex Galerie Nefer

MATERIALE: avorio

DIMENSIONI CONSERVATE: 6,4 cm

BIBLIOGRAFIA: WALSH 1989, pp. 113-114, n. 21;

BARTMAN 1992, p. 27, nt. 58; GAGETTI 2006, p. 345, n.

G63, tav. XLIX; SOFRONIEW 2015, pp. 86; 88, fig. 45;

<http://www.getty.edu/art/collection/objects/12931/unknown-maker-statuette-of-hercules-roman-2nd-century-ad/?dz=0.4967,0.4967,0.86>



Figurina di Ercole “in riposo” in avorio: manca completamente il braccio sinistro insieme al supporto in forma di clava con leontea, la gamba destra da sotto il ginocchio, la caviglia e il piede sinistro. L’impostazione della figura, vigorosamente rivolta verso sinistra, ricorda quella del *Caserta Typ* nella classificazione di D. Krull. Non è chiaro se possa effettivamente trattarsi di un oggetto *freestanding*, ma la tridimensionalità della composizione è garantita dalla presenza dei pomi delle Esperidi nella mano destra dell’eroe.

APPENDICE II
VENERE “CHE SI SLACCIA IL SANDALO”:
INTEGRAZIONI AL CATALOGO KÜNZL 1970 (+1994)

V1

PROPRIETÀ PRIVATA

PROVENIENZA: ex Galerie Chenel (Parigi)

MATERIALE: marmo bianco

DIMENSIONI CONSERVATE: 90 cm

DATAZIONE: età imperiale inoltrata

BIBLIOGRAFIA: Galerie Chenel, *Reflection, Egyptian, Greek and Roman sculptures* 2019, pp. 98-103

Statuetta di Venere “che si slaccia il sandalo” completa di base dal mercato antiquario. Forse parzialmente rimaneggiata in epoca moderna, in particolare per quanto riguarda il sostegno alla coscia sinistra e al braccio sinistro. Mancano la mano sinistra, le dita della mano destra, la punta del piede destro e l’alluce del piede sinistro. La punta del naso è danneggiata. La base su cui poggia la figura, un basso supporto circolare con due tori è in parte danneggiata: antica? Il capo non presenta alcuna torsione, la chioma è organizzata in ciocche leggermente ondulate che si dipartono da una scriminatura centrale e si raccolgono sulla nuca nel c.d. *Nackenknoten*. Una sottile tenia cinge il capo.



V2

RETIMO, Museo Archeologico, inv. 3776+3777

PROVENIENZA: Eleutherna, Terme, zona meridionale del settore I

MATERIALE: marmo bianco a gran fine

DIMENSIONI CONSERVATE: 81,4 cm (plinto 3,5 cm)

DATAZIONE: seconda metà del II sec. a.C.

BIBLIOGRAFIA: STAMPOLIDIS 2004, 178 f. Nr. 71;

THEMELIS 2006, pp. 17-36, figg. 6-36; THEMELIS 2009, 62 ss., fig. 23; THEMELIS 2012-2013, pp. 10-18, n. 1, figg. 1-4; SPORN 2018, p. 280, nt. 40, fig. 4



Statuetta di Afrodite “che si slaccia il sandalo” con figura di Pan dalle terme pubbliche di Eleutherna. Mancano il piede sinistro, l'avambraccio e la mano destra, il braccio sinistro (che era lavorato separatamente e inserito tramite un perno di ferro, conservato). La testa è stata rinvenuta separata dal corpo. Numerosi danni superficiali, si vedano in particolare la grossa scheggiatura sul capo, la frattura al di sopra del gomito destro, l'abrasione all'altezza del ginocchio destro. Il plinto è conservato in maniera assai frammentaria. A sostegno della coscia sinistra è un supporto in forma di piccolo pilastro o tronco ricoperto da una veste che vi si avvolge in cima nella foggia “a turbante” ricorrente in diverse altre figure in questo schema. Il capo è volto con decisione verso destra e leggermente reclinato. Presenta una pettinatura con folte ciocche ondulate a incorniciare il volto, raccolte sulla nuca in un c.d. *Nackennoten*: la sua parte destra è lavorata in un diverso pezzo di marmo, fissato utilizzando del semplice gesso (tecnica attestata nella scultura deliota di fine II / inizio I sec. a.C.). La figura di Afrodite era accompagnata da una più piccola di Pan, pure in stato di conservazione frammentario, con cui condivideva il plinto: quest'ultimo fungeva certamente da supporto per il braccio sinistro della dea allargato a bilanciare la torsione del corpo, cui era fissato con l'utilizzo di perni metallici. Il piccolo gruppo è pertinente alla prima fase ellenistica della decorazione di un edificio interpretabile come bagno pubblico, all'interno del quale rimase esposto fino all'inoltrata età imperiale. La coppia di Afrodite e Pan era probabilmente in origine collocata in cima ad una bassa colonna in stile ionico (2 m circa). THEMELIS 2012-2013, pp. 19-20 ipotizza che la statuetta possa essere stata prodotta in Eleutherna da un gruppo di artisti di origine ateniese operanti anche a Delo.

V3

PRINCETON, University Art Museum, inv. 2014-42

PROVENIENZA: ex collezione Fowler McCormick

MATERIALE: marmo bianco (pario?)

DIMENSIONI CONSERVATE: 35 cm

DATAZIONE: I/II sec.

BIBLIOGRAFIA: STRONG 1908; *Record of the Art Museum, Princeton University* 74, 2015, p. 78; LESSWING 2015; <https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/103432>

Statuetta frammentaria di Venere “che si slaccia il sandalo” ex collezione Fowler McCormick. Mancano il capo, il collo, entrambe le braccia, l'intera gamba destra, la gamba sinistra da sotto il ginocchio. Fortissima inclinazione del busto in avanti. In apparenza non si ravvisano tracce di sostegno sotto la coscia sinistra.



V4

PROPRIETÀ PRIVATA

PROVENIENZA: ex Lullo Pampoulides – Master Paintings and Sculpture (London)

MATERIALE: marmo bianco

DIMENSIONI CONSERVATE: 34 cm

DATAZIONE: I/II sec.

BIBLIOGRAFIA: Lullo Pampoulides – Master Paintings and Sculpture, *Classicism reimagined: Master paintings and sculpture 1700 circa 1950*, 2019, pp. 14-17

Statuetta di frammentaria di Venere “che si slaccia il sandalo” dal mercato antiquario. Mancano il capo, il collo, entrambe le braccia, l'intera gamba destra, la gamba sinistra da sotto il ginocchio. In apparenza non si ravvisano tracce di sostegno sotto la coscia sinistra. L'inclinazione in avanti del busto è solo accennata.



V5

PROPRIETÀ PRIVATA

PROVENIENZA: Pula (Sardegna), rinvenimento subacqueo

MATERIALE: marmo

DATAZIONE: I/II sec.

DIMENSIONI CONSERVATE: 45,5 cm

BIBLIOGRAFIA: ANGIOLILLO 2010

Statuetta frammentaria di Venere “che si slaccia il sandalo” da Pula (rinvenimento subacqueo). L’intera figura è molto danneggiata e corrosa a causa di una lunga permanenza in acqua. Mancano completamente il capo, il collo, entrambe le braccia e la gamba sinistra dal ginocchio. La gamba sinistra era sostenuta, all’altezza della coscia, da un supporto in forma di tronco/pilastro cui è poggiata una veste avvolta in foggia di “turbante” (secondo modalità in altri casi attestate per statuette in questo schema). Su questo supporto sembra siano stati apportati interventi di restauro già in antico. Il plinto era inserito in una base circolare conservata, per quanto anch’essa estremamente rovinata dalla lunga giacitura in mare.



V6.

PROPRIETÀ PRIVATA

PROVENIENZA: ex Christie’s Antiquities (New York)

MATERIALE: marmo bianco

DIMENSIONI CONSERVATE: 46 cm

DATAZIONE: I/II sec.

BIBLIOGRAFIA: Christie’s Antiquities, New York, 11 dicembre 2014, lotto 146

Statuetta frammentaria di Venere “che si slaccia il sandalo” dal mercato antiquario. Mancano il capo, il collo, entrambe le braccia, la caviglia ed il piede destro, la gamba sinistra al di sotto del ginocchio. Sulla parte esterna della coscia sinistra si ravvisano i resti di un sostegno di forma non identificabile. Proveniente da una «private Collection, Germany, 1960s».



V7

SELÇUK, Museo Archeologico, inv. 49/79/92; 31/75/92

PROVENIENZA: Efeso, Hanghaus 1, Peristylhaus

MATERIALE: marmo bianco

DIMENSIONI CONSERVATE: 19,2 cm

DATAZIONE: I sec. a.C. / I sec.

BIBLIOGRAFIA: LANG-AUIGER 1991, ANZWIEN 128, p. 146, fig. 22; LANG-AUIGER 1996, p. 90; LANG-AUIGER 1999; LANG-AUIGER 2003 *ET AL*, pp. 190-191, n. S1, tavv. 72-73

Statuetta di Afrodite “che si slaccia il sandalo” proveniente dal Peristylhaus (Hanghaus 1) di Efeso (su cui vd. LANG-AUIGER 1999). Ricomposta da sei frammenti pertinenti alla fase tardo-ellenistica/tiberiana della struttura. Il capo è stato rinvenuto in un secondo momento. Mancano il braccio destro, il braccio sinistro ad eccezione di un frammento comprendente il gomito, la coscia destra, il ginocchio sinistro, entrambi i piedi, gran parte del supporto che sosteneva la figura all’altezza della coscia sinistra. La superficie presenta numerosi danni, in particolare il viso, cui manca il naso. Forte torsione del capo verso destra. Capigliatura con c.d. *Nackennoten* resa in maniera piuttosto sommaria. La figura poggiava all’altezza della coscia sinistra su un supporto di forma non identificabile conservato solo in frammenti.



V8

HARVARD, Harvard Art Museums, inv. 1943.1045

PROVENIENZA: ex collezione Grenville L. Winthrop

MATERIALE: marmo

DIMENSIONI CONSERVATE: 20,4 cm

DATAZIONE: I sec. a.C. / I sec.

BIBLIOGRAFIA: MERTENS – WINTHROP 1969, p. 256;

VERMEULE – BRAUER 1990, p. 53, n. 36;

<https://www.harvardartmuseums.org/collections/object/291334?position=0>

Statuetta frammentaria di Venere “che si slaccia il sandalo” ex collezione Grenville L. Winthrop. Mancano il capo, parte del collo, il braccio destro da sopra il gomito, quasi completamente il braccio sinistro, la gamba destra dalla metà della coscia, la gamba sinistra da sotto il ginocchio. La superficie appare abrasa in più punti (ben visibili sono i danni all’altezza del fianco sinistro e nella



parte inferiore esterna della coscia sinistra). Forte inclinazione in avanti del busto. Il braccio sinistro doveva essere molto allargato verso l'esterno e si può notare un foro per il fissaggio di un perno nella frattura a vista (antico o pertinente a un tentativo di restauro moderno?). Nella parte inferiore della coscia sinistra s'individua una frattura, forse in corrispondenza con l'attacco ad un supporto oggi perduto.

V9

MALIBU, Getty Museum, Villa Collection, inv. 74.AA.40

PROVENIENZA: ex collezione N. Nicolas Koutoulakis

MATERIALE: marmo

DIMENSIONI CONSERVATE: 24,4 cm

DATAZIONE: I sec. a.C. / I sec.

BIBLIOGRAFIA: SPIVEY – SQUIRE 2011, p. 55, fig. 84;

<http://www.getty.edu/art/collection/objects/7157/unknown-maker-statuettes-of-aphrodite-in-sandalbinder-pose-roman-1st-century-bc-1st-century-ad/?dz=0.5000,0.5000,1.13>

Statuetta frammentaria di Venere “che si slaccia il sandalo” ex collezione N. Nicolas Koutoulakis. Mancano il braccio destro da sopra il gomito, la gamba destra dal ginocchio, la gamba sinistra da sotto il ginocchio. Il supporto alla gamba sinistra è conservato solo in minima parte. Frattura all'altezza della spalla sinistra. La conservazione integrale del braccio sinistro è un fatto piuttosto eccezionale per quanto riguarda gli esemplari in marmo in questo schema: non poggia su alcun tipo di sostegno. Nella mano sinistra stringe una mela. Capigliatura con grosse ciocche ondulate che si dipartono da una scriminatura centrale per avvolgere i lati del capo e infine raccogliersi in un grosso nodo sulla nuca. Alle orecchie sono praticati dei fori per l'inserimento di gioielli. Accanto alla coscia sinistra si conserva parte di un sostegno in forma di tronco/colonna con una veste avvolta in forma di “turbante” (attestato in altri simili esemplari).



V10

DELO, Museo Archeologico, inv. A 902

PROVENIENZA: Delo, Casa dell'Inopos

MATERIALE: marmo

DATAZIONE: II/I sec. a.C.

DIMENSIONI CONSERVATE: 11,6 cm

BIBLIOGRAFIA: KREEB 1988, p. 217, n. S 25.2

L'oggetto è noto unicamente tramite la descrizione di KREEB 1988. Statuetta di Afrodite "che si slaccia il sandalo" incompiuta e frammentaria. Si conserva unicamente il bacino con le fratture all'attacco delle cosce.

V11

DELO, Museo Archeologico, inv. A 318

PROVENIENZA: Delo, Casa di Dioniso

MATERIALE: marmo

DIMENSIONI CONSERVATE: 6,3 cm

DATAZIONE: II/I sec. a.C.

BIBLIOGRAFIA: KREEB 1988, p. 287, n. S 49.10

L'oggetto è noto unicamente tramite la descrizione di KREEB 1988. Della figura di Afrodite "che si slaccia il sandalo" si conserva solo il capo, rivolto con decisione verso destra. Acconciatura con tenia e c.d. *Nackennoten*.

V12

DELO, Museo Archeologico, inv. A 5120

PROVENIENZA: Delo, settore meridionale dell'Agorà dei Delii;

MATERIALE: marmo

DIMENSIONI CONSERVATE: 26 cm

DATAZIONE: II/I sec. a.C.

BIBLIOGRAFIA: MARCADÉ 1969, n. A 5120, p. 236, nt. 3; p. 237, nt. 1; p. 459, tav. XLVII

Statuetta di Afrodite "che si slaccia il sandalo" proveniente da Delo incompiuta e frammentaria. Si conserva gran parte del profilo destro della figura appena sbizzato. La porzione inferiore della figura deve ancora essere modellata. Mancano il capo, il collo e l'intero braccio sinistro.



V13

DELO, Museo Archeologico, inv. A 2164

PROVENIENZA: Delo, settore settentrionale della via del Teatro

MATERIALE: marmo

DIMENSIONI CONSERVATE: 4,9 cm

DATAZIONE: II/I sec. a.C.

BIBLIOGRAFIA: KREEB 1988, pp. 318-319, n. S 57.5

L'oggetto è noto unicamente tramite la descrizione di KREEB 1988. Della figura di Afrodite "che si slaccia il sandalo" si conserva solo il capo, con pettinatura cd. *Nackenknoten* e tenia.

V14

DELO, Museo Archeologico, inv. A 5154

PROVENIENZA: Delo, settore Nord dell'Agorà di Filippo

MATERIALE: marmo

DIMENSIONI CONSERVATE: 13 cm

DATAZIONE: II/I sec. a.C.

BIBLIOGRAFIA: JOCKEY 2000, p. 81, nt. 32, fig. 16

Statuetta incompiuta e frammentaria di Afrodite "che si slaccia il sandalo" proveniente da Delo. Si conserva solo la parte superiore della figura, appena sbozzata come ben visibile dai tratti del volto, comprendente il torso e il capo. Mancano entrambe le braccia.



V15

DELO, Museo Archeologico, inv. A 2218

PROVENIENZA: Delo, margine meridionale dell'Agorà dei Delii

MATERIALE: marmo

DIMENSIONI CONSERVATE: 14,3 cm

DATAZIONE: II/I sec. a.C.

BIBLIOGRAFIA: MARCADÉ 1969, n. A 2218, p. 237, nt. 5; p. 238, nt. 1, tav. XLVII; KREEB 1988, pp. 325-326, n. S 58.7

Frammento di statuetta di Afrodite "che si slaccia il sandalo" proveniente da Delo. Si conservano unicamente il plinto, il supporto della coscia sinistra in forma di tronco su cui poggia una veste, una figura di delfino ed entrambi i piedi della figura. Tracce di colore rosso. Le dimensioni originarie del pezzo sono stimate da KREEB 1988 entro i 25-30 cm.



V16

DELO, Museo Archeologico, inv. A 831
PROVENIENZA: Delo, margine meridionale
dell'Agorà dei Delii

MATERIALE: marmo

DIMENSIONI CONSERVATE: 14,3 cm

DATAZIONE: II/I sec. a.C.

BIBLIOGRAFIA: KREEB 1988, pp. 325-326, n. S 58.7;
NOLTE 2006, pp. 100-101, n. 98

Frammento di statuetta incompiuta di Afrodite “che si slaccia il sandalo” proveniente da Delo. Si conservano unicamente il bacino e parte del ventre con la gamba destra al di sopra del ginocchio e la gamba sinistra al di sotto del ginocchio. Lembo di un *himation* all'altezza della porzione inferiore della coscia e del ginocchio della gamba sinistra.

**V17**

DELO, Museo Archeologico, inv. A 5122
PROVENIENZA: Delo, settore Nord dell'Agorà di Filippo

MATERIALE: marmo

DIMENSIONI CONSERVATE: 13,3 cm

DATAZIONE: II/I sec. a.C.

BIBLIOGRAFIA: JOCKEY 2000, p. 79, nt. 17, fig. 6

Statuetta di Afrodite “che si slaccia il sandalo” incompiuta e frammentaria proveniente da Delo. Mancano il collo, il capo, entrambe le braccia, la gamba sinistra da sotto il ginocchio, l'intera gamba sinistra.



V18

DELO, Museo Archeologico, inv. A 5124

PROVENIENZA: Delo, settore nord della stoà di Filippo

MATERIALE: marmo

DIMENSIONI CONSERVATE: 12,2 cm

DATAZIONE: II/I sec. a.C.

BIBLIOGRAFIA: JOCKEY 1998, p. 181, fig. 7; JOCKEY 2000, p. 80, nt. 31, figg. 15; 17

Frammento di statuetta incompiuta di Afrodite “che si slaccia il sandalo” proveniente da Delo. Mancano il capo, il collo, il braccio sinistro, la gamba destra da sotto il ginocchio, l'intera gamba sinistra. Il braccio destro non è ancora separato dal resto del corpo. Sotto la coscia sinistra è presente un supporto, spezzato.

**V19**

VIENNA, Kunsthistorisches Museum, inv. I 894

PROVENIENZA: Efeso

MATERIALE: marmo

DIMENSIONI CONSERVATE: 28,4 cm

DATAZIONE: –

BIBLIOGRAFIA: non pubblicata (vd. GSCHWANTLER 1992, p. 100, nt. 6)

L'oggetto è noto solo tramite una rapida descrizione in GSCHWANTLER 1992. Statuetta di Venere “che si slaccia il sandalo” molto frammentaria (non è chiaro quali parti manchino; l'altezza indicata è comprensiva del plinto) proveniente da Efeso. Il piede sinistro è sostenuto da una figura di Eros, con il braccio sinistro si appoggia a un supporto con una figura di Pan o Priapo vestito di un corto mantello e poggiato su un sostegno in forma di pilastro.

V20

INDIANAPOLIS, IUAM, inv. 63.105.3

PROVENIENZA: Asia Minore

MATERIALE: marmo

DIMENSIONI CONSERVATE: 11,8 cm

DATAZIONE: I sec. a.C. / I sec.

BIBLIOGRAFIA: RUDOLPH – CALINESCU 1988, pp. 44-45, n. 22; CARRELLA 2008, p. 200

Statuetta frammentaria di Venere “che si slaccia il sandalo” dall’Asia Minore (?). Mancano il capo, parte del collo, il braccio destro da sopra il gomito, quasi interamente il braccio sinistro, la gamba destra da sopra la coscia, la gamba destra da sotto il ginocchio. Diverse linee di frattura nella porzione inferiore della coscia destra. Tracce di un supporto di forma non identificabile nella parte esterna della gamba sinistra. La figura mostra una leggera inclinazione del corpo in avanti e una torsione accentuata all’altezza delle spalle, di cui quella sinistra è di molto sollevata (con il braccio sinistro che doveva essere molto allargato verso l’esterno). Poco sopra la frattura del braccio destro si individuano le tracce di quella che potrebbe essere stata un’armilla.



V21

CHANIA, Museo Archeologico

PROVENIENZA: Aptera (Creta), Peristylhaus

MATERIALE: marmo

DIMENSIONI CONSERVATE: 15 cm

DATAZIONE: I sec. a.C. / I sec.

BIBLIOGRAFIA: NINIΟΥ-KINDELI 1995, p. 733; NINIΟΥ-KINDELI 1999, p. 170; NINIΟΥ-KINDELI 2008, p. 40; SPORN 2018, p. 280, nt. 41, fig. 5

Statuetta frammentaria di Venere “che si slaccia il sandalo” proveniente da Aptera (Creta). Mancano il capo, il collo, entrambe le braccia, la gamba destra dal ginocchio, la gamba sinistra da sotto il ginocchio. Sotto la coscia sinistra si individuano tracce di un supporto di forma non identificabile. Rinvenuta in un contesto domestico databile al I sec. a.C. / I sec.



V22

LONDRA, British Museum, inv. 1888,1115.9
PROVENIENZA: Kouklia (Paphos), Santuario Aphrodite
MATERIALE: marmo
DIMENSIONI CONSERVATE: 11,5 cm
DATAZIONE: tardo ellenistico
BIBLIOGRAFIA: HIGGS – KILEY 2009, pp. 419-423, n. 4; LEIBUNDGUT WIELAND 2011, inv. 1853/1;
https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1888-1115-9

Torso di statuetta di Afrodite “che si slaccia il sandalo” proveniente dal santuario della dea a Pafos. La posizione delle spalle e l’inclinazione del torso sono indicativi dell’appartenenza del frammento allo a questo schema. Si conserva solo la parte superiore del busto, senza capo, collo ed entrambe le braccia. Oggetto di qualità modesta, probabilmente un dono votivo.



V23

LONDRA, British Museum, inv. 1886,0401.1526
PROVENIENZA: Naucrati, Santuario di Apollo
MATERIALE: marmo
DIMENSIONI CONSERVATE: 7 cm
DATAZIONE: tardo ellenistico
BIBLIOGRAFIA: VILLING *ET AL.* 2013-2015, inv. CB40;
https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1886-0401-1526

Torso di statuetta: di Afrodite “che si slaccia il sandalo” proveniente da Naucrati. La posizione delle spalle e l’inclinazione del torso sono indicativi dell’appartenenza del frammento allo a questo schema. Si conserva solo la parte superiore del busto, senza capo, collo ed entrambe le braccia. Oggetto di qualità assai modesta, è probabile si trattasse di un dono votivo al santuario di Apollo presso Naucrati.



V24

ANTALYA, Museo Archeologico

PROVENIENZA: ignota

MATERIALE: marmo

DIMENSIONI CONSERVATE: –

DATAZIONE: –

BIBLIOGRAFIA: non pubblicato

Statuetta di Afrodite “che si slaccia il sandalo” esposta presso il Museo Archeologico di Antalya, a me nota tramite segnalazione del Prof. F. Slavazzi. Nel complesso la figura appare preservata in tutte le sue parti, ad eccezione del braccio sinistro. Sono riscontrabili notevoli segni di incrostazione e corrosione, forse legati ad una lunga giacitura in acqua. Frattura all’altezza del collo. La figura è sostenuta all’altezza della coscia sinistra da un largo supporto di forma non bene identificabile che, prolungandosi verso l’alto, doveva in qualche modo sostenere anche il braccio sinistro. Il piede sinistro è sostenuto da quella che sembra di potere interpretare come una figura di Eros. L’inclinazione del busto è solo leggera. Il capo, rivolto in avanti senza alcuna torsione, presenta una pettinatura con c.d. *Nackenknoten*. La statuetta è tutt’uno con un basso plinto di forma quadrangolare.



V25

ANTALYA, Museo Archeologico

PROVENIENZA: ignota

MATERIALE: marmo

DIMENSIONI CONSERVATE: –

DATAZIONE: –

BIBLIOGRAFIA: non pubblicato

Statuetta di Afrodite “che si slaccia il sandalo” esposta presso il Museo Archeologico di Antalya, a me nota tramite segnalazione del Prof. F. Slavazzi. Manca interamente il braccio sinistro, la mano destra, la gamba destra dal ginocchio, la caviglia con il piede sinistro. Linea di frattura sotto il ginocchio sinistro. La posizione del capo è probabilmente frutto di un intervento moderno, la pettinatura è quella con c.d. *Nackenknoten*.



V26

DELO, Museo Archeologico, inv. A 314

PROVENIENZA: Delo, Casa dell'Inopos

MATERIALE: marmo

DIMENSIONI CONSERVATE: –

DATAZIONE: II/I sec. a.C.

BIBLIOGRAFIA: MARCADÉ 1969, n. A 314, p. 238, nt. 1, tav. XLVII; KREEB 1988, p. 287, n. S 49.9

Frammento di statuetta di Afrodite “che si slaccia il sandalo” proveniente da Delo. Si conservano unicamente la mano destra portata alla caviglia e il piede sinistro con parte del sostegno in forma di delfino. Le dimensioni del frammento non sono note ma KREEB 1988 ipotizza le dimensioni originarie della scultura entro i 40-45 cm.



V27

DELO, Museo Archeologico, inv. A 906

PROVENIENZA: Delo

MATERIALE: marmo

DIMENSIONI CONSERVATE: –

DATAZIONE: II/I sec. a.C.

BIBLIOGRAFIA: KREEB 1988, tav. 14.2; NOLTE 2006, p. 100, n. 97

Frammento incompiuto di Afrodite “che si slaccia il sandalo” da Delo. Si conserva solo il bacino con l'attacco delle gambe: sulla destra pende il lembo di una veste. Le dimensioni del pezzo sono ignote.



V28

DELO, Museo Archeologico, inv. A 5119

PROVENIENZA: Delo

MATERIALE: marmo

DIMENSIONI CONSERVATE: –

DATAZIONE: II/I sec. a.C.

BIBLIOGRAFIA: MARCADÉ 1969, n. A 5119, p. 237, nt. 2; p. 238, nt. 3; p. 459, tav. XLVII; NOLTE 2006, p. 109, n. 109

Statuetta incompiuta e frammentaria di Afrodite “che si slaccia il sandalo” da Delo. La scultura è appena sbazzata in un unico blocco comprendente figura, sostegno e base. Manca la parte superiore della



figura comprendente le spalle, il braccio sinistro, il collo e il capo. Le dimensioni del pezzo sono ignote.

V29

DELO, Museo Archeologico, inv. A 5640

PROVENIENZA: Delo

MATERIALE: marmo

DIMENSIONI CONSERVATE: –

DATAZIONE: II/I sec. a.C.

BIBLIOGRAFIA: MARCADÉ 1969, n. A 5640, p. 237, nt. 7; p. 441, nt. 1, tav. XLVII

Frammento di statuetta di Afrodite “che si slaccia il sandalo” da Delo comprendente parte del plinto, del sostegno alla gamba sinistra (tronco) e il piede destro della figura. Le dimensioni del pezzo sono ignote.



V30

DELO, Museo Archeologico, inv. A 5641

PROVENIENZA: Delo

MATERIALE: marmo

DIMENSIONI CONSERVATE: –

DATAZIONE: II/I sec. a.C.

BIBLIOGRAFIA: MARCADÉ 1969, n. A 5641, p. 237, nt. 7; p. 441, nt. 1, tav. XLVII

Frammento di statuetta di Afrodite “che si slaccia il sandalo” da Delo comprendente parte il plinto, il piede destro della figura e l’attacco del sostegno alla coscia sinistra. Le dimensioni del pezzo sono ignote.



V31

DELO, Museo Archeologico, inv. A 5157

PROVENIENZA: Delo

MATERIALE: marmo

DIMENSIONI CONSERVATE: –

DATAZIONE: II/I sec. a.C.

BIBLIOGRAFIA: MARCADÉ 1969, n. A 5157, p. 237, nt. 3, tav. XLVII

Frammento di statuetta incompiuta di Afrodite “che si slaccia il sandalo” da Delo, comprendente la parte superiore del torso (mancano entrambe le braccia) e il capo. Le dimensioni del pezzo sono ignote.



V32

DELO, Museo Archeologico, inv. A 1678

PROVENIENZA: Delo

MATERIALE: marmo

DIMENSIONI CONSERVATE: –

DATAZIONE: II/I sec. a.C.

BIBLIOGRAFIA: MARCADÉ 1969, n. A 1678, p. 237, nt. 3, tav. XLVII

Frammento di statuetta incompiuta di Afrodite “che si slaccia il sandalo” da Delo, comprendente la parte superiore del torso (mancano entrambe le braccia) e il capo. Le dimensioni del pezzo sono ignote.



V33

DELO, Museo Archeologico, inv. A 5153

PROVENIENZA: Delo

MATERIALE: marmo

DIMENSIONI CONSERVATE: –

DATAZIONE: II/I sec. a.C.

BIBLIOGRAFIA: MARCADÉ 1969, n. A 5154, p. 237, ntt. 1; 3, tav. XLVII

Frammento di statuetta incompiuta di Afrodite “che si slaccia il sandalo” da Delo, comprendente la parte superiore del torso (mancano entrambe le braccia) e il capo, su cui la figura doveva indossare una *stephane*. Le dimensioni del pezzo sono ignote.



V34

ATTUALE COLLOCAZIONE IGNOTA

PROVENIENZA: Roma

MATERIALE: marmo (?)

DIMENSIONI CONSERVATE: –

DATAZIONE: –

BIBLIOGRAFIA: BOBER – RUBINSTEIN
2010, p. 69, n. 20



Statuetta di Venere “che si slaccia il sandalo” nota tramite un disegno realizzato a Roma da Maerten van Heemskreck negli anni '30 del XVI sec. Non sono noti dettagli, né relativi alle dimensioni, né al materiale. La presenza di un supporto all'altezza della coscia sinistra induce a supporre che possa trattarsi di marmo, ma la cosa rimane dubbia. La figura si segnala soprattutto, oltre che per la presenza di un lembo di veste che pende dal braccio sinistro, per la particolare posizione dello stesso, con l'avambraccio che sale verso l'alto. Il capo non presenta torsione ed è cinto da una sottile tenia. Indossa *armillae* ad entrambe le braccia. Non si riscontra la presenza del sandalo.

V35

ATTUALE COLLOCAZIONE IGNOTA

PROVENIENZA: Africa o Alessandria (?), ex collezione
«Docteur K» (?)

MATERIALE: bronzo; argento (occhi)

DIMENSIONI CONSERVATE: 53 cm

DATAZIONE: I/II sec.

BIBLIOGRAFIA: Crédit Municipal de Paris – Archeologie,
Collection du Docteur K, 16 dicembre 2004, lotto 10

Statuetta in bronzo di Venere “che si slaccia il sandalo” ex collezione «Docteur K». Mancano entrambe le braccia da poco sotto la spalla e il piede destro. Patina verdastra con macchie rosse. Realizzato a fusione cava. Foro sotto la suola del sandalo al piede sinistro. Per dimensioni, composizione e qualità del modellato, questa eccezionale statuetta si avvicina moltissimo all'esemplare rinvenuto a Xanten (oggi a Bonn, Rheinisches Landesmuseum, inv. CVT 6379), al punto che è lecito ipotizzare l'ascendenza delle due sculture a un modello comune. Diverso è solo il capo, certo lavorato separatamente rispetto al resto del corpo, che si caratterizza in questo caso per una resa più schematica, in particolare per quanto riguarda la chioma, con la tradizionale acconciatura con c.d. *Nackennoten*. La dea indossa una *stephane*, leggermente danneggiata nella parte superiore, decorata con semplici motivi geometrici. Gli occhi sono ageminati in argento e presentano le pupille incise. I capezzoli sono incisi, ed è possibile che in origine fossero ageminati in rame. Al piede sinistro indossa un sandalo, impreziosito dai dettagli del laccio. Si tratta con ogni probabilità di una produzione dalla penisola italica databile al principio del II sec. Le indicazioni relative al suo contesto di rinvenimento sono da considerarsi assai dubbie, visto la vicenda legale che ha interessato il pezzo e la sua probabile provenienza da traffico illecito.



V36

ATTUALE COLLOCAZIONE IGNOTA

PROVENIENZA: Ascalona, rinvenimento subacqueo (North beach)

MATERIALE: bronzo; argento (occhi)

DIMENSIONI CONSERVATE: 20 cm

DATAZIONE: I/II sec.

BIBLIOGRAFIA: LATTES 1999; KAUFMANN-HEINIMANN 2004, p. 255, nt. 39; GALILI – AYALON 2008, fig. 4; GALILI – ROSEN 2015, pp. 41-42, figg. 9-10

Statuetta di Venere “che si slaccia il sandalo” in bronzo da un relitto al largo di Ascalona. La figura è piuttosto danneggiata a causa di una lunga permanenza in acqua. Mancano le dita della mano sinistra quelle dei piedi sono danneggiate. La superficie appare nel complesso molto consumata. Forte torsione del capo verso destra; gli occhi sono ageminati in argento. Pettinatura con cd. *Nackenknoten* e una sottile tenia. Il braccio sinistro è molto allargato e portato verso l’alto. Insieme alla statuetta di Venere è stata rinvenuta una figurina di Priapo: è possibile che fosse associato alla dea e si si trattasse del supporto al braccio sinistro come riscontrabile in altri esemplari.



V37

ATTUALE COLLOCAZIONE IGNOTA

PROVENIENZA: Cesarea Marittima, rinvenimento subacqueo

MATERIALE: bronzo

DIMENSIONI CONSERVATE: 16 cm

DATAZIONE: I/II sec.

BIBLIOGRAFIA: ANGERT 1988/1989; GERSHT 2001, pp. 64-65, fig. 1; GALILI *ET ALII* 1993; GALILI – ROSEN 2015, pp. 49-50, fig. 16.

Statuetta in bronzo di Venere “che si slaccia il sandalo” da un relitto al largo di Cesarea Marittima. La figura è piuttosto danneggiata a causa di una lunga permanenza in acqua. Manca la mano sinistra. La superficie è estremamente incrostata e corrosa. Il capo non presenta alcuna torsione; indossa una *stephane* e due *armillae* (una per braccio). Con il braccio sinistro poggia su un supporto in forma di sottile erma di Priapo. Il piede destro è mancante e all’altezza della caviglia la figura diventa tutt’uno con la base profilata di forma parallelepipedica.



V38

FIRENZE, Museo Archeologico Nazionale

PROVENIENZA: ignota

MATERIALE: bronzo

DIMENSIONI CONSERVATE: 16 cm

DATAZIONE: I/II sec.

BIBLIOGRAFIA: PAOLUCCI 2008, pp. 74-75; 250-251, n. 112; PICCOLI GRANDI BRONZI 2015, pp. 83-84, n. 30

Statuetta in bronzo di Venere “che si slaccia il sandalo” di provenienza ignota. Il braccio destro è stato ricomposto in età moderna, la superficie è danneggiata in più punti e piuttosto corrosa. Anche il supporto circolare è moderno. Realizzato a fusione piena. La figura risulta solo leggermente piegata in avanti e la torsione del capo verso destra è limitata. Indossa una *stephane*. Tra le dita del piede sinistro è un forellino attraverso cui poteva passare il laccio del sandalo.



V39

NEW YORK, collezione Bastis

PROVENIENZA: ignota

MATERIALE: bronzo

DIMENSIONI CONSERVATE: 10 cm

DATAZIONE: I/II sec.

BIBLIOGRAFIA: BOTHMER *ET ALII* 1987, p. 228, n. 132, fig. 132a-b

Bronzetto di Venere “che si slaccia il sandalo” di provenienza ignota. Mancano il braccio destro, l'avambraccio sinistro, la parte inferiore della gamba destra con il piede. La superficie appare molto consumata e presenta in più punti tagli e abrasioni. Il capo è leggermente reclinato e volto verso destra. La capigliatura è organizzata come spesso negli esemplari di Venere in questo schema, con c.d. *Nackenknotten* associato però alla presenza di due trecce che cadono sulle spalle. Nel complesso si tratta di una esecuzione assai povera.



V40

VEROIA, Museo Archeologico, inv. II 3107

PROVENIENZA: Veroia, necropoli ellenistica

MATERIALE: terracotta

DIMENSIONI CONSERVATE: 53 cm

DATAZIONE: fine III / prima metà di II sec. a.C.

BIBLIOGRAFIA: TSAKALOU-TZANAVARI 2002, pp. 165-170; p. 262, n. 271, tav. 78

Statuetta di Afrodite “che si slaccia il sandalo” da Veroia, necropoli ellenistica. Apparentemente integra, per quanto ricomposto da diversi frammenti. Mancano alcune dita di entrambe le mani. Produzione del corpo tramite stampi: le braccia, i gioielli, la *stephane* e gli altri accessori sono invece realizzati manualmente. Tracce di colore rosa sul seno. Una sottile foglia di argento è presente sui lacci e le soles dei sandali. Nessuna torsione del capo. indossa un’alta *stephane* decorata con fiori, una benda e degli orecchini; trecce cadono sulle spalle; indossa diversi anelli ad entrambe le mani. Indossa uno *strophion* elaborato con cinghie che incrociano sul torace. Sandali piuttosto alti a entrambi i piedi. Incisione AΛE “Αλέξανδρος” (?) sopra il foro di ventilazione sul retro (attestato epigraficamente a Veria nel II sec.).



V41

VEROIA, Museo Archeologico, inv. II 3156

PROVENIENZA: Veroia, necropoli ellenistica

MATERIALE: terracotta

DIMENSIONI CONSERVATE: 52,5 cm

DATAZIONE: fine III / prima metà di II sec. a.C.

BIBLIOGRAFIA: TSAKALOU-TZANAVARI 2002, pp. 165-170; p. 262, n. 272, tav. 78

Statuetta di Afrodite “che si slaccia il sandalo” da Veroia, necropoli ellenistica. Apparentemente integra nel complesso, per quanto ricomposto da diversi frammenti. Mancano alcune dita della mano sinistra e la *stephane* è leggermente danneggiata. Produzione del corpo tramite stampi: le braccia, i gioielli, la *stephane* e gli altri accessori sono invece realizzati manualmente. Tracce di ingobbio bianco sulla parte anteriore. Una sottile foglia d’argento riveste i lacci dei calzari, le *armillae* a entrambe le braccia e un gioiello sulla coscia sinistra. Nessuna torsione del capo; indossa un’alta *stephane* decorata con dei dischi, una benda e degli orecchini. Trecce cadono sulle spalle.



Indossa *armillae* su entrambe le braccia ed alcuni anelli sulla mano sinistra; sandali piuttosto alti a entrambi i piedi. Incisione AΛE “Αλέξανδρος” (?) sopra il foro di ventilazione sul retro (attestato epigraficamente a Veria nel II sec.).

V42

VEROIA, Museo Archeologico, inv. Π 3111

PROVENIENZA: Veroia, necropoli ellenistica

MATERIALE: terracotta

DIMENSIONI CONSERVATE: 52,5 cm

DATAZIONE: fine III/prima metà di II sec. a.C.

BIBLIOGRAFIA: TSAKALOU-TZANAVARI 2002, pp. 165-170; p. 262, n. 273, tav. 77

Statuetta di Afrodite “che si slaccia il sandalo” da Veroia, necropoli ellenistica. Apparentemente integra nel complesso, per quanto ricomposto da diversi frammenti. Mancano alcune dita della mano sinistra e la *stephane* è leggermente danneggiata. Produzione del corpo tramite stampi: le braccia, i gioielli, la *stephane* e gli altri accessori sono invece realizzati manualmente. Tracce di ingobbio bianco sulla parte anteriore. Una sottile foglia d'argento riveste la doppia armilla sul braccio sinistro. Tracce di colore rosa sulla *stephane* e sul seno. Nessuna torsione del capo. Indossa un'alta *stephane* decorata con cinque fiori, una benda e degli orecchini; trecce cadono sulle spalle; indossa diversi anelli alla mano sinistra ed una doppia armilla sul braccio sinistro. Indossa uno *strophion* elaborato con cinghie che incrociano sul torace. Sandali piuttosto alti a entrambi i piedi. Incisione AΛE “Αλέξανδρος” (?) sopra il foro di ventilazione sul retro (attestato epigraficamente a Veria nel II sec.).



V43

VEROIA, Museo Archeologico, inv. II 3103
PROVENIENZA: Veroia, necropoli ellenistica
MATERIALE: terracotta
DIMENSIONI CONSERVATE: 51 cm
DATAZIONE: fine III/prima metà di II sec. a.C.
BIBLIOGRAFIA: TSAKALOU-TZANAVARI 2002, pp. 165-170; pp. 262-263, n. 274, tav. 79



Statuetta di Afrodite “che si slaccia il sandalo” da Veroia, necropoli ellenistica. Nel complesso integra, per quanto ricomposto da diversi frammenti. Mancano la parte inferiore della gamba destra da sopra la caviglia, le dita della mano destra ed il sandalo del piede sinistro. Nessuna torsione del capo. Indossa un’alta *stephane* decorata con fiori e un grosso gioiello sulla coscia destra. Incisione ΑΛΕ “Αλέξανδρος” sopra il foro di ventilazione sul retro (attestato epigraficamente a Veria nel II sec.).

V44

PELLA, Museo Archeologico Nazionale
PROVENIENZA: Pella, santuario di Cibele e Aphrodite
MATERIALE: terracotta
DIMENSIONI CONSERVATE: 47 cm
DATAZIONE: I sec. a.C.
BIBLIOGRAFIA: LILIMPAKI-AKAMATI 2000, pp. 40-41, tav. 38a-b.

Statuetta di Afrodite “che si slaccia il sandalo” dal santuario di Cibele e Afrodite di Pella. Nel complesso conservata quasi interamente, per quanto ricomposta da diversi frammenti. Mancano alcune dita della mano sinistra, metà della mano destra e il piede destro. La dea indossa un’alta *stephane* riccamente decorata, al di sopra di una capigliatura con grosse trecce che ricadono sulle spalle. Al piede sinistro indossa un sandalo con la suola piuttosto alta, impreziosito da una sorta di borchia nella parte superiore.

V45

REGENSBURG, Institut für klassische Archäologie der
Universität Regensburg

PROVENIENZA: ex collezione Winzinger

MATERIALE: terracotta

DIMENSIONI CONSERVATE: 18,5 cm

DATAZIONE: II/I sec. a.C.

BIBLIOGRAFIA: BENTZ – EICHINGER 1999, pp. 62-63, n.
67

Statuetta in terracotta di Afrodite “che si slaccia il sandalo” ex collezione Winzinger. Mancano entrambe le braccia, la gamba destra al di sotto del ginocchio e l'intera gamba sinistra. Numerosi danni superficiali. Si conservano tracce di ingobbio di colore bianco. Il capo non presenta alcuna torsione. Capigliatura con ciocche che si dipartono da una scriminatura centrale incorniciando il viso, con trecce che cadono sulle spalle e una sorte di fiocco in cima al capo.



V46

ISTANBUL, Museo Archeologico, inv. 1520

PROVENIENZA: Priene, quartiere residenziale

MATERIALE: terracotta

DIMENSIONI CONSERVATE: 7,8 cm

DATAZIONE: II/I sec. a.C.

BIBLIOGRAFIA: MENDEL 1908, n. 2177; RUMSCHEID
2006, p. 412, n. 15, tav. 5, 6-7

Testa di statuetta di Afrodite “che si slaccia il sandalo” da Priene. Si conservano parzialmente solo collo e capo con indosso una *stephane* decorata con delle sorte di protomi di forma triangolare. Tracce di ingobbio bianco. Tracce di colore rosso sulla *stephane* e forse anche sui capelli.



V47

ISTANBUL, Museo Archeologico, inv. 1635
PROVENIENZA: Priene, Casa 33 est, stanza SO
MATERIALE: terracotta

DIMENSIONI CONSERVATE: 8,2 cm

DATAZIONE: pre 135 a.C.

BIBLIOGRAFIA: WIEGAND – SCHRADER 1904, p. 336;
MENDEL 1908, n. 2175; LAUMONIER 1956, p. 159;
RUMSCHEID 2006, pp. 412-413, n. 16, tav. 6, 1-4



Testa di statuetta di Afrodite “che si slaccia il sandalo” da Priene. Si conservano parzialmente solo collo e capo. Tracce di ingobbio bianco. Indossa un’alta *stephane* su un’elaborata capigliatura con c.d. *Schmetterlingsknoten*. Stesso modello dell’esemplare **V48** Istanbul, Museo Archeologico, inv. 1564.

V48

ISTANBUL, Museo Archeologico, inv. 1564

PROVENIENZA: Priene

MATERIALE: terracotta

DIMENSIONI CONSERVATE: 7 cm

DATAZIONE: pre 135 a.C.

BIBLIOGRAFIA: WIEGAND – SCHRADER 1904, p. 336;
MENDEL 1908, n. 2176; LAUMONIER 1956, p. 159;
RUMSCHEID 2006, p. 413, n. 17, tav. 6, 5-8



Testa di statuetta di Afrodite “che si slaccia il sandalo” da Priene. Si conservano parzialmente solo collo e capo. Tracce di ingobbio bianco. Indossa un’alta *stephane* su un’elaborata capigliatura con c.d. *Schmetterlingsknoten*. Stesso modello dell’esemplare **V47** a Istanbul, Museo Archeologico, inv. 1635.

V49

ISTANBUL, Museo Archeologico, inv. 1637

PROVENIENZA: Priene, Casa 33 est, stanza SO

MATERIALE: terracotta

DIMENSIONI CONSERVATE: 6,7 cm

DATAZIONE: pre 135 a.C.

BIBLIOGRAFIA: WIEGAND – SCHRADER 1904, pp. 327; 366; MENDEL 1908, n. 2174, tav. 7, 4; LAUMONIER 1956, p. 159; RUMSCHEID 2006, p. 413, n. 18, tav. 7, 1-4

Testa di statuetta di Afrodite “che si slaccia il sandalo” da Priene. Si conserva solo il capo. Tracce di ingobbio bianco, tracce di colore rosso sul viso. Indossa un’alta *stephane* su un’elaborata capigliatura con c.d. *Schmetterlingsknoten*.

**V50**

ATTUALE COLLOCAZIONE IGNOTA

PROVENIENZA: Priene, Casa 33 est, stanza SO

MATERIALE: terracotta

DIMENSIONI CONSERVATE: 15 cm

DATAZIONE: pre 135 a.C.

BIBLIOGRAFIA: WIEGAND – SCHRADER 1904, p. 327; KREEB 1988, p. 94, nt. 363; RUMSCHEID 2006, p. 425, n. 53, tav. 24,3

Statuetta frammentaria di Afrodite “che si slaccia il sandalo” da Priene ricomposta di quattro frammenti. Mancano il capo, il collo, le dita della mano destra, interamente il braccio sinistro, la gamba destra dall’attacco della coscia, la gamba sinistra dal ginocchio.



V51

ISTANBUL, Museo Archeologico, inv. 1492
PROVENIENZA: Priene, quartiere residenziale

MATERIALE: terracotta

DIMENSIONI CONSERVATE: 18 cm

DATAZIONE: II/I sec. a.C.

BIBLIOGRAFIA: MENDEL 1908, n. 2048; LAUMONNIER 1956, p. 157, n. 472; RUMSCHEID 2006, p. 426, n. 54

Frammento di statuetta (ricomposto da due parti) comprendente, pur con alcune lacune, entrambe le gambe di una figura di Afrodite “che si slaccia il sandalo” (all’infuori dei piedi). Visibili tracce di ingobbio bianco. Indossa gioielli ad entrambe le caviglie.



V52

ISTANBUL, Museo Archeologico, inv. 1532
PROVENIENZA: Priene, quartiere residenziale

MATERIALE: terracotta

DIMENSIONI CONSERVATE: 9 cm

DATAZIONE: II/I sec. a.C.

BIBLIOGRAFIA: MENDEL 1908, n. 2049; RUMSCHEID 2006, p. 426, n. 55, tav. 24,5

Frammento di statuetta di Afrodite “che si slaccia il sandalo” composto da diversi frammenti riassemblati. Si conserva solo parte del bacino con l’attacco della coscia destra e la gamba sinistra fino al ginocchio. Visibili tracce di ingobbio bianco.



V53

ISTANBUL, Museo Archeologico, inv. 1397
PROVENIENZA: Priene, quartiere residenziale

MATERIALE: terracotta

DIMENSIONI CONSERVATE: 6,5 cm

DATAZIONE: II/I sec. a.C.

BIBLIOGRAFIA: MENDEL 1908, n. 2169; RUMSCHEID 2006, p. 412, n. 14, tav. 5, 4-5

DATAZIONE: II/I sec. a.C.

Testa di statuetta con *stephane* di Afrodite “che si slaccia il sandalo” da Priene. Si conservano solo il capo e il collo. Tracce di ingobbio bianco. Indossa un’alta *stephane* decorata con dischi.



V54

ISTANBUL, Museo Archeologico, inv. 1394

PROVENIENZA: Priene

MATERIALE: terracotta

DIMENSIONI CONSERVATE: 5 cm

DATAZIONE: II/I sec. a.C.

BIBLIOGRAFIA: WIEGAND – SCHRADER 1904, p. 336;

MENDEL 1908, n. 2166; RUMSCHEID 2006, p. 426, n. 56,
tav. 25, 1-2

Testa di statuetta di Afrodite “che si slaccia il sandalo” da Priene. Si conserva solo il capo e parte del collo. Tracce di ingobbio bianco, tracce di colore rosso sui capelli. Elaborata capigliatura con c.d. *Schmetterlingsknoten* con sottile tenia.



V55

LONDRA, British Museum, inv. 1908,0411.1

PROVENIENZA: Palermo (?), ex collezione Apostolides

MATERIALE: terracotta

DIMENSIONI CONSERVATE: 25,1 cm

DATAZIONE: II/I sec. a.C.

BIBLIOGRAFIA: non pubblicata;

https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1908-0411-1

Statuetta in terracotta di Afrodite “che si slaccia il sandalo” dall’Italia meridionale. Apparentemente integra. Frattura all’altezza del collo. Visibili tracce di ingobbio bianco. Il capo è lievemente volto verso sinistra; indossa una *stephane*. Ad entrambi i piedi indossa degli elaborati calzari, con lacci che salgono fino ai polpacci della figura.



V56

LONDRA, British Museum, inv. 1884,0310.1
PROVENIENZA: Smirne, ex collezione Rollin & Feuarent
MATERIALE: terracotta
DIMENSIONI CONSERVATE: 10,5 cm
DATAZIONE: II/I sec. a.C.
BIBLIOGRAFIA: HIGGINS 1903, n. 2304;
https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1884-0310-1

Statuetta frammentaria in terracotta di Afrodite “che si slaccia il sandalo” da Smirne. Mancano il capo, il collo, il braccio sinistro, la gamba destra dal ginocchio, l’intera gamba sinistra. Frattura all’altezza dell’attacco del braccio destro. Visibili tracce di ingobbio bianco. Tracce di colore giallo sulla pelle.

**V57**

TARANTO, MARTA, inv. 52589
PROVENIENZA: Taranto, necropoli ellenistica
MATERIALE: terracotta
DIMENSIONI CONSERVATE: –
DATAZIONE: 225 – 175 a.C.
BIBLIOGRAFIA: GRAEPLER 1997, p. 268, Grab 75, n. 3; p. 125, nt. 290; p. 133, nt. 322

Statuetta in terracotta di Afrodite “che si slaccia il sandalo” su una base circolare. Dalle necropoli ellenistiche di Taranto. L’oggetto è noto unicamente tramite la menzione in GRAEPLER 1997. Databile archeologicamente tra il 225 e il 175 a.C. (fase D della necropoli).

V58

TARANTO, MARTA, inv. 123131
PROVENIENZA: Taranto, necropoli ellenistica
MATERIALE: terracotta
DIMENSIONI CONSERVATE: –
DATAZIONE: 225 – 175 a.C.
BIBLIOGRAFIA: GRAEPLER 1997, p. 285, Grab 223, n. 22; p. 125, nt. 290

Statuetta in terracotta di Afrodite “che si slaccia il sandalo” da Taranto. L’oggetto è noto unicamente tramite la

menzione in GRAEPLER 1997. Databile archeologicamente tra il 225 e il 175 a.C. (fase D della necropoli).

V59

TARANTO, MARTA, inv. 50660

PROVENIENZA: Taranto, necropoli ellenistica

MATERIALE: terracotta

DIMENSIONI CONSERVATE: –

DATAZIONE: 175 – 100 a.C.

BIBLIOGRAFIA: GRAEPLER 1997, p. 265, Grab 65, n. 1; p. 133, nt. 322

Statuetta in terracotta di Afrodite “che si slaccia il sandalo” dalle necropoli ellenistiche di Taranto. La figura ha il braccio sinistro poggiato su un timone. L’oggetto è noto unicamente tramite la menzione in GRAEPLER 1997. Databile archeologicamente tra il 175 e il 100 a.C. (fase E della necropoli).

APPENDICE III

FONTI LETTERARIE ED EPIGRAFICHE

NOBILIA OPERA IN PICCOLO FORMATO

Autoritratto con quadriga miniaturistica di Teodoro di Samo

T1. Posidippo di Pella, *Epigrammi*, AB 67 (trad. POZZI – RAMPICHINI 2008)

[...] ἄντυγος ἐγγύθεν ἄθρει
τῆς Θεοδωρείης χειρὸς ὅσος κάματος·
ὄψει γὰρ ζυγόδεσμα καὶ ἠνία καὶ τροχὸν ἵππων
ἄξονά θ' [ἠνιό]χου τ' ὄμμα καὶ ἄκρα χερῶν·
ὄψει δ' εὖ [...] εὖ εὖ, ἀλλ' ἐπὶ τῷδε
ἐζομέν[ην ἀν ἴσην ἄρματι] μυῖαν ἴδοις.

[...] del carro, guarda vicino e pensa:
che lavoro, la mano di Teodoro!
e vedrai le cinghie, le briglie e le rondelle dei
cavalli
e gli astili, e gli occhi dell'auriga e le sue dita;
e vedrai bene [...], ma su questo
posata [...] potresti vedere una mosca.

T2. Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, XXXIV.83 (trad. CORSO ET ALII 1988)

Theodorus, qui labyrinthum fecit Sami, ipse se ex aere fudit. praeter similitudinis mirabilem famam magna suptilitate celebratur : dextra limam tenet, laeva tribus digitis quadrigulam tenuit, tralatam Praeneste parvitatibus ut miraculum : pictam eam currumque et aurigam integeret alis simul facta musca.

Teodoro, il costruttore del labirinto di Samo, rappresentò se stesso in bronzo e, a parte la straordinaria fama dovuta alla somiglianza della statua, è apprezzato anche per la grande minuzia dei particolari: nella destra tiene la lima, con le tre dita della sinistra tiene una piccola quadriga traslata a Preneste, creata così miracolosamente piccola, che essa col cocchio e con l'auriga era coperta dalle ali di una mosca che egli fuse contemporaneamente.

Il *Puer Bruti* di Strongilione

T3. Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, XXXIV.82 (trad. CORSO ET ALII 1988)

[...] idem fecit puerum, quem amando Brutus Philippensis cognomine suo inlustravit

[...] è anche l'autore di un ragazzo che Bruto di Filippi predilesse al punto di dargli il suo nome

T4. Marziale, *Epigrammata*, II.77 (trad. NORCIO 2014)

Cosconi, qui longa putas epigrammata nostra,
utilis unguendis axibus esse potes.
Hac tu credideris longum ratione colosson
et puerum Bruti dixeris esse brevem.
Disce quod ignoras: Marsi doctique Pedonis
saepe duplex unum pagina tractat opus.
Non sunt longa quibus nihil est quod demere
possis,
sed tu, Cosconi, disticha longa facis.

O Cosconio, che giudichi lunghi i miei epigrammi,
potresti essere utile ad ungere le assi dei carri. Con
i tuoi criteri tu giudicheresti troppo alto il Colosso
e troppo piccolo il putto di Bruto. Impara ciò che
non sai: spesso Marso e il dotto Pedone trattano in
due pagine un solo argomento. Non sono lunghi
quei carmi ai quali non si può togliere nulla. Tu
invece, o Cosconio, scrivi lunghi distici.

T5. Marziale, *Epigrammata*, IX.50 (trad. NORCIO 2014)

Ingenium mihi, Gaure, probas sic esse pusillum,
carmina quod faciam quae brevitate placent.
Confiteor. Sed tu, bis senis grandia libris
qui scribis Priami proelia, magnus homo es?
Nos facimus Bruti puerum, nos Langona vivum:
tu magnus luteum, Gaure, Giganta facis.

O Gauro, tu vuoi dimostrare che io ho un cervello
piccolo, adducendo il fatto che io scrivo carmi che
piacciono per la loro brevità. Lo ammetto. Ma tu,
che canti la grande guerra di Priamo in dodici libri,
sei forse un uomo intelligente? Io creo il putto di
Bruto, io creo il vivente Langone: tu, o Gauro, da
grande artista, plasmi un gigante d'argilla.

T6. Marziale, *Epigrammata*, XIV.171 (trad. NORCIO 2014)

Βρόντου παιδίον fictile.
Gloria tam parvi non est obscura sigilli:
istius pueri Brutus amator erat

La statuetta d'argilla «Il putto di Bruto».
La gloria di questa statuetta sì piccola non è oscura:
Bruto amava questo putto

Ercole Epitrapezio di Lisippo

T7. Stazio, *Silvae*, IV.6 – Hercules Epitrapezios Novi Vindicis (trad. BONADEO 2010)

Forte remittentem curas Phoeboque levatum
pectora, cum patulis tererem vagus otia Saeptis
iam moriente die, rapuit me cena benigni
Vindicis, haec imos animi perlapsa recessus
5 inconsumpta manet, neque enim ludibria ventris
hausimus aut epulas diverso a sole petitas
vinaque perpetuis aevo certantia fastis,
a miseri, quos nosse iuvat quid Phasidis ales
distet ab hiberna Rhodopes grue, quis magis anser
10 exta ferat, cur Tuscus aper generosior Umbro,
lubrica qua recubent conchylia mollius alga:
nobis verus amor medioque Helicone petitus
sermo hilaresque ioci brumalem absumere noctem
suaserunt mollemque oculis expellere somnum,
15 donec ab Elysiis prospexit sedibus alter
Castor et hesternas risit Tithonia mensas.
o bona nox iunctaque utinam Tiryntia luna!
nox et Erythraeis Thetidis signanda lapidis
et memoranda diu geniumque habitura perennem!

Mentre, in riposo dagli affanni della
composizione e con il cuore libero
dall'invasamento
di Apollo, passavo il tempo ozioso e senza una
meta negli ampi porticati Giulii
ormai sul finire del giorno, ecco che
inaspettatamente mi trascinò via l'invito a cena
del generoso
Vindice. Questa cena mi ha pervaso nei più
profondi recessi dell'animo e
5 li rimane intatta. Non abbiamo, in effetti,
assaporato tentazioni del ventre
o vivande importate da terre lontane
e vini che gareggiassero in età con l'eterno corso
dei fasti.
Ah, miseri quelli che si dilettono di sapere in che
cosa l'uccello del Fasi
differisca dalla gru avveza ai rigori del Rodope,
quale varietà di oca

20 mille ibi tunc species aerisque eborisque
 vetusti
 atque locuturas mentito corpore ceras
 edidici. quis namque oculis certaverit usquam
 Vindicis, artificum veteres agnoscere ductus
 et non inscriptis auctorem reddere signis?
25 hic tibi quae docto multum vigilata Myroni
 aera, laboriferi vivant quae marmora caelo
 Praxitelis, quod ebur Pisaeo pollice rasum,
 quid Polyeliteis iussum spirare caminis,
 linea quae veterem longe fateatur Apellen,
30 monstrabit: namque haec, quotiens chelym
 exuit, illi
 desidia est, hic Aoniis amor avocat antris.
 Haec inter castae genius tutelaque mensae
 Amphitryoniades multo mea cepit amore
 pectora nec longo satiavit lumina visu:
35 tantus honos operi finesque inclusa per artos
 maiestas! deus ille, deus! seseque videndum
 indulsit, Lysippe, tibi parvusque videri
 sentiri que ingens! et eum mirabilis intra
 stet mensura pedem, tamen exclamare libebit,
40 si visus per membra feres: 'hoc pectore
 pressus
 vastator Nemees, haec exitiale ferebant
 robur et Argoos frangebant brachia remos.'
 a! spatio tam magna brevi mendacia formae!
 quis modus in dextra, quanta experientia docti
45 artificis curis, pariter gestamina mensae
 fingere et ingentes animo versare colossos!
 tale nec Idaeis quicquam Telchines in antris
 nee stolidus Brontes nec, qui polit arma deorum,
 Lemnius exigua potuisset ludere massa.
50 nec torva effigies epulisque aliena remissis,
 sed qualem parci domus admirata Molochi
 aut Aleae lucis vidit Tegeaea sacerdos;
 qualis et Oetaeis emissus in astra favillis
 nectar adhuc torva laetus Iunone bibebat:
55 sic mitis vultus, veluti de pectore gaudens,
 hortatur mensas, tenet haec marcentia fratris
 pocula, at haec clavae meminit manus; aspera
 sedis
 sustinet et cultum Nemeaeo tegmine saxum.
 Digna operi fortuna sacro. Pellaeus habebat
60 regnator laetis numen venerabile mensis
 et comitem occasus secum portabat et ortus,
 prensabatque libens modo qua diademata dextra
 abstulerat dederatque et magnas verterat urbes,
 semper ab hoc animos in crastina bella petebat,
65 huic acies semper victor narrabat opimas,
 sive catenatos Bromio detraxerat Indos
 seu elusam magna Babylona refrugerat hasta
 seu Pelopis terras libertatemque Pelasgam
 obruerat bello; magnoque ex agmine laudum
70 fertur Thebanos tantum excusasse triumphos.

10 fornisca più *foie-gras*, perché il cinghiale
 etrusco sia più pregiato di quello umbro,
 su quale tipo di alga più mollemente si adagino le
 viscide conchiglie!
 A noi, invece, un sentimento vero, una
 conversazione attinta al cuore
 dell'Elicona e spiritose facezie resero dolce
 trascorrere tutta una notte d'inverno
 e scacciare dagli occhi il languido sonno
15 finché uno dei due Dioscuri fece capolino dalle
 sedi
 dell'Elisio e l'Aurora, sposa di Tirone, sorrise
 delle mense apprestate il giorno prima.
 O notte meravigliosa, almeno fosse durata come
 quella del concepimento del Tirinzio
 assommando due lune!
 Notte da contrassegnare persino con le perle del
 Mar Rosso,
 da ricordare a lungo e destinata a vita perenne!
20 Là allora ho imparato a riconoscere mille
 antiche statue di bronzo e d'avorio
 e figure di cera che, nella loro illusoria corporeità,
 sembrava dovessero
 parlare. Chi, infatti, potrebbe mai competere con
 l'occhio di
 Vindice nel distinguere i tratti stilistici degli
 antichi artisti
 e nell'attribuire l'autore ad opere prive di firma?
25 Questi saprà mostrarti quali bronzi siano il
 frutto di lunghe veglie da parte del sapiente
 Mirone,
 quali marmi prendano vita sotto il cesello del
 laborioso
 Prassitele, quale avorio sia stato rifinito dalla
 mano di Fidia,
 quali opere abbiano ricevuto l'impulso vitale dalle
 fucine di Policleteo,
 quale tratto grafico riveli da lontano lo stile
 dell'antico Apelle,
30 giacché questa è la sua attività per il tempo
 libero, quando depone la lira,
 questa passione riesce a distoglierlo dagli antri
 aonii.
 Tra tali opere l'Anfitrioniade, genio e nume
 tutelare
 della casta mensa, mi prese il cuore con una
 grande passione
 e neppure, dopo lunga contemplazione riuscì a
 saziare i miei occhi.
35 Tanta la bellezza dell'opera e la maestà, seppur
 racchiusa in ridotte
 dimensioni! Quello è un dio, un dio! E si è
 concesso al tuo sguardo,
 o Lisippo, ed ora è piccolo alla vista, ma grande
 nella percezione

ille etiam, magnos Fatis rumpentibus actus,
cum trahere! letale merum, iam mortis opaca
nube gravis vultus alios in numine caro
aeraque supremis timuit sudantia mensis.

75 Mox Nasamoniae decus admirabile regi
possessum; fortique deo libavit honores
semper atrox dextra periuroque ense superbus
Hannibal. Italicae perfusum sanguine gentis
diraque Romuleis portantem incendia tectis

80 oderat, et cum epulas, et eum Lenaea dicaret
dona. deus castris maerens comes ire nefandis,
praecipue cum sacrilega face miscuit arces
ipsius immeritaeque domos ac templa Sagunti
polluit et populis furias immisit honestas.

85 Nee post Sidonii letum ducis aere potita
egregio plebeia domus, convivia Syllae
ornabat semper claros intrare penates
adsuetum et felix dominorum stemmate signum.
Nunc quoque, si mores humanae pectora curae

90 nosse deis: non aula quidem, Tirynthie, nee te
regius ambit honos, sed casta ignarae culpae
mens domini, cui prisca fides coeptaeque perenne
foedus amicitiae, scit adhuc florente sub aevo
par magnis Vestinus avis, quem nocte dieque

95 spirat et in carae vivit complexibus umbrae.
hic igitur tibi laeta quies, fortissime divum,
Alcide, nee bella vides pugnasque feroces,
sed chelyn et vittas et amantes carmina laurus.
hic tibi solemni memorabit carmine, quantus

100 Iliacas Geticasque domos quantusque
nivalem

Stymphalon quantusque iugis Erymanthon
aquosis

terrueris quem te pecoris possessor Hiberi,
quem tulerit saevae Mareoticus arbiter arae.
hic penetrata tibi spoliataque limina mortis

105 concinet et flentes Libyae Scythiaeque
puellas.

nec te regnator Macetum nee barbarus umquam
Hannibal aut saevi posset vox horrida Syllae
his celebrare modis, certe tu, muneris auctor,
non aliis mallet oculis, Lysippe. probari.

che se ne riceve! Per quanto la sua mirabile
statura sia contenuta nella
misura di un piede, tuttavia, se poserai lo sguardo
lungo le membra,

40 esclamerai compiaciuto: «Questo è il petto da
cui fu abbattuto

il leone devastatore di Nemea, queste le braccia
che sostenevano

la clava seminatrice di morte e che spezzarono i
remi della nave Argo».

E poi in un spazio tanto ridotto che impressione
di imponente fisicità!

Che senso delle proporzioni nella mano
dell'autore e che grande perizia nella cura del
sapiente

45 artista: plasmare un ornamento da mensa
e, al contempo, concepire nella mente forme
colossali!

Un'opera tale non l'avrebbero potuta realizzare a
partire da un piccolo blocco di bronzo

né i Telchini negli antri ideati né il grossolano
Bronte

né il dio di Lemno che forgia le armi degli dei.

50 L'espressione della figura non è torva né in
contrasto con l'atmosfera rilassata del convito,
ma simile a quella del dio che fu ammirata dalla
casa del frugale Molorco

e che fu vista dalla sacerdotessa di Tegea nei
boschi di Alea,

simile anche a come era il dio quando, ascenso agli
astri dal rogo dell'Eta,

libava nettare, lieto, sotto lo sguardo ancora torvo
di Giunone;

55 così il volto sereno, come se traesse gioia dal
profondo del cuore,

esorta al banchetto. Una mano tiene la coppa
inebriante

del fratello, mentre l'altra non dimentica la clava;
un duro sedile

fa da sostegno, un masso ricoperto della pelle del
leone nemeo.

Degna la fortuna arrisa alla nobile opera. L'aveva
il re

60 di Pella. quale nume venerabile per i suoi lieti
conviti,

la portava con sé come compagna a occidente e a
oriente

e di cuore la stringeva con quella destra con cui
aveva appena tolto e dato diademi e distrutto
grandi città.

Sempre a questa chiedeva coraggio per le guerre
del giorno dopo,

65 a questa sempre vincitore narrava le battaglie
trionfali

sia che avesse sottratto a Bromio gli Indi in
 catene,
 sia che con la sua grande asta avesse abbattuto le
 mura di Babilonia,
 sia che avesse travolto con la guerra le terre di
 Pelope e la libertà
 dei Pelasgi; si dice che in quella fitta schiera di
 glorie militari
70 si sia scusato solamente per il trionfo su Tebe.
 Inoltre, quando il Fato spezzò la catena delle sue
 grandi gesta,
 mentre beveva il vino letale, ormai gravato da una
 cupa
 nube di morte, nel suo ultimo banchetto, provò
 paura
 per la mutata espressione del volto nel nume a lui
 caro e per il bronzo che stillava sudore
75 Poi quello splendido ornamento entrò in
 possesso del signore
 dei Nasamoni; in onore del potente dio fece
 libagioni
 Annibale, sempre terribile per la sua destra e
 superbo per la spada
 spergiura. Per lui, che si era macchiato del sangue
 del popolo italico
 e che portava funesti incendi alle case della stirpe
 di Romolo, il dio,
80 afflitto di dover andare come compagno in
 imprese nefande,
 provava odio, anche quando quello gli dedicava
 banchetti e doni di Bacco,
 soprattutto quando con sacrilego fuoco sconvolse
 proprio la sua città,
 profanò le case e i templi dell'innocente Sagunto
 e suscitò nella popolazione un giusto furore.
85 Neppure dopo la morte del comandante
 Cartaginese fu una casa plebea
 ad impadronirsi del meraviglioso bronzetto. La
 statuetta
 ornava i conviti di Silla, avvezza ad entrare
 sempre in illustri
 dimore e lieta della nobiltà dei suoi possessori.
 Ed anche ora è così, se è vero che gli dei hanno a
 cuore conoscere i costumi e l'animo
90 degli uomini, ora che a circondarti, o Tirinzio,
 non sono certo una corte
 o il fasto regale, ma la mente casta e pura da ogni
 colpa
 di un padrone dotato di una lealtà di vecchio
 stampo e fedele
 in eterno ai patti d'amicizia stretti. Ben lo sa
 Vestino,
 che ancora nel fiore degli anni eguagliò i grandi
 antenati: dal suo ricordo

95 Vindice è animato notte e giorno e vive
 nell'abbraccio della sua cara ombra.
 Qui, o Alcide, che sei il più forte tra gli dei, tu
 godi di una condizione di serena
 tranquillità e non vedi guerre e violente battaglie,
 ma lira, bende e allori amanti del canto.
 Questi in un canto solenne in tuo onore rievocherà
 con quanta forza
100 tu seminasti il terrore nella case iliache e
 getiche, sul nevoso
 Stinfalo e sull'Erimanto dalle piovose giogaie,
 quale tempra di avversario sostennero nella lotta
 contro di te il padrone
 delle mandrie iberiche e il re mareotico, signore
 del crudele altare.
 Questi canterà le sedi infere da te penetrate e
 spogliate
105 e il pianto delle fanciulle di Libia e di Scizia.
 In questo modo non ti avrebbero mai potuto
 celebrare
 né il re dei Macedoni, né il barbaro Annibale né
 l'orribile voce
 del crudele Silla. Certo tu, o Lisippo, che sei
 l'autore dell'opera,
 non avresti preferito essere apprezzato da altri
 occhi.

T8. Marziale, *Epigrammata*, IX.43 (trad. NORCIO 2014)

Hic qui dura sedens porrecto saxa leone
 Mitigat, exiguo magnus in aere deus,
 Quaeque tulit, spectat resupino sidera vultu,
 Cuius laeva calet robore, dextra mero:
5 Non est fama recens nec nostri gloria caeli;
 Nobile Lysippi munus opusque vides.
 Hoc habuit numen Pellaei mensa tyranni,
 Qui cito perdomito victor in orbe iacet;
 Hunc puer ad Libycas iuraverat Hannibal aras;
10 Iusserat hic Sullam ponere regna trucem.
 Offensus variae tumidis terroribus aulae
 Privatos gaudet nunc habitare lares,
 Utque fuit quondam placidi conviva Molorchi,
 Sic voluit docti Vindicis esse deus.

Questo grande dio scolpito su un piccolo bronzo,
 che siede sopra un macigno reso meno duro dalla
 pelle di leone sopra distesa, e guarda col volto
 piegato all'insù il cielo stellato, da lui una volta
 sostenuto, la cui mano sinistra è scaldata dalla
 clava e la destra dal vino, non è opera di fama
 recente, né gloria del nostro scalpello: tu vedi il
 famoso dono, opera di Lisippo. Questa statua del
 dio appartenne alla mensa del signore di Pella,
 colui che giace vincitore in un mondo rapidamente
 conquistato; su di essa Annibale giovinetto fece il
 suo giuramento presso gli altari libici; essa ordinò
 al feroce Silla di rinunciare al regno. Stanco delle
 grandi paure delle corti incostanti, ora è felice di
 abitare una casa privata, e come una volta fu il
 commensale del quieto Molorco, così ora ha voluto
 essere il protettore del dotto Vindice.

T9. Marziale, *Epigrammata*, IX.44 (trad. NORCIO 2014)

Alciden modo Vindicis rogabam,
 Esset cuius opus laborque felix.
 Risit, nam solet hoc, levique nutu
 «Graece numquid» ait «poeta, nescis?

Interrogavo poco fa l'Ercole di Vindice, per
 conoscere l'autore di questa opera e di questo
 fortunato lavoro. Si mise a ridere – è solito infatti
 fare ciò – e con una leggera mossa del capo mi

5 Inscripta est basis indicatque nomen.»
Λυσίππου lego, Phidiae putavi.

disse: «È mai possibile che tu, poeta, non conosca il greco? La base ha un'iscrizione, che indica il nome dell'autore». Io leggo «Di Lisippo»: l'avrei creduto di Fidia.

Statuette etrusche e *privata luxuria*

T10. Orazio, *Epistole*, II, 2, 180-182 (trad. FEDELI 1999)

Gemmas, marmor, ebur, Tyrrhena sigilla,
tabellas,
argentum, vestis Gaetulo murice tinctas
sunt qui non habeant, est qui non curat habere

Pietre preziose, marmi, avori, statuette etrusche,
quadri, suppellettili in argento, abiti tinti con
porpora africana: c'è chi di ciò nulla possiede, e chi
non ha interesse a possederlo.

I collezionisti di bronzi corinzi e le statuette portate in viaggio (e in battaglia): Ortensio Ortalo, Nerone, Gaio Cestio

T11. Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, XXXIV.48 (trad. CORSO ET ALII 1988)

Signis, quae vocant Corinthia, plerique in tantum capiuntur, ut secum circumferant, sicut Hortensius orator sphingem Verri reo ablatam, propter quam Cicero illo iudicio in altercatione neganti ei, aenigmata se intellegere, respondit debere, quoniam sphingem domi haberet. circumtulit et Nero princeps Amazonem, de qua dicemus, et paulo ante C. Cestius consularis signum, quod secum etiam in proelio habuit. Alexandri quoque Magni tabernaculum sustinere traduntur solitae statuae, ex quibus duae ante Martis Ultoris aedem dicatae sunt, totidem ante regiam.

Molti amatori sono così legati alle loro statue – che chiamano Corinzie – da portarle con sé in viaggio; così faceva l'oratore Ortensio con la sfinge presa al suo cliente Verre a causa della quale Cicerone, durante il dibattito di quel famoso processo, a lui che sosteneva di non comprendere gli enigmi, rispose: «tu dovresti, dal momento che hai in casa una sfinge». Anche l'imperatore Nerone portava in giro un'Amazzone della quale parleremo, e poco tempo prima l'ex console Gaio Cestio faceva lo stesso con una statua che aveva con sé anche in battaglia. Anche di Alessandro Magno si racconta che facesse sostenere la sua tenda da statue; di esse, due sono state dedicate di fronte al tempio di Marte Vendicatore e altre due davanti alla Reggia.

L'Amazzone Eucnemone di Strongilione, prediletta da Nerone

T12. Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, XXXIV.82 (trad. CORSO ET ALII 1988)

Strongylion Amazonem, quam ab excellentia crurum eucnemon appellant, ob id in comitatu Neronis principis circumlatam.

Strongilione ha fatto un'Amazzone che chiamano "Dalle belle gambe" per la bellezza delle gambe, e per questo l'imperatore Nerone la portava sempre con sé nei viaggi

Trimalcione e l'origine delle statuette corinzie

T13. Petronio, *Satiricon*, 50.6.3 (trad. REVERDITO 1995)

Et forsitan, inquit, quaeris quare solus Corinthea vera possideam: quia scilicet aerarius, a quo emo, Corinthus vocatur. Quid est autem Corintheum, nisi quis Corinthum habeat? Et ne me putetis nesapium esse, valde bene scio, unde primum Corinthea nata sint. Cum Ilium captum est, Hannibal, homo vafer et magnus stelio, omnes statuas aeneas et aureas et argenteas in unum rogum congescit et eas incendit; factae sunt in unum aera miscellanea. Ita ex hac massa fabri sustulerunt et fecerunt catilla et paropsides <et> statuncula. Sic Corinthea nata sunt, ex omnibus in unum, nec hoc nec illud.

Forse vorrai sapere perché mai sono l'unico ad avere dei pezzi corinzi originali. Perché il ramaio dal quale compro i vasi si chiama Corinto. E cosa c'è di più Corinzio di quello che produce Corinto? Non pensate che sia un ignorante della grossa, lo so benissimo anch'io qual è l'origine del bronzo di Corinto. Dopo la caduta di Troia, quel gran dritto che era Annibale accatastò in un rogo tutte le statue di bronzo, d'oro e d'argento e ci appiccò il fuoco, così che tutte si mescolarono in un'unica lega. Allora i fabbri ferrai pescarono in quella massa informe e ne fecero bacinelle, vassoi e statuette. Questa è l'origine del bronzo corinzio, che ha dentro un po' di tutti i metalli, senza però essere né l'uno né l'altro in particolare.

I MICROSCULTORI CALLICRATE E MIMERCIDE

Gli avori in miniatura di Mimercide messi in risalto su sete di colore scuro

T14. Varrone, *De lingua latina*, VII.1 (TRAGLIA 1974)

Non reprehendendum igitur in illis qui in scrutando verbo litteram adiciunt aut demunt, quo facilius quid sub ea voce subsit videri possit: ut enim facilius obscuram operam Myrmecidis ex ebore oculi videant, extrinsecus admovent nigras setas.

Non c'è nulla da criticare, dunque, in coloro che nell'esame di un vocabolo aggiungono o tolgono una lettera perché possa più facilmente apparire quel che c'è sotto quella parola: affinché infatti gli occhi possano più agevolmente cogliere i dettagli poco evidenti dei lavori in avorio dei Mimercidi, si applicano agli oggetti, dall'esterno, delle setole nere.

Avori miniaturistici di Callicrate e Mimercide

T15. Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, VII.85 (trad. CORSO ET ALII 1988)

Callicrates ex ebore formicas et alia tam parva fecit animalia, ut partes eorum a ceteris cerni non possent. Mymercides quidem in eodem genere inclaruit quadriga ex eadem materia, quam musca integeret alis, fabricata et nave, quam apicula pinnis absconderet.

Callicrate modellava in avori formiche e altri oggetti così piccoli, che nessuno, all'infuori di lui, riusciva a distinguerne le parti. Nella stessa arte si rese famoso Mimercide, costruendo, pure in avorio, una quadriga che poteva essere ricoperta dalle ali di una mosca, e una nave che poteva essere nascosta dalle ali di un'ape.

I miniaturisti Callicrate e Mimercide, opere in marmo

T16. Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, XXXVI.43 (trad. CORSO ET ALII 1988)

Sunt et in parvolis marmoreis famam consecuti Mymercides, cuius quadrigam cum agitatore operuit alis musca, et Callicrates, cuius formicarum pedes atque alia membra pervidere non est.

Nei lavori in marmo di piccole dimensioni sono diventati poi famosi Mimercide, la cui quadriga con conducente fu poi coperta dalle ali di una mosca, e Callicrate, autore di formiche nelle quali non è possibile distinguere bene le zampe e le altre membra.

La quadriga e il grano di sesamo: opere miniaturistiche di Callicrate e Mimercide I

T17. Plutarco, *De communibus notitiis adversus Stoicos*, XLIV.5

οἱ δὲ περὶ Καλλικράτη καὶ Μυρμηκίδη λέγονται δημιουργεῖν ἄρματα μυίας πτεροῖς καλυπτόμενα καὶ διατορεῦειν ἐν σεσάμῳ γράμμασιν ἔπη τῶν Ὀμήρου.

Dicono [...] che Callicrate e Mimercide abbiano creato dei carri rivestiti di ali di mosca, e inciso su un granello di sesamo dei versi di Omero.

La quadriga e il grano di sesamo: opere miniaturistiche di Callicrate e Mimercide II

T18. Aeliano, *Varia Historia*, I.17

Ταῦτα ἄρα ἐστὶ τα θαυμαζόμενα Μυρμηκίδου τοῦ Μιλήσιου καὶ Καλλικράτους τοῦ Λακεδαιμονίου τα μικρὰ ἔργα. Τέθριππα μὲν ἐποίησαν ὑπὸ μυίας καλυπτόμενα, καὶ ἐν σησάμῳ δίστιχον ἐλεγείον χρυσοῦς γράμμασιν ἐπέγραψαν. Ὡν, ἐμοὶ δοκεῖν, ο σπουδαῖος οὐδέτερον ἐπαινέσεται: τί γὰρ ἄλλο ἐστὶ ταῦτα, ἢ χρόνου παρανάλωμα;

Queste sono le meravigliose piccole opere di Mimercide milesio e Callicrate spartano. Fecero una quadriga con quattro cavalli che potrebbe essere coperta dall'ala di una mosca; scrissero un distico elegiaco in lettere d'oro in un grano di sesamo. Un uomo saggio non loderà nessuna di queste cose, mi sembra: cosa sono infatti se non una vana perdita di tempo?

Microtecnica e quadriga in ferro

T19. *Scolii a Dionisio Trace*, II 651.30

Μικροτεχνία ἐστὶν ἢς τὸ ἀποτέλεσμα βραχύτατόν ἐστιν, ὡς Ἐπιμρκίδου (Ἰ. Μυρμηκίδου) τοῦ Ἀθηναίου καὶ Καλλικράτους τοῦ Λακεδαιμονίου οὗτοι γὰρ ἐποίησαν σιδηροῦν ἄρμα ὑπὸ μυίας ἐλκόμενον καὶ τὴν πτερὰ τῆς μυίας καλυπτόμενον

La microtecnica è propria di un'opera piccolissima, come quella di Mimercide ateniese e di Callicrate spartano: costoro infatti realizzarono una quadriga in ferro trainata da una mosca e coperta dall'ala della mosca.

Futilità delle opere di Callicrate e Mimercide

T20. Galeno, *Esortazione alla medicina*, 9 (trad. BARIGAZZI 1991)

Καὶ περὶ μὲν τῶν ἄλλων ὑμᾶς καὶ πάνυ πέποιθα γινώσκειν, ὅτι μηδὲν τούτων ἐστὶ τέχνη, οἷον τὸ τε πεττευριπτεῖν καὶ βαδίζειν ἐπὶ σχοινίων λεπτῶν, ἐν κύκλῳ τε περιδινεῖσθαι μὴ σκοτούμενον, οἷα τὰ τε Μυρμηκίδου τοῦ Ἀθηναίου καὶ Καλλικράτους τοῦ Λακεδαιμονίου.

E quanto alle altre (occupazioni) sono pienamente convinto che anche voi non le considerate, nessuna, un'arte, per esempio stare in equilibrio su un'alta pertica e camminare su funi sottili e volteggiare senza vertigini o quali sono le (costruzioni) dell'ateniese Mimercide e dello spartano Callicrate.

Mimercide come Fidia in miniatura

T21. Giuliano l'Apostata, *Orat. III – Panegirico in onore dell'imperatrice Eusebia*, 111d

καὶ εἰ μετὰ πλείονος τὰ τοιαῦτα διηγεῖται, λέξει δὲ ἡδίστη κοσμῶν καὶ ἐπιλαΐνων τὸ φαῦλον καὶ ἀγενές, γελοιότερον νομίζει τῶν αποτορεύειν τὰς κέγχρους επιχειρούντων καθάπερ, οἶμαι, φασὶ τὸν Μυρμηκίδην αντιπραττόμενον τῆ Φειδίου τέχνη.

[...] e se continua a fornire dettagli completi su queste cose esteriori, impreziosendole con uno stile gradevole e limando tutto quanto vi sia di superfluo e volgare nel racconto, allora si pensa che lui sia più ridicolo di coloro che cercano di scolpire i semi, come ritengo si dica a proposito di Mimercide, che cercava così di rivaleggiare con Fidia.

Silla e la statuetta in oro di Apollo Delfico

T22. Plutarco, *Vita di Silla*, 29,11 (trad. ANGELI BERTINELLI 1997)

λέγεται δὲ ἔχων τι χρυσοῦν Ἀπόλλωνος ἀγαλμάτιον ἐκ Δελφῶν ἀεὶ μὲν αὐτὸ κατὰ τὰς μάχας περιφέρειν ἐν τῷ κόλπῳ, ἀλλὰ καὶ τότε τοῦτο καταφιλεῖν οὕτω δὴ λέγων: ὦ Πύθει Ἄπολλον, τὸν εὐτυχῆ Σύλλαν Κορνήλιον ἐν τοσοῦτοις ἀγῶσιν ἄρας λαμπρὸν καὶ μέγαν ἐνταῦθα ῥίψεις ἐπὶ θύραις τῆς πατρίδος ἀγαγών, αἴσχιστα τοῖς ἑαυτοῦ συναπολούμενον πολίταις;

Si racconta che avesse con sé una statuetta d'oro di Apollo, che portava sempre con sé in seno in ogni battaglia, e che in quel momento la baciasse dicendo: «O Apollo Pizio, che in tante battaglie hai reso glorioso Silla il Fortunato, lo abbandonerai ora qui, dopo averlo condotto alle porte della patria, perché muoia con i suoi concittadini nel modo più vergognoso?»

T23. Frontino, *Stratagemata*, I, 11, 11

L. Sulla, quo paratiorem militem ad pugnandum haberet, praedici sibi a diis futura simulavit, postremo etiam in conspectu exercitus, priusquam in aciem descenderet, signum modicae amplitudinis, quod Delphis sustulerat, orabat petebatque, promissam victoriam maturaret.

L. Silla, per spronare i propri soldati allo scontro, sosteneva che il futuro gli fosse rivelato dagli dei. Infine, prima di attaccare battaglia, pregava alla vista dell'esercito rivolto verso una statuetta di piccole dimensioni che aveva preso da Delfi, supplicandola di procurare la vittoria promessa.

T24. Valerio Massimo, *Fatti e detti memorabili*, I, 2, 3 (trad. FARANDA 1971)

L. Sulla, quotiens proelium committere destinabat, parvum Apollinis signum Delphis sublatum in conspectus militum complexus orabat uti promissa maturaret

Lucio Silla, ogni volta che decideva di attaccare battaglia, faceva portare in cospetto delle sue truppe una piccola statua di Apollo, presa a Delfi, e l'abbracciava pregandola di realizzare quanto aveva promesso.

Epicurei e figurine di culto

T25. Cicerone, *De natura deorum*, I, 85

novi ego Epicureos omnia sigilla venerantes

Io stesso ho conosciuto degli epicurei che veneravano ogni tipo di statuette.

Statuette in argento della famiglia imperiale spedite a Ovidio in esilio e introdotte nel suo *sacrarium* domestico

T26. Orazio, *Epistole da Ponto*, II, 8, 1-10 (trad. FEDELI 1999)

Redditus est nobis Caesar cum Caesare nuper,
quos mihi misisti, Maxime Cotta, deos,
utque tuum munus numerum quem debet haberet,
est ibi Caesaribus Livia iuncta suis.
Argentum felix omnique beatius auro,
quod, fuerit pretium cum rude, numen habet!
Non mihi divitias dando maiora dedisses
caelitibus missis nostra sub ora tribus.
Est aliquid spectare deos et adesse putare
et quasi cum vero numine posse loqui.

Mi è appena arrivato con un Cesare un Cesare
dèi che tu mi inviasti, Massimo Cotta.
E perché il tuo dono fosse completo unita
ecco insieme ai suoi Cesari anche Livia.
Fortunato argento, più felice dell'oro,
prima rozzo metallo e ora divino.
Donando ricchezze, non mi avresti donato di più
Di quei tre celesti inviati ai miei lidi.
È qualcosa vedere gli dèi e pensarli vicini
E quasi fossero veri rivolgersi a loro.

T27. Orazio, *Epistole da Ponto*, IV, 9, 111-112 (trad. FEDELI 1999)

His ego do totiens cum ture precantia verba,
Eoo quotiens surgit ab orbe dies.

A loro io offro incenso e preghiere ogni volta
che dall'oriente spunta il giorno.

Orazio *renidentis Lares* (materiale prezioso?)

T28. Orazio, *Epodi*, II.61-66 (trad. BO – COLAMARINO 2002)

Has inter epulas ut iuvat pastas ovis
videre proferantis domum,
videre fessos vomerem inversum boves
collo trahentis languido
positosque vernas, ditis examen domus,
circum renidentis Lares

Durante questi desinari, come è piacevole vedere
le pecore che, dopo il pascolo, trotterellano verso
Fovile, vedere bovi, che stanchi riportano sulla
giogaia penzolante il vomere capovolto, e gli
schiavetti, ornamento della casa ricca, disposti
intorno ai rilucenti Lari!

Lares [...] e stipe factos

T29. Tibullo, *Carmina*, I.10.17 (trad. DELLA CORTE 1980)

Sed patrii servate Leres; aluistis et idem,
Cursarem vestros cum tener ante pedes.
Neu pudeat prisco vos esse e stipe factos

Ma voi salvatemi, o Lari dei miei genitori; voi
m'avete allevato
Quando bambino vi correvo dinanzi ai piedi.
Non vergognatevi d'essere scolpiti in un trono
vetusto

Giovenale, qualche statuetta di pregio “da rubare”

T30. Giovenale, *Satire*, 8.108-112 (trad. SANTORELLI 2011)

Nunc sociis iuga pauca boum, grex parvus
equarum,
et pater armenti capto eripietur agello,
ipsi deinde Lares, si quod spectabile signum,
si quis in aedicula deus unicus;

Ora invece agli alleati restano poche paia di buoi,
una piccola mandria di cavalle e, una volta preso il
campicello, si potrà rubare solo il montone del
gregge, e poi anche i Lari, se ci sarà qualche
statuetta pregevole, se qualche dio sarà rimasto
tutto solo in un’edicola;

Giovenale, lari in cera

T31. Giovenale, *Satire*, 12.86-90 (trad. SANTORELLI 2011)

Iam sequar et sacro, quod praestat, rite peracto
inde domum repetam, graciles ubi parva coronas
accipiunt fragili simulacra nitentia cera.
Hic nostrum placabo Iovem Laribusque paternis
tura dabo atque omnis violae iactabo colores.

Io vi seguirò e, compiuto secondo il rito il
sacrificio principale, lo ripeterò ancora a casa,
dove piccoli simulacri rilucenti di fragile cera
ricevono sottili corone. Qui placherò il mio Giove
e offrirò incenso ai Lari paterni e spargerò intorno
tutti i colori delle viole.

Il larario di Trimalcione

T32. Petronio, *Satiricon*, 29.8 (trad. REVERDITO 1995)

Praeterea grande armarium in angulo vidi, in cuius
aedicula erant Lares argentei positi Venerisque
signum marmoreum et pyxis aurea non pusilla, in
quo barbam ipsius conditam esse dicebant.

In un angolo noto poi un grosso armadio, dentro
cui, in una nicchia, c’erano dei Lari d’argento, una
statua di Venere in marmo e un calice d’oro di
proporzioni ragguardevoli, nel quale si vociferava
fossero conservati i peli della prima barba di
Trimalcione.

I lari di Trimalcione portati a banchetto

T33. Petronio, *Satiricon*, 60 (trad. REVERDITO 1995)

Inter haec tres pueri candidas succincti tunicas
intraverunt, quorum duo Lares bullatos super
mensam posuerunt, unus pateram vini
circumferens “dii propitii” clamabat.

Nel frattempo entrano tre schiavetti vestiti con
delle tuniche bianche e attillate: due piazzano sul
tavolo le statue dei Lari con le loro brave
medagliette al collo, mentre il terzo porta in giro
una brocca di vino gridando: «Che gli dèi ci siano
propizi!»

Statuette di Epicuro *per cubicula* e in viaggio

T34. Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, XXXV.2 (trad. CORSO ET ALII 1988)

[...] iidem palaestras athletarum imaginibus et ceromata sua exornant, epicuri voltus per cubicula gestant ac circumferunt secum. natali eius sacrificant

Gli stessi ornano le loro palestre e le sale da lotta di ritratti di atleti, mettono i busti di Epicuro nelle stanze da letto e se li portano dietro in viaggio. Nel giorno del suo natalizio gli fanno un sacrificio [...]

Statuetta femminile venerata da Nerone

T35. Svetonio, *Vita di Nerone*, IV,3 (trad. NOSEDA 1977)

[...] imagunculam puellarem, cum quasi remedium insidiarum a pebeio quodam et ignoto muneri accepisset, detecta confestim coniuratione pro summo numine trinisque in die sacrificiis colere perseveravit volebatque credi monitione eius futura praenoscere

un uomo del popolo, a lui completamente sconosciuto, gli aveva fatto dono di una statuetta che rappresentava una giovane donna, la quale doveva preservarlo dai complotti; poiché una congiura era stata scoperta subito dopo, la venerò fino alla fine come una divinità potentissima, offrendogli ogni giorno tre sacrifici e voleva far credere che essa gli svelasse il futuro.

Statuetta della Fortuna di Galba

T36. Svetonio, *Vita di Galba*, IV,3 (trad. NOSEDA 1977)

Sumpta virili toga, somniavit Fortunam dicentem, stare se ante fores defessam et nisi ocius reciperetur, cuicumque obvio praedae futuram. Utque evigilavit, aperto atrio simulacrum aeneum deae cubitali maius iuxta limen invenit idque gremio suo Tusculum, ubi aestivare consuerat, avexit et in parte aedium consecratum menstruis deinceps supplicationibus et pervigilio anniversario coluit.

Dopo che ebbe preso la toga virile, sognò che la Fortuna gli diceva che se ne stava in piedi davanti alla sua porta, sfinita dalla stanchezza e che se non gli avesse aperto un po' alla svelta, sarebbe stata preda del primo che passava. Al suo risveglio, aperto l'atrio, trovò sulla soglia una statua di bronzo, alta più di un cubito, che rappresentava quella dea; la trasportò tra le braccia a Tusculo, dove aveva l'abitudine di passare l'estate, le riservò una parte della sua casa e, in seguito, le offrì tutti i mesi le sue preghiere e le consacrò ogni anno una veglia religiosa.

T37. Svetonio, *Vita di Galba*, XVIII,2 (trad. NOSEDA 1977)

Monile margaritis gemmisque consertum ad ornandam Fortunam suam Tusculanam ex omni gaza secreverat; id repente quasi augustiore dignius loco Capitolinae Veneri dedicavit, ac

Egli aveva scelto, in mezzo a tutto il suo tesoro, una collana di perle e di pietre preziose per adornare la sua statua della Fortuna a Tusculo; tutto ad un tratto, giudicando che era più adatta per

proxima nocte somniavit speciem Fortunae querentis fraudatam se dono destinato, minantisque erepturam et ipsam quae dedisset. Cumque exterritus luce prima ad expiandum somnium, praemissis qui rem divinam apparerent, Tusculum excucurrisset, nihil invenit praeter tepidam in ara favillam atratumque iuxta senem in catino vitreo tus tenentem et in calice fictili merum.

un santuario più imponente, la consacrò alla Venere del Campidoglio, ma nella notte successiva la Fortuna gli apparve in sogno per lamentarsi di essere stata defraudata di un dono che le aveva destinato e per minacciarlo di riprendersi a sua volta i doni che gli aveva fatto. Spaventato, verso l'alba si precipitò a Tuscolo per scongiurare il pericolo annunciato dal sogno, preceduto da alcuni servitori che dovevano preparare un sacrificio, ma sull'altare trovò soltanto della cenere ancora tiepida e, al suo fianco, un vecchio in abito da lutto che portava incenso in un recipiente di vetro e vino in un calice d'argilla.

Il larario di Vitellio con Narcisso e Pallante

T38. Svetonio, *Vita di Vitellio*, 2,5 (trad. NOSEDA 1977)

Narcissi quoque et Pallantis imagines aureas inter Lares coluit.

Venerò anche, tra i suoi dei Lari, le immagini di Narciso e Pallante;

Lares cubicoli e l'assassinio di Domiziano

T39. Svetonio, *Vita di Domiziano*, VII,1 (trad. NOSEDA 1977)

Puer, qui curae Larum cubicoli ex consuetudine assistens interfuit caedi.

Il giovane schiavo che si trovava là come di consueto per vegliare sui Lari della camera imperiale e poté assistere all'assassinio [...]

La figurina (statuetta? medaglia? immagine?) del giovane Ottaviano conservata e onorata da Adriano tra i *Lares* del suo *cubiculum*

T40. Svetonio, *Vita di Augusto*, VII,1 (trad. NOSEDA 1977)

Infanti cognomen Thurino inditum est, in memoriam maiorum originis, uel quod regione Thurina recens eo nato pater Octavius aduersus fugitios rem prospere gesserat. Thurinum cognominatum satis certa probatione tradiderim nactus puerilem imagunculam eius aeream ueterem ferreis et paene iam exolescentibus litteris hoc nomine inscriptam, quae dono a me principi data inter cubicoli Lares colitur.

Quando era ancora fanciullo gli fu dato il soprannome di Turino, sia in ricordo dell'origine dei suoi antenati, sia perché proprio nella regione di Turi, poco dopo la sua nascita, suo padre Ottavio aveva combattuto vittoriosamente contro schiavi fuggitivi. Per dimostrare che veramente fu soprannominato Turino potrebbe bastarmi segnalare la scoperta che ho fatto di un'antica statuetta di bronzo, che lo rappresenta ancora fanciullo, sulla quale è inciso in lettere di ferro,

quasi cancellate dal tempo, questo soprannome: ho fatto dono della statuetta all'imperatore che la conserva nella sua camera da letto e la onora tra gli dei Lari.

Statuetta di Ippocrate venerata dal medico Antigono

T41. Luciano di Samosata, *Philopseudes*, 21

ἐπὶ τούτοις Αντίγονος ὁ ἰατρὸς εἶπε, 'κάμοί, ὦ Εὐκράτες, Ἴπποκράτης ἐστὶ χαλκοῦς ὅσον πηχυαῖος τὸ μέγεθος: οὗτος ἐπειδὴν μόνον ἢ θρυαλλίς ἀποσβῆ, περίεισιν τὴν οἰκίαν ὅλην ἐν κύκλῳ ψοφῶν καὶ τὰς πυξίδας ἀνατρέπων καὶ τὰ φάρμακα συγγέων καὶ τὴν θυίαν περιτρέπων, καὶ μάλιστα ἐπειδὴν τὴν θυσίαν ὑπερβαλώμεθα, ἦν κατὰ τὸ ἔτος ἕκαστον αὐτῷ θύομεν.' 'ἀξιοὶ γάρ,' ἦν δ' ἐγώ, 'καὶ ὁ Ἴπποκράτης ἤδη ὁ ἰατρὸς θύεσθαι αὐτῷ, καὶ ἀγανακτεῖ ἦν μὴ κατὰ καιρὸν ἐφ' ἱερῶν τελείων ἐστιαθῆ; ὃν ἔδει ἀγαπᾶν, εἴ τις ἐναγίσσειεν αὐτῷ ἢ μελίκρατον ἐπισπείσειεν ἢ στεφανώσειε τὴν στήλην.'

A quel punto il medico Antigono disse: «Anche io, Eucrate, ho un Ippocrate di bronzo alto all'incirca un cubito. Non appena si spegne il lume se ne va per tutta la casa facendo rumore, rovesciando le fiale, mescolando le medicine e ribaltando il mortaio, soprattutto quando siamo in ritardo con il sacrificio che gli facciamo ogni anno». «Siamo giunti al punto», dissi io, «che persino il medico Ippocrate richiede sacrifici in proprio onore e si arrabbia se non viene festeggiato con vittime pure al momento opportuno? Dovrebbe ritenersi soddisfatto se qualcuno recasse del cibo sulla sua tomba o gli versasse una libagione di latte e miele o depositasse una corona sulla sua tomba!»

Il larario di Marco Aurelio

T42. Historia Augusta, *Antonino Pio*, XII,5 (trad. AGNES 1960)

Tantum autem honoris magistris suis detulit ut imagines eorum aureas in larario haberet

Del resto per la memoria di tutti i suoi maestri serbò grande rispetto, tenedo presso i lari le loro statue auree

Statuetta aurea della Fortuna Regia che accompagnava sempre Antonino Pio (*in cubiculo*) e poi Settimio Severo (che ne dispone la duplicazione per i figli)

T43. Historia Augusta, *Antonino Pio*, XII,5 (trad. AGNES 1960)

[...] tertia die, cum se gravari videret, Marco Antonino rem publicam et filiam praesentibus praefectis commendavit Fortunamque auream, quae in cubiculo principum poni solebat, transferri ad eum iussit, signum

[...] dopo tre giorni, vedendo che il suo male si aggravava, alla presenza dei prefetti affidò l'impero e la figlia nelle mani di Marco Antonino, ordinando che si trasportasse nella stanza da letto di lui la statua aurea della fortuna che stava sempre nella camera dell'imperatore

T44. *Historia Augusta, Settimio Severo, 23,5f* (trad. AGNES 1960)

Fortunam deinde regiam, quae comitari principes et in cubiculis poni solebat, geminare statuerat, ut sacratissimum simulacrum utrique relinqueret filiorum; sed cum videret se perurgueri sub hora mortis, iussisse fertur ut alternis diebus apud filios imperatores in cubiculis Fortuna poneretur.

Aveva inoltre stabilito di far costruire un duplicato della statuetta rappresentante la Fortuna regia, che accompagnava sempre l'imperatore e veniva posta persino nella sua stanza da letto, per lasciare questo simulacro ad ambedue i figli. Ma prossimo ormai alla morte, ordinò che la statuetta venisse collocata nelle stanze dei due figli, un giorno per uno.

Il larario di Alessandro Severo

T45. *Historia Augusta, Alessandro Severo, 29.2* (trad. AGNES 1960)

[...] primum, si facultas esset, id est si non cum uxore cubisset, matutinis horis in larario suo, in quo et divos principes sed optimos electos et animas sanctiores, in quis Apollonium et, quantum scriptor suorum temporum dicit, Christum, Abraham et Orpheum et huiusmodi ceteros habebat ac maiorum effigies, rem divinam faciebat.

[...] di buon mattino, se gli era possibile, vale a dire se non aveva dormito con la moglie, celebrava un sacrificio nel tempietto degli dèi Lari in cui teneva le immagini dei principi divinizzati, anzi dei migliori di essi e delle anime più sante, tra cui quelle di Apollonio e, secondo quanto dice uno scrittore dei suoi tempi, quella di Cristo, di Abramo, di Orfeo e di altri, insieme alle statue dei suoi antenati.

T46. *Historia Augusta, Alessandro Severo, 31.4-5* (trad. AGNES 1960)

Vergilium autem Platonem poetarum vocabat eiusque imaginem cum Ciceronis simulacro in secundo larario habuit, ubi et Achillis et magnorum virorum. Alexandrum vero magnum inter divos, et optimos in Larario majore consecravit.

Chiamava Virgilio «il Platone dei poeti» e teneva la sua statua, insieme con quella di Cicerone, nel secondo tempietto dei Lari, dove erano pure quelle di Achille e di altri grandi uomini. L'effigie di Alessandro fu da lui religiosamente collocata, fra i divi e gli ottimi, nel tempietto principale.

Il larario di Tacito (imperatore) e un cattivo presagio

T47. *Historia Augusta, Tacito, 17.4* (trad. AGNES 1960)

In larario dii omnes, seu terrae motu, seu casu aliquo, conciderunt.

Nel tempietto dei Lari caddero tutte le statue degli dèi, o per un terremoto o per altro.

Statuetta di Mercurio in legno di ebano fatta intagliare da Apuleio

T48. Apuleio, *Apologia*, XLI (trad. AUGELLO 2004)

[...] de cuiusdam sigilli fabricatione prolatum est, quod me aiunt ad magica maleficia occulta fabrica, ligno exquisitissimo, comparasse et, cum sit scheleti forma turpe et horribile, tamen impendio colere et Graeco vocabulo βασιλέα nuncupate. Nisi fallor, ordine eorum vestigia persequor et singillatim apprehendens omnem calumniae textum retexo. Occulta fuisse fabricatio sigilli, quod dicitis, qui potest, cuius vos adeo artificem non ignorastis, ut ei praesto adesset denunciaveritis? En adest Cornelius Saturninus artifex, vir inter suos et arte laudatus et moribus comprobatus, qui tibi, Maxime, paulo ante diligenter sciscitanti omnem ordinem gestae rei summa cum fide et veritate percensuit: me, cum apud eum multas geometricas formas e buxo vidissem subtiliter et affabre factas, invitatum eius artificio quaedam mechanica ut mihi elaborasset petisse, simul et aliquod simulacrum cuiuscumque vellet dei, cui ex more meo supplicassem, quacumque materia, dummodo lignea, exsculperet. Igitur primo buxeam temptasse. Interim dum ego ruri ago, Sicinium Pontianum privignum meum, qui mihi factum volebat, impetratos hebeni loculos a muliere honestissima Capitolina ad se attulisse, ex illa potius materia rariore et durabiliore uti faceret adhortatum: id munus cum primis mihi gratum fore. Secundum ea se fecisse, proinde ut loculi suppetebant. Ita minutatim ex tabellis compacta crassitudine Mercuriolum expediri potuisse.

Si tratta della fabbricazione di una statuetta che essi dicono che io avrei fatto costruire occultamente in legno pregiato a scopo di malefici magici. Sarebbe una brutta e orribile figura di scheletro che io venererei intensamente col nome greco di basileus. Se non sono in errore, sto seguendo per filo e per segno le accuse dei miei avversari e, trattandole ad una ad una, sto ritessendo tutto l'ordito delle loro calunnie. Come può essere che sia stata occulta la fabbricazione della statuetta che dite, se voi ne conoscete l'artefice, tanto è vero che l'avete denunciato a comparire in giudizio? Ecco qua l'artista: Cornelio Saturnino, uomo lodato dai suoi colleghi per il suo talento e per la sua onestà, il quale poco fa, o Massimo, mentre tu lo interrogavi punto per punto, ti ha riferito con somma coscienza e verità tutto l'ordine della faccenda. Egli ha dichiarato che io avevo visto nella sua bottega molte figure geometriche di bosso lavorate con finezza e senso artistico e allora, attratto dalla sua arte, gli ho richiesto di eseguirmi alcuni congegni e di scolpirmi l'immagine di qualsiasi dio a suo piacere, che io potessi pregare secondo il mio costume. Quanto alla materia non avevo preferenza, purché fosse di legno. Dapprima tentò di farla di bosso. Frattanto, mentre mi trovavo in campagna, Sicinio Ponziano, mio figliastro, aveva ricevuto da una rispettabilissima signora, di nome Capitolina, un cofano di ebano e, per farmi cosa grata, lo portò a Saturnino, consigliandolo di scegliere per la mia statuetta quel legno più raro e resistente aggiungendo che quel dono mi sarebbe riuscito particolarmente gradito. Seguendo questi consigli, egli lavorò in base alle misure del cofanetto. Così, tagliando le tavolette e mettendole assieme per formare lo spessore necessario, ne fece uscire fuori un piccolo Mercurio.

Immagine di divinità che Apuleio è solito portare con sé

T49. Apuleio, *Apologia*, XLIII (trad. AUGELLO 2004)

Nam morem mihi habeo, quoquo eam, simulacrum alicuius dei inter libellos conditum gestare eique diebus festis ture et mero et aliquando victima supplicare.

Ho infatti l'abitudine di portare tra le mie carte, dovunque vada, un'immagine di qualche dio, che nei giorni di festa onoro con incenso, vino e qualche volta con una vittima.

Statuetta argentea che il filosofo Asclepiade era solito condurre sempre con sé

T50. Ammiano Marcellino, *Storie*, XXII, 13.3 (trad. SELEM 2013)

Ferebatur autem licet rumore levissimo [...] quod Asclepiades philosophus [...], cum visendi gratia Iuliani peregre ad id suburbanum venisset, deae caelestis argenteum breve figmentum, quocumque ibat secum solitus ferre, ante pedes statuit simulacri sublimes

Girava però la voce, invero assai poco fondata, che il filosofo Asclepiade [...], recatosi fuor di città nel sobborgo di Dafne per visitare Giuliano, avesse deposto davanti agli altissimi piedi del simulacro una statuetta argentea della dea celeste, che egli era solito portare seco dovunque si recasse.

Statuetta di Hermes in un *kylikeion* (armadio / credenza) menzionata dal poeta comico Eubuolo nella *Semele ovvero Dioniso*

T51. Ateneo di Naucrati, *Deipnosofisti*, XI, 460e (trad. CANFORA 2001)

Ἑρμῆς ὁ Μαίας λίθινος, ὃν προσεύμασιν ἐν τῷ κυλικεῖῳ λαμπρὸν ἐκτετριμμένον ...

Hermes, di maia il figlio di pietra, che con preghiere e voti nella credenza strofinato e lucente

Statuetta Afrodite da Pafo acquistata da Erostrato di Naucrati

T52. Ateneo di Naucrati, *Deipnosofisti*, XV.18 (trad. CANFORA 2001)

περὶ δὲ τοῦ Ναυκρατίτου στεφάνου τίς ἐστὶ τὴν ἄνθην πολλὰ ἀναζητήσας καὶ πολλῶν πυθόμενος, ὡς οὐδὲν ἐμάνθανον, ἐνέτυχον ὀνέ ποτε Πολυχάρμου Ναυκρατίτου ἐπιγραφομένῳ βιβλίῳ Περὶ Ἀφροδίτης, ἐν ᾧ ταυτὶ γέγραπται: «κατὰ δὲ τὴν τρίτην πρὸς ταῖς εἴκοσιν Ὀλυμπιάδα ὁ Ἡρόστρατος, πολίτης ἡμέτερος ἐμπορία χρώμενος καὶ χώραν πολλὴν περιπλέων, προσσχὼν ποτε καὶ Πάφῳ τῆς Κύπρου ἀγαλμάτιον Ἀφροδίτης σπιθαμιαῖον, ἀρχαῖον τῆ τέχνῃ, ὠνησάμενος ἦει φέρων εἰς τὴν Ναύκρατιν. καὶ αὐτῷ πλησίον φερομένῳ τῆς Αἰγύπτου ἐπεὶ χειμῶν αἰφνίδιον ἐπέπεσεν καὶ [οὐ] συνιδεῖν οὐκ ἦν ὅπου γῆς ἦσαν, κατέφυγον ἅπαντες ἐπὶ τὸ τῆς Ἀφροδίτης ἀγάλμα σφάζειν αὐτοὺς αὐτὴν δεόμενοι. ἡ δὲ θεὸς ἔπροσφιλῆς γὰρ τοῖς Ναυκρατίταις ἦν αἰφνίδιον ἐποίησε πάντα τὰ παρακείμενα αὐτῇ μυρρίνης χλωρᾶς πλήρη ὀσμῆς τε ἡδίστης ἐπλήρωσεν τὴν ναῦν ἥδη ἀπειρηκόσι τοῖς ἐμπλέουσιν τὴν σωτηρίαν [διὰ τὴν πολλὴν ναυτίαν γενομένου τε ἐμέτου πολλοῦ], καὶ ἡλίου ἐκλάμψαντος κατιδόντες τοὺς ὄρμους ἦκον εἰς τὴν Ναύκρατιν. καὶ ὁ Ἡρόστρατος ἐξορμήσας τῆς νεῶς μετὰ τοῦ ἀγάλματος, ἔχων καὶ τὰς αἰφνίδιον αὐτῷ

Per quel che riguarda invece i fiori della corona di Naucrati, dopo numerose e inutili ricerche e indagini presso molte persone, alla fine un giorno mi imbattei nell'opera di Poliacrmo di Naucrati intitolata *Afrodite*, nella quale è scritto quanto segue: «Era la ventitreesima Olimpiade. Il nostro concittadino Erostrato, in viaggio per mare per scopi commerciali, toccava molte terre. Un giorno approdò anche a Pafo, nell'isola di Cipro, dove acquistò una statuetta di Afrodite di antica fattura, alta una spanna. Di ritorno a Naucrati, la portò con sé. Quando ormai era in vista dell'Egitto, poiché su di lui improvvisamente si abbatté una tempesta e non era più possibile capire in quale parte della terra fossero, andarono tutti quanti a rifugiarsi vicino alla statua di Afrodite e pregavano che la dea li salvasse. Quando i marinai, presi da grande nausea e da forti conati di vomito, disperavano ormai della salvezza, la dea (benigna con gli abitanti di Naucrati) improvvisamente riempì tutto lo spazio intorno a lei di verdi rami di mirto e sparse per tutta la nave un dolcissimo profumo. Allo spuntar del sole essi scorsero il porto e approdarono a Naucrati. Erostrato sbarcò portando

ἀναφανείσας χλωρὰς μυρρίνας, ἀνέθηκεν ἐν τῷ τῆς Ἀφροδίτης ἱερῷ, θύσας δὲ τῇ θεῷ καὶ ἀναθείς τῇ Ἀφροδίτῃ τᾶγαλμα, καλέσας δὲ καὶ ἐφ' ἐστίασιν ἐν αὐτῷ τῷ ἱερῷ τοὺς προσήκοντας καὶ τοὺς οἰκειοτάτους ἔδωκεν ἐκάστῳ καὶ στέφανον ἐκ τῆς μυρρίνης, ὃν καὶ τότε ἐκάλεσε Ναυκρατίην».

con sé la statua e anche i verdi rami di mirto che gli erano apparsi improvvisamente, e li offrì al tempio di Afrodite. Dopo aver sacrificato alla dea e dedicato la statua ad Afrodite, invitò i suoi parenti e amici più stretti ad un banchetto nello stesso tempio e a ciascuno di essi offrì una corona fatta con i rami di mirto, che da lui, già in quella occasione, fu chiamata “corona di Naucrati”».

Statuette di Afrodite (con cofanetti in legno) incluse in contratti matrimoniali dall’Egitto

T53. P.Strasb. 4 237, 15-17

<http://papyri.info/ddbdp/p.stras:4:237>

χαλκῆν Ἀφρο-]
[δί]την [...] [ξυλίνην ἐπι-]
[θή]κην τῆς Ἀφροδίτης

T54. bgu.3.717, 11

<http://papyri.info/ddbdp/bgu:3:717>

Ἀ]φροδείτην, σὺν θήκη

T55. p.oxy.49.3491, 7

<http://papyri.info/ddbdp/p.oxy:49:3491>

ζώδιον Ἀφροδ(ίτης)

T56. P.Oslo 2 46, 6

<http://papyri.info/ddbdp/p.oslo:2:46>

Ἀφροδείτ[η]

T57. stud.pal.20.7, 7

<http://papyri.info/ddbdp/stud.pal:20:7>

χαλκᾶ μὲν Ἀφροδε[ίτην]

T58. stud.pal.20.15, 9-11

<http://papyri.info/ddbdp/stud.pal:20:15>

χαλκᾶ
[Ἀφρο]δείτην [...] θή]κην τῆς Ἀφροδεί-
[της

T59. SPP 20.31

<http://papyri.info/ddbdp/cpr;1:21A%2Cpg124>

χαλκᾶ [σκεύη] Ἀφρ[οδίτην]

T60. P.Hamb. 3 220, 7

<http://papyri.info/ddbdp/p.hamb:3:220>

Ἀφροδίτη

T61. p.mich.7.434 = p.ryl.4.612, int., 9

<http://papyri.info/ddbdp/chla;4:249>

aeramenta Uenere(?)m et cadium
dr(achmas(?)) xxxviii

T62. BGU 4 1045

<http://papyri.info/ddbdp/chr.wilck;:265>

Ἀφ[ρ]ο-
δ[ί]τη[v

Contratto per la fabbricazione di una statuetta di Afrodite con Eros in argento

T63. p.mil.vogl.2.102, 4-6

<http://papyri.info/ddbdp/p.mil.vogl;2;102>

[-ca.?-] ἀργυροκόπος -ca.?-]
[.]τολα[. . . γ]υμνασιά[ρχω]
[Ἀρ]σινρε[ιτ(ῶν) πόλ(εως) χαίρ]ειν. ὁ[μο-]
[λ]ογῶ πεπρ[ακέναι σ]οι Ἀφρο-
5δίτην σύγ [βάσει] καὶ Ἔρωτι
ἀργυροῖς, ὀλκ[ῆ]ς λειτρῶν [δ]ύ[ο]
ὀγκίας μιᾶς [ῆ]μίτους γραμ-
μάτων ἕξ , ὡ[ς] τῆς λείτρας δ[ρ]αχ(μῶν)
[τ]ετρακοσίων καὶ τριάκοντα
10[δ]ύο , τὰς συνα[ρ]αμμένας ἀ[ργυ-]
ρίου [δ]ραχμ[ά]ς ἑννακοσίας
εἴκο[σι] ἐπτά , [κ]αὶ ὑπὲρ μισθοῦ
ἀ[ργυρίου] δραχμᾶς] ἐξήκοντα
κα[ὶ -ca.?-] . νη[. .]τε
15[-ca.?-]κι

Statuetta di Afrodite data in pegno

T64. p.oxy.1.114, 9

<http://papyri.info/ddbdp/p.oxy;1;114>

Ἀφροδίτη

Statuetta di Afrodite riscattata

T65. SB 8 9834 a, 14-15

<http://papyri.info/ddbdp/sb;8;9834>

καὶ παρὰ Θεῶνος [ὑπὲρ τῆς λυ-]
τρώσεως Ἀφροδείτης αὐτοῦ (δραχμᾶς) υ

Lettera di proprietà comprendente una statuetta di Afrodite

T66. p.oxy.6.921, 22

<http://www.papyri.info/hgv/31319>

Ἀφροδίτη

SATURNALIA E APOHORETA

Apophoreta: statuette di Vittoria in oro; statuette (?) di Ercole in bronzo corinzio; statuette fittile di Ercole; statuette fittile di gobbo

T67. Marziale, *Epigrammata*, XIV.170 (trad. NORCIO 2014)

Signum Victoriae aureum Haec illi sine sorte datur, cui nomina Rhenus vera dedit. Deciens adde Falerna, puer	Statuette aurea della Vittoria Questa statuette viene assegnata senza sorteggio a colui al quale il Reno ha dato un legittimo soprannome. Versa dieci coppe di falerno, o coppiere
--	--

T68. Marziale, *Epigrammata*, XIV.177 (trad. NORCIO 2014)

Hercules corinthius. Elidit geminos infans nec respicit anguis. Iam poterat teneras hydra timere manus	Ercole di Corinto – (di Bronzo Corinzio) Ancora bambino strozzò i due serpenti senza neppure guardarli. Fin d'allora l'idra avrebbe potuto temere le sue tenere mani
--	---

T69. Marziale, *Epigrammata*, XIV.178 (trad. NORCIO 2014)

Hercules fictilis Sum fragilis: sed tu, moneo, ne sperne sigillum: Non pudet Alciden nomen habere meum	Ercole di terracotta Sono fragile: ma tu, bada bene, non disprezzare questa statuette: l'Alcide non si vergogna di avere il mio nome
--	---

T70. Marziale, *Epigrammata*, XIV.182 (trad. NORCIO 2014)

Sigillum gibberis fictile Ebrius haec fecit terris, puto, monstra Prometheus: Saturnalicio lusit et ipse luto	Statuette di gobbo in terracotta Questo essere deforme lo fece, io credo, per il nostro mondo Prometeo in stato di ubriachezza: anch'egli si divertì con la terracotta nella festa dei Saturnali
---	--

Felicione e i sigillaria

T71. Seneca, *Lettere morali a Lucilio*, I, 12,3 (trad. SOLINAS 1995)

«Non cognoscis me?» inquit «ego sum Felicio, cui solebas sigillaria adferre; ego sum Philositi vilici filius, deliciolum tuum»	«Non mi riconosci? Sono Felicione, al quale solevi portare le statuette; sono figlio del fattore Filosito, il tuo tesoricchio».
--	---

La tradizione dei *Sigillaria*

T72. Macrobio, *Saturnalia*, I, 11,49 (trad. MARINONE 1987)

Ex illo traditum ut cerei Saturnalibus missitarentur
et sigilla arte fictili fingerentur ac venalia
parentur quae homines pro se atque suis
piaculum pro Dite Saturno facerent.

Di qui la tradizione di scambiarsi candele di cera
durante i Saturnali e di fabbricare e mettere in
vendita statuette di argilla con cui gli uomini fanno
espiazione di sé e per i loro cari a Saturno invece
che a Dite.

Coppia di statuette in argento e bronzo dedicate da Teseo ad Arianna presso Cipro

T73. Plutarco, *Vita di Teseo*, 22,6 (trad. BARIGAZZI 2013)

ἐπελθόντα δὲ τὸν Θησεά καὶ περίλυπον γενόμενον, τοῖς μὲν ἐγχωρίοις ἀπολιπεῖν χρήματα, συντάξαντα θύειν τῇ Ἀριάδνῃ, δύο δὲ μικροὺς ἀνδριαντίσκους ἰδρύσασθαι, τὸν μὲν ἀργυροῦν, τὸν δὲ χαλκοῦν.

Tornato Teseo, ne rimase profondamente addolorato e lasciò danaro agli abitanti dando loro disposizione di compiere sacrifici in onore di Arianna, ed eresse a lei due piccole statue, una d'argento e una di bronzo.

Statuetta (o immagine dipinta?) di Temistocle presso il santuario di Artemide a Melite

T74. Plutarco, *Vita di Temistocle*, 22,3 (trad. BARIGAZZI 2013)

[...] ἔκειτο δὲ καὶ τοῦ Θεμιστοκλέους εἰκόνιον ἐν τῷ ναῷ τῆς Ἀριστοβούλης ἔτι καθ' ἡμᾶς: καὶ φαίνεται τις οὐ τὴν ψυχὴν μόνον, ἀλλὰ καὶ τὴν ὄψιν ἠρωϊκὸς γενόμενος.

[...] ancora ai giorni nostri si trovava nel tempio di Artemide Aristobule anche una statuetta di Temistocle: è evidente che aveva tratti eroici non solo nell'animo ma anche nell'aspetto.

La piccola immagine dell'etera Cottina e la mucca di bronzo in miniatura dedicate a Sparta, secondo la menzione del periegeta Polemone

T75. Ateneo di Naucrati, *Deipnosofisti*, XIII, 574d (trad. CANFORA 2001)

[...] καὶ τὸ Κοττίνας δὲ τῆς ἐταίρας εἰκόνιον [...] ἀνάθημα δ' αὐτῆς ἔστιν ὑπὲρ τὸ τῆς Χαλκιοῦκος βοϊδίον τι χαλκοῦν καὶ τὸ προειρημένον εἰκόνιον.

[...] e il piccolo simulacro dell'etera Cottina [...] Suo dono votivo è il gruppo con la mucca di bronzo in miniatura e il piccolo simulacro già nominato, posto oltre la statua della Calcieco.

La piccola immagine del pugile Olimpico citata in giudizio dal suo stesso fratello

T76. *Anthologia Palatina*, XI, 75

εἰκόνιον γὰρ ἀδελφός ἔχων προενήνοχεν αὐτοῦ, καὶ κέκριτ' ἀλλότριος, μηδὲν ὁμοῖον ἔχων.

Suo fratello aveva di lui una piccola immagine; la citò in giudizio: fu sentenziato che fosse un altro uomo, non c'era alcuna somiglianza con l'immagine.

Dedica di una statuette equestre in oro ἐπὶ στυλίδος ad Attalo III presso l'Asklepieion di Pergamo

T77. AvP VIII 246, 9-10

[...] στησαι δὲ αὐτοῦ καὶ εἰκόνα χρυσοῦν ἔφιππον ἐπὶ στυλίδος μαρμαρίνης παρὰ τὸν τοῦ Διὸς [τ]οῦ Σωτήρος βωμόν

Gli sia dedicata una statuette d'oro a cavallo su una colonnina in marmo presso l'altare di Zeus Soter

Decreto onorario da Tralle con dedica di una statuette ἐπὶ στυλίδος

T78. ITralles 29, 12-13

[...] στησαι δὲ αὐτοῦ τὴν εἰκό[να ἐπὶ στυλίδος μαρμαρίνης

Gli sia dedicata una statuette su una colonnina in marmo

Decreto onorario da Klaros con dedica di una statuette in oro ἐπὶ στυλίδος presso il tempio di Apollo

T79. SEG 39.1243, 43-45

[...] στησαι δὲ εἰκόνα χρυσοῦν ἐπὶ στυλίδος ἐν τῷ ἱερῷ τοῦ Ἀπόλλωνος τοῦ Κλαρίου παρὰ τὸν βωμόν τῶν Χαρίτων

Gli sia dedicata una statuette d'oro su una colonnina nel tempio di Apollo a Klaros, presso l'altare delle Cariti

Decreto onorario da Cuma Eolica con dedica di una statuette in oro ἐπὶ στυλίδος presso il bouleuterion locale

T80. SEG 33.1041, 29-30

[...] στησαι δὲ τὴν εἰκόνα τὴν χρυσοῦν ἐπὶ στυλίδος μαρμαρίνης ἐν τῷ περιβόλῳ τοῦ βουλευτηρίου

Gli sia dedicata una statuette d'oro su una colonnina in marmo nel peribolo del bouleuterion

Statuette del filosofo Menedemo nello stadio vecchio di Eretria

T81. Diogene Laertio, *Vite dei Filosofi*, II, 132 (trad. REALE 2005)

[...] κατὰ τε τὴν ἔξιν τὴν σωματικὴν ἤδη καὶ πρεσβύτης ὑπάρχων οὐδὲν ἦτον ἀθλητοῦ στερεός τε καὶ ἐπικεκαυμένος τὸ εἶδος, πίων τε καὶ τετριμμένος τὸ δὲ μέγεθος σύμμετρος, ὡς δῆλον ἐκ

[...] Riguardo alla sua condizione fisica, anche quando era ormai vecchio, per nulla meno che un atleta, era robusto e abbronzato, non grasso e in forma. In grandezza era proporzionato, come

τοῦ εἰκονίου τοῦ ἐν Ἐρετρίᾳ ἐν τῷ ἀρχαίῳ σταδίῳ. ἔστι γάρ, ὡς ἐπίτηδες, παράγυμνον, τὰ πλεῖστα μέρη φαῖνον τοῦ σώματος.

risulta dalla sua statuetta, che si trova a Eretria nello stadio vecchio. È infatti, come si conviene, quasi nudo, e mostra, così, la maggior parte del corpo.

Statue onorarie in piccolo formato (tre piedi) nel Foro Romano

T82. Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, XXXIV.34 (trad. CORSO ET ALII 1988)

Inter antiquissimas sunt et Tulli Cloeli, L. Rosci. Sp. Nauti, C. Fulcini in rostris, a Fidenatibus in legatione interfectorum. Hoc a re p. tribui solebat iniuria caesis, sicut aliis et P. Iunio, T. Coruncanio, qui ab Teuta Illyriorum regina interfecti erant. Non omittendum videtur, quod annales adnotavere, tripedaneas iis statuas in foro statutas; haec videlicet mensura honorata tunc erat.

Tra le più antiche [statue NdA] ci sono anche quelle sui rostri di Tullio Clelio, Lucio Roscio, Spurio Nauzio, Gaio Fulcinio, uccisi dai Fidenati in un'ambasceria. Questo era l'onore che lo stato soleva concedere ai romani uccisi ingiustamente, come, tra gli altri, anche a Publio Giunio e Tiberio Coruncanio, fatti assassinare da Teuta, regina degli Illiri. Non è da tralasciare quanto hanno annotato gli Annali, che cioè per costoro si era deciso di erigere nel Foro statue alte tre piedi; questa era evidentemente la dimensione in voga a quei tempi.

Statuette sottratte dagli emissari di Verre al santuario di Ercole ad Agrigento

T83. Cicerone, *In Verrem*, II.4.95.11 (trad. BELLARDI 1978)

Ac repente Agrigentini concurrunt; fit magna lapidatio; dant sese in fugam istius praeclari imperatoris nocturni milites. Duo tamen sigilla perparvula tollunt, ne omnino inanes ad istum praedonem religionum revertantur.

Quand'ecco che all'improvviso arrivano di corsa e in massa gli agrigentini; cade una fitta sassaiola e i soldati notturni del nostro glorioso generale si danno alla fuga; prendono tuttavia due statuine piccolissime per non tornare da questo ladro di cose sacre a mani vuote.

Cicerone dedica in Campidoglio la propria statuetta di Minerva prima di partire per l'esilio

T84. Plutarco, *Vita di Cicerone*, 31,5 (trad. MAGNINO 2013)

Ταῦτ' ἔδοξε Κικέρωνι, καὶ τὸ μὲν ἄγαλμα τῆς Ἀθηνᾶς, ὃ πολὺν χρόνον ἔχων ἐπὶ τῆς οἰκίας ἰδρυμένον ἐτίμα διαφερόντως, εἰς Καπιτώλιον κομίσας ἀνέθηκεν, ἐπιγράψας «Ἀθηνᾶ Ῥώμης φύλακιν» [...]

Cicerone seguì questo parere: prese la statua di Atena che da tempo aveva in casa e che onorava in modo particolare e la portò sul Campidoglio, ove la dedicò con questa iscrizione: «Ad Atena, protettrice di Roma» [...]

Plinio il Giovane dedica il bronzetto corinzio di un pescatore al tempio di Giove di Como e ne commissiona la realizzazione della base in marmo

T85. Plinio il Giovane, *Epistole*, III,6 (Traduzione TRISOGLIO 1973)

C. Plinius [Annio] Severo suo s.

Ex hereditate quae mihi obvenit, emi proxime Corinthium signum, modicum quidem sed festivum et expressum, quantum ego sapio, qui fortasse in omni re, in hac certe perquam exiguum sapio: hoc tamen signum ego quoque intellego. [2] Est enim nudum, nec aut vitia si qua sunt celat, aut laudes parum ostendat. Effingit senem stantem; ossa musculi nervi, venae rugae etiam ut spirantis apparent; rari et cedentes capilli, lata frons, contracta facies, exile collum; pendent lacerti, papillae iacent, venter recessit; [3] a tergo quoque eadem aetas ut a tergo. Aes ipsum, quantum verus color indicat, vetus et antiquum; talia denique omnia, ut possint artificum oculos tenere, delectare imperitorum. [4] Quod me quamquam tirunculum sollicitavit ad emendum. Emi autem non ut haberem domi - neque enim ullum adhuc Corinthium domi habeo -, verum ut in patria nostra celebri loco ponerem, ac potissimum in Iovis templo; [5] videtur enim dignum templo dignum deo donum. Tu ergo, ut soles omnia quae a me tibi iniunguntur, suscipe hanc curam, et iam nunc iube basim fieri, ex quo voles marmore, quae nomen meum honoresque capiat, si hos quoque putabis addendos. [6] Ego signum ipsum, ut primum invenero aliquem qui non gravetur, mittam tibi vel ipse - quod mavis - afferam mecum. Destino enim, si tamen officii ratio permiserit, excurrere isto. [7] Gaudes quod me venturum esse polliceor, sed contrahas frontem, cum adiecero 'ad paucos dies': neque enim diutius abesse me eadem haec quae nondum exire patiuntur. Vale.

Caio Plinio invia i suoi saluti al caro Annio Severo

Con una parte dei proventi di un'eredità che mi è toccata, ho recentemente acquistato una statua corinzia, piccola certo, ma leggiadra e perfettamente modellata, per quanto me ne intendo io, che, forse un po' in tutto, ma in questo campo certamente, me ne intendo assai poco: tuttavia questa statua sono in grado di valutarla anch'io. [2] Trattandosi di un nudo, non nasconde i difetti, se ne ha, e mette chiaramente in mostra i propri pregi. Raffigura un vecchio in piedi: si distinguono ossa, muscoli, tendini, vene, perfino le rughe, come in una persona viva; i capelli sono rari, specialmente nella parte anteriore del capo, la fronte è spaziosa, il volto raggrinzito, il collo scarnito, flosci i muscoli, flaccide le mammelle, concavo il ventre. [3] Anche la schiena - per quanto lo può indicare una schiena, denuncia la medesima età. Lo stesso bronzo, stando al suo colore che è autentico, è vecchio ed antico. Insomma tutte le sue peculiarità sono tali da incatenare l'occhio di un artista e da appagare quello degli inesperti. [4] Questa considerazione mi stimolò a comprarla, quantunque io sia un novellino: e la comperai non per tenermela in casa (giacché finora non ho in casa nessun bronzo corinzio), ma per collocarla nella città da cui viene la mia famiglia, in qualche luogo molto frequentato: quello che preferisco a tutti gli altri è il tempio di Giove; [5] sembra infatti un dono degno di un tempio, degno di un dio. Tu dunque, continuando nella tua abitudine di ricevere tutti i compiti che io ti assegno, prenditi questo incarico, e già fin d'ora fa' preparare un piedestallo del marmo che vorrai, che possa recare scritto il mio nome e le magistrature da me ricoperte, se ti parrà il caso di aggiungere anche queste. [6] Io provvederò a spedirti la statua non appena troverò uno che si assuma volentieri questa incombenza, oppure - ed è certo la soluzione che preferisci - te la porterò io stesso con me. Mi ripropongo infatti - purché le esigenze della mia carica me lo permettano - di fare una scappatina da voi. [7] Sei contento perché ti prometto di venire, ma corrugherai la fronte quando avrò aggiunto: «per pochi giorni»; infatti non mi consentono di stare a lungo assente quegli stessi motivi che non mi lasciano ancora partire. Stammi bene.

Antica statuetta di Apollo citaredo presso Sparta

T86. Ateneo di Naucrati, *Deipnosofisti*, XIV, 436f (trad. CANFORA 2001)

Ἀρτέμων δ' ἐν τῷ πρώτῳ περὶ Διονυσιακοῦ
Συστήματος Τιμόθεόν φησι τὸν Μιλήσιον παρὰ
τοῖς πολλοῖς δόξαι πολυχорδοτέρῳ συστήματι
χρησασθαι τῇ μαγάδι: διὸ καὶ παρὰ τοῖς Λάκωσιν
εὐθυνόμενον ὡς παραφθεῖροι τὴν ἀρχαίαν
μουσικὴν, καὶ μέλλοντός τινος ἐκτέμνειν αὐτοῦ
τὰς περιττὰς τῶν χορδῶν, δεῖξαι παρ' αὐτοῖς
ὑπάρχοντα Ἀπολλωνίσκον πρὸς τὴν αὐτοῦ
σύνταξιν ἰσόχορδον λύραν ἔχοντα καὶ ἀφεθῆναι.

Artemone nel primo libro del saggio *La
Corporazione Dionisiaca* racconta che Timoteo di
Mileto aveva dato a molti l'impressione di usare
per la *mágadis* un'accordatura con troppe corde, e
perciò a Sparta fu accusato di voler corrompere la
musica della tradizione antica; ma quando già uno
stava per tagliargli le corde eccedenti, mostrò che
lì da loro c'era una piccola statua di Apollo che
teneva una lira con lo stesso numero di corde della
sua accordatura, e così fu prosciolto.

Statuette di Neotera, Arpocrate, Caracalla, Settimio Severo Giulia Domna, Zeus ed Hera inventariate tra i beni di alcuni templi presso Ossirinco

T87. p.oxy.12.1449, 12; 24-25; 56-57; 58

<http://papyri.info/ddbdp/p.oxy:12:1449>

ξό[α]νον Νεωτ(έρας) χα(λκοῦν) μεικ(ρόν),
δακτύλ(ιοι) ε

Xoanon bronzeo di Neotera alto 5 dita

Ἀρποκρά[της - ca.14 -]
χρ(υσ)) μεικ(ρ)

Piccola figura di Arpocrate in oro

εἰκονίδιον τοῦ κυρίου ἡμῶν Αὐτοκράτορος
Μάρκου Αὐρηλίου]
[Σε]ουήρου Ἀντωνίνου Εὐτυχοῦς Εὐσεβοῦς
Σεβαστοῦ καὶ τοῦ [θεοῦ πατρὸς αὐτοῦ
Σεουήρου καὶ Ἰουλίας Δόμνας τῆς κυρίας
Σεβαστῆς,]

Piccole raffigurazioni del nostro signore
l'imperatore Marco Aurelio Severo Antonino
Felice Pio Augusto e del suo divino padre Augusto
e di Giulia Domna signora Augusta

ἀνδριαντάρια Διὸς καὶ Ἥρας θεῶ[ν μεγίστων

Statuette di Zeus ed Hera divinità supreme

Statuette di Apollo "ieracomorfo" custodite entro un cofanetto in legno da un inventario templare nei pressi di Ossirinco

T88. p.oxy. 49 3473, 10-11

<http://papyri.info/ddbdp/p.oxy:49:3473>

ἀνδριάντες Ἀπόλλωνος ἱερακομό(ρφου)
χαλ(κοῖ) γ ἐν θήκαις ξυλ(ίνας)

statuette in bronzo di Apollo in forma di aquila in
cofanetti di legno

Iscrizione con dedica di statuetta a Giove da Camulodunum

T89. AE 1977, 0499

<https://edh-www.adw.uni-heidelberg.de/edh/inschrift/HD005274>

P(ublius) Oranius | Facilis Iovi | sigillum ex testa(mento)

Iscrizione con dedica di statuetta e ara a Diana da Montana (Municipium Montanensium)

T90. AE 1987, 0877

<https://edh-www.adw.uni-heidelberg.de/edh/inschrift/HD012779>

Deanae || aram et sig(illum) | C(aius) Marius Vic(torinus) | (centurio) leg(ionis) | I Ital(icae) ex voto || posuit || Dedicatum || XV Kal(endas) Iuni | as [Plautiano II] | [et P(ublio) Septimio] | [Geta II] co(n)s(ulibus)

Iscrizione con dedica di una statuetta da Lancaster

T91. AE 1958, 0095a

<https://edh-www.adw.uni-heidelberg.de/edh/inschrift/HD019756>

Deo Marti Nodonti Aur | elius [---]cinus sig(illum)

Iscrizione con dedica di una statuetta a Castore e Polluce da Amstetten (Lauriacum)

T92. AE 1939, 0266

<https://edh-www.adw.uni-heidelberg.de/edh/inschrift/HD023007>

Castori et Polluci sigil/lum ex iusso I(ovis) O(ptimi) M(aximi) D(olicheni) Vindici(i) | Florentinus et Moderatus | v(otum) s(olverunt) I(ibentes) I(aeti) m(erito)

Iscrizione con dedica di una statuetta a Marte Augusto da Sublavio

T93. CIL 05, 05081

<https://edh-www.adw.uni-heidelberg.de/edh/inschrift/HD023464>

Marti Aug(usto) | conservatori | corporis sui | Mercurialis Aug(usti) | n(ostri) vi[l(icus)] ex iussu numi | nis ipsius sigillum | marmoreum posuit

Iscrizione per il restauro di un luogo di culto e di una statuetta da El Kantara (Meninx)

T94. AE 1933, 0047

<https://edh-www.adw.uni-heidelberg.de/edh/inschrift/HD023745>

[Pro] salute ddd(ominorum) nnn(ostrorum) A[uggg(ustorum)] tempulum dei Sol[is Invicti?] | Iulius Draco |(centurio) I[eg(ionis) III Aug(ustae)] | pr(a)epositus n(umeri)

Hem[esenorum] | delapsu[m] restitu[it]
dedicavitq[ue]? | [et] sigil(l)um renov[avit]

Iscrizione con dedica di statuetta da Istria (Romania)

T95. AE 1919, 0013

<https://edh-www.adw.uni-heidelberg.de/edh/inschrift/HD026634>

Herculi Invicto | pro salute Imp(eratoris) | T(iti)
Aeli Antonini | Hadriani Aug(usti) Pii | et Aureli
Veri Cae(saris) | vet(erani) et c(ives) R(omani)
et Bessi | consistentes | vico Quintio | nis
auditorio | restituto cur(am) a | gentibus Sulpi |
cio Narcisso | et Derzeno Aul | upori magistra |
tis et Cocceio Pho | ebo quaestore | sigillum
posuerunt

Iscrizione con dedica di edicola con statuetta a Venere da Filippi

T96. CIL 03, 00641

<https://edh-www.adw.uni-heidelberg.de/edh/inschrift/HD046503>

Scandilia Optata | Venerei | aedicula(m) et
sig[illum] | vot(um) sol[vit] l(ibens) m(erito)tis
et Cocceio Pho | ebo quaestore | sigillum
posuerunt

Lunga iscrizione con dedica di statuette a Ercole, Mercurio e Libero da Filippi

T97. CIL 03, 00633, 1

<https://edh-www.adw.uni-heidelberg.de/edh/inschrift/HD047069>

P(ublius) Hostilius Philadelphus | ob honor(em)
aedilit(at)is titulum polivit | de suo et nomina
sodal(ium) inscripsit eorum | qui munera
posuerunt | Domitius Primigenius statuam |
aeream Silvani cum aede | C(aius) <H>oratus
Sabinus at templum tegend(um) | tegulas CCCC
tectas | Nutrius Valens sigilla marm<o>ria | dua
Herculem et Mercurium | Paccius Mercuriales
opus cementic(ium) |(denariorum) CCL ante
templum et tabula picta Olympum |(denariorum)
XV | Publicius Laetus at templum aedifi/candum
donavit |(denariorum) L | item Paccius
Mercuriales at templum | aedificandum cum
fili(i)s et liberto don(avit) | (denariorum) L item
sigillum marm<o>rium Liberi |(denariorum)
XXXV | Alfenus Aspasius sacer(dos) | signum
aer(eum) Silvani cum basi | item vivus
|(denariorum) L mortis causae sui | remisit |
Hostilius Philadelphus inscin | dentibus in
templo petram excidit d(e) s(uo)

Iscrizione con dedica di statuetta di Mercurio da Miltenberg (Seiopa)

T98. CIL 13, 06604

<https://edh-www.adw.uni-heidelberg.de/edh/inschrift/HD058634>

In h(onorem) [d(omus) d(ivinae)] | Mercur(io)
Cim[briano] | Mansuetinius Se[---] | (centurio)
coh(ortis) I Seq(uanorum) et R[auric(orum)] |
sigil(lum) Mercur(ii) [posuit] | Apronian(o) et
Bra[dua co(n)s(ulibus)]

Iscrizione con dedica di statuetta a Mitrada da Prutting (Statio Enensis)

T99. AE 2008, 1019

<https://edh-www.adw.uni-heidelberg.de/edh/inschrift/HD065043>

[D(eo) I(nvicto) M(ithrae) Sec]undus Laeti
Augg(ustorum) nn(ostrorum) / [vil(ici) vic(arius)
s]igillum ex voto posuit

Iscrizione con dedica di statuetta a Mercurio da Wallsend (Segedunum)

T100. EphEp 9, p. 581 n. 1159

<https://edh-www.adw.uni-heidelberg.de/edh/inschrift/HD070501>

Deo M(ercurio) s[igil(lum?)] d(edicavit) et
p(osuit) coh(ors) | II Ner[vioru]m pago | [---]
]diorum

Iscrizione con dedica di statuetta a Mercurio da Birrens (Blatobulgium)

T101. CIL 07, 01069

<https://edh-www.adw.uni-heidelberg.de/edh/inschrift/HD071241>

Deo Mercu | rio Iul(ius) Cres | cens sigill(um) |
collign(io) cult(orum) | eius d(e) s(uo) d(edit)
v(otum) s(olvit) l(ibens) m(erito)

Iscrizione con dedica di statuetta a Mercurio da Castlecary

T102. CIL 07, 01095

<https://edh-www.adw.uni-heidelberg.de/edh/inschrift/HD071280>

Deo | Mercurio | milites leg(ionis) VI | Victricis
Pie f(idelis) | (a)ed(em) et sigillum | cives Italici
| et Norici | v(otum) s(olverunt) l(aeti) l(ibentes)
m(erito)

Iscrizione con dedica di statuetta a Sirona da Treviri

T103. CIL 13, 03662

<https://edh-www.adw.uni-heidelberg.de/edh/inschrift/HD076426>

D(e)ae <S>irona(e) | L(ucius) Lucanius
Censor[i]/nu[s] sigillum d(onum) d(edit)

Iscrizione con dedica di ara con statuetta a Montana (Municipium Montanensium)

T104. AE 1985, 0743

<https://edh-www.adw.uni-heidelberg.de/edh/inschrift/HD006325>

Numin(i) sanct(o) deo ara(m) cum sig(illo) |
L(ucius) Attienus Iulianus pro sal(ute) su[a] | et
suorum posuit et templu[m]

Iscrizione con dedica di ara con statuetta ad Apollo presso Montana (Municipium Montanensium)

T105. AE 1975, 0747

<https://edh-www.adw.uni-heidelberg.de/edh/inschrift/HD006352>

Aram cum si | gillo Apolli | ni Ulp(ius) Pris |
[cus? -----

Iscrizione con dedica di ara con statuetta ad Apollo presso Montana (Municipium Montanensium)

T106. AE 1975, 0746

<https://edh-www.adw.uni-heidelberg.de/edh/inschrift/HD006355>

[Ap]ollini san[cto] | [a]ram cum s[igillo] || pro
sal(ute) dom(ini) [n(ostri)] | [Imp(eratoris)]
M(arci) Aur(eli) Sev(eri) | [Alexandri] -----

Iscrizione con dedica di ara con statuetta presso Montana (Municipium Montanensium)

T107. AE 1987, 0872

<https://edh-www.adw.uni-heidelberg.de/edh/inschrift/HD012767>

Deanae August(a)e || aram cum si | gillo
P(ublius) Ael(ius) Cle | mens b(ene)f(iciarius)
co(n)s(ularis) | leg(ionis) I Ital(icae) et Aur(elia)
| Rufina cum | suis ex vo || to pos(uerunt)

Iscrizione con dedica di ara con statuetta presso Montana (Municipium Montanensium)

T108. AE 1987, 0873

<https://edh-www.adw.uni-heidelberg.de/edh/inschrift/HD012770>

Aram cum | sigillo | P(ublius) Ael(ius) Cle |
mens b(ene)f(iciarius) | co(n)s(ularis) leg(ionis)
I | Ital(icae) et Aur(elia) | Rufina cum | suis ex
vo | to pos(uerunt)

Iscrizione con dedica di ara con statuetta presso Montana (Municipium Montanensium)

T109. AE 1987, 0878

<https://edh-www.adw.uni-heidelberg.de/edh/inschrift/HD012782>

Aram cum sig(illo) Deanae || Hispanius Victor |
hastatus | leg(ionis) I Parthicae | Severianae |
[e]x voto

Iscrizione con dedica di ara con statuetta presso Montana (Municipium Montanensium)

T110. AE 1987, 0885

<https://edh-www.adw.uni-heidelberg.de/edh/inschrift/HD012803>

Aram cum sig(illo) Apoll(ini) || [-----

Iscrizione con dedica di ara con statuetta a Silvano presso Roma

T111. CIL 06, 00671

<https://edh-www.adw.uni-heidelberg.de/edh/inschrift/HD020046>

Sancto Silvano sacr(um) | Eutyches collegi |
magni Lar(ium) et imag(inum) || dom(i)n(i) |
Invicti | Antonini Pii | Felicis Aug(usti) | p(atris)
p(atriciae) || Ser(vus) actor d(onum) d(edit) |
hortis Aronianis | aram marmorea(m) | cum suo
sibi sigillo | Silvani

Iscrizione con dedica di ara con statuetta a Giove presso Keramoí

T112. CIL 03, 14207, 33

<https://edh-www.adw.uni-heidelberg.de/edh/inschrift/HD028246>

I(ovi) O(ptimo) M(aximo) Conservatori |
Tiberius Felix Naso | cum Aelia Antonia
coniuge | aram cum sigill(o) ex voto |
<po>suerunt

Iscrizione con dedica di ara con statuetta a Giove presso Dolna Mitropolija

T113. CIL 03, 07446

<https://edh-www.adw.uni-heidelberg.de/edh/inschrift/HD043308>

I(ovi) O(ptimo) M(aximo) | Conservato[ri] |
T(itus) Fl(avius) Felix s(ingularis) c(onsularis) |
cum Aelia | Antonia con | iuge aram | cum
sigillo | ex voto po | suerunt

Iscrizione con dedica di ara con statuetta a Mercurio presso Mainz

T114. CIL 13, 06742

<https://edh-www.adw.uni-heidelberg.de/inschrift/suche?qs=Aram+cum+sigillo+>

In h(onorem) d(omus) d(ivinae) deo |
Mercurio | C[i]m{a}briano(?) | aed(em) cum
si | gillo et ar | am posuit | Marcellin | ius
Marcianu | s cor(nicen?) coh(ortis) IIII
Aq(uitanorum) | v(otum) s(olvit) l(ibens)
l(aetus) mer(ito) Fau | stino et Ru | fino
co(n)ss(ulibus)

Filostrato e il commerciante di statuette al Pireo

T115. Filostrato, *Vita di Apollonio di Tiana*, V.20 (trad. DEL CORNO 2002)

[...] καταβάς δὲ ἐς Πειραιᾶ ναῦς μὲν τις ὄρμει πρὸς ἰστίοις οὔσα καὶ ἐς Ἴωνίαν ἀφήσουσα, ὃ δ' ἔμπορος οὐ ξυνεχώρει ἐμβαίνειν, ιδιόστολον γὰρ αὐτὴν ἄγειν. ἐρομένου δὲ τοῦ Ἀπολλωνίου 'τίς ὁ φόρτος;' 'θεῶν' ἔφη 'ἀγάλματα ἀπάγω ἐς Ἴωνίαν, τὰ μὲν χρυσοῦ καὶ λίθου, τὰ δὲ ἐλέφαντος καὶ χρυσοῦ'. 'ἰδρυσόμενος ἢ τί;' 'ἀποδωσόμενος' ἔφη 'τοῖς βουλομένοις ἰδρύεσθαι.' 'δέδιας σὺν, ὧ λῶστε, μὴ συλήσωμεν τὰ ἀγάλματα ἐν τῇ νηί;' 'οὐ τοῦτο' ἔφη 'δέδια, τὸ δὲ πλείοσι ξυμπλεῖν αὐτὰ καὶ ὁμιλίας ἀναπίπλασθαι φαύλου διαίτης τε, ὀπόση ναυτική, δεινὸν ἡγοῦμαι'. 'καὶ μὴν, ὧ βέλτιστε', εἶπε 'δοκεῖς γάρ μοι τις Ἀθηναῖος εἶναι, τὰς ναῦς, αἷς ἐπὶ τοὺς βαρβάρους ἐχρήσασθε, καίτοι ναυτικῆς ἀταξίας ἐμπελησμένας ἐνέβαινον οἱ θεοὶ ξὺν ὑμῖν καὶ οὐκ ᾔοντο ὑφ' ὑμῶν χραίνεσθαι, σὺ δὲ ἀμαθῶς οὕτως ἀπαθῆ τῆς νεῶς φιλοσόφους ἄνδρας, οἷς μάλιστα οἱ θεοὶ χαίρουσι καὶ ταῦτα ἐμπορίαν τοὺς θεοὺς πεποιημένος; ἢ δὲ ἀγαματοποιία ἢ ἀρχαία οὐ τοῦτο ἔπραττεν, οὐδὲ περιήεσαν τὰς πόλεις ἀποδιδόμενοι τοὺς θεοὺς, ἀλλ' ἀπάγοντες μόνον τὰς αὐτῶν χεῖρας καὶ ὄργανα λιθουργὰ καὶ ἐλεφαντουργὰ ὕλην τε παρατιθέμενοι ἄργον ἐν αὐτοῖς τοῖς ἱεροῖς τὰς δημιουργίας ἐποιοῦντο, σὺ δ' ὥσπερ τὰ Ὑρκανικά τε [p. 180] καὶ Σκυθικά, ἀπειὴ δὲ εἰπεῖν τίνα, οὕτω τοὺς θεοὺς ἐς τοὺς λιμένας τε καὶ τὰς ἀγορὰς ἄγων οὐδὲν οἶει ἀσεβὲς πράττειν; καὶ μὴν καὶ σπερμολογοῦσιν ἔνιοι τῶν ἀνθρώπων ἐξαψάμενοί τι Δήμητρος ἢ Διονύσου ἄγαλμα καὶ τρέφεσθαί φασιν ὑπὸ τῶν θεῶν, οὓς φέρουσι, τὸ δ' αὐτοὺς σιτεῖσθαι τοὺς θεοὺς καὶ μὴδ' ἐμπίπλασθαι τούτου, δεινῆς ἐμπορίας, εἵπομι δ' ἂν καὶ ἀνοίας, εἰ μὴδὲν ἐκ τούτου δέδοικας.' τοιαῦτα ἐπιπλήξας ἐπὶ νεῶς ἐτέρας ἔπλει.

Allorché dunque scese al Pireo, vi stava ormeggiata una nave pronta a salpare verso la Ionia: ma un mercante non permetteva che s'imbarcassero, perché l'aveva noleggiata per un viaggio privato. Chiedendogli Apollonio «Qual è il carico?», «Trasporto nella Ionia» rispose «statue di dèi, alcune d'oro e di pietra, altre d'avorio e d'oro». «Per farne dedica, o per quale altro motivo?». «Per venderle a chi vuole fame dedica». «Temi dunque, buon uomo, che noi le rubiamo sulla nave?» «Non è questo il mio timore» rispose l'altro «ma mi dispiace che viaggino insieme a tanta gente, e che siano esposte alla compagnia e agli usi di gente dappoco, come quella che si trova sulle navi». «Eppure, mio caro,» ribatté Apollonio «sulle navi con cui andaste contro i barbari – poiché mi sembri essere di Atene – , sebbene fossero ricolme del disordine solito alle ciurme, salivano gli dèi insieme a voi altri e non pensavano di venire contaminati da voi. Tu invece respingi così stoltamente dalla tua nave i filosofi, che sono gli uomini più graditi alla divinità, e ciò fai pure ricavando guadagno dagli dèi? Gli scultori del tempo antico non agivano così, né andavano in giro per le città vendendo gli dèi: portavano con sé soltanto le proprie mani e gli strumenti per lavorare la pietra e l'avorio, e dal materiale ancora informe traevano le loro opere nei templi stessi. Ma tu, come se vendessi merce d'Ircania e di Scizia – non voglio dire quale –, conduci così gli dèi per i porti e per i mercati, e credi di non fare nulla di empio? Invero ci sono uomini che a guisa di ciarlatani, applicandosi al corpo immagini di Demetra o Dioniso, affermano di essere stati allevati dagli dèi che tengono su di sé. Ma trarre il proprio sostentamento dagli dèi stessi e non sentirsi neppure sazi di questo cibo, lo direi un orribile mercato, anzi pura follia, se non ne temi le conseguenze». E con tali parole di rimprovero s'imbarcò su un'altra nave.

Messina, epitaffio di Ulpio Niceforo, commerciante di statuette antiocheno

T116. [IG XIV](#), 419; 420

Οὔλιος Νικήφορος Ἀντιοχεὺς
Κοίλης Συρίας τῆς πρὸς Δάφνην ἔμπορος
Τυχαίων ἐνθάδε [κέιμ]αι. [...]

Ulpio Niceforo antiocheno
dalla Celesiria presso Dafne commerciante
di immagini di Tyche sono qui sepolto. [...]

APPENDICE IV
IL LESSICO DELLA SCULTURA IN PICCOLO FORMATO NEGLI
INVENTARI DI DELO

OGGETTO

ἀγαλμάτιον	D1	ID 1416, A.col. I.1, 12 ID 1417, B.col. I.1, 7-8	ἀγαλμάτιον κολοβάφινον(?) ἐν ναιδίῳ ξυλίνῳ	statuetta κολοβάφινον(?) in un piccolo sacello di legno
	D2	ID 1417, A.col. I.1, 72-73	ἀγαλμάτιον ξύλινον ἀρχαϊκόν	statuetta in di aspetto arcaico
	D3	ID 1442, A.1, 38	ἀγαλμάτιον λίθινον, ἀνάθημα Ἰσιγόνου, ἔχον σκῆπτρον [...]	statuetta in marmo dedica di Isigone con scettro [...]
	D4	ID 1442, B	ἀγαλμάτιον ξύλινον	statuetta in legno
ἀνδριάντιον	D5	ID 298, A.1, 148	ἀνδριάντιον Ἀπόλλωνος κνήμην οὐκ ἔχον	statuetta di Apollo senza una gamba
	D6	ID 396, B.1, 81	ἀνδριάντια ἀργυρᾶ Π ἐπὶ βάσεως ξυλίνης, ἐπιγραφή· Κλεινῷ Ἀδμήτου Ἀπόλλωνι Ἀρτέμιδι εὐχήν	due statuette in argento su base in legno iscritta dedica di Cleino di Admeto ad Apollo e Artemide
ἀνδριαντίδιον	D7	ID 421, 16 ID 442, B, 167 ID 443, B, frg. b.1, 91 ID 444, B.1, 7 ID 461, B, frg. b.1, 1	ἀνδριαντίδιον χέρα οὐκ ἔχον	statuetta senza mano
	8	ID 372, B, 40-41 ID 421, 20 ID 442, B 171 ID 443, B, frg. b.1, 95 ID 444, B.1, 11 ID 468, 28	ἀνδριαντίδια χαλκᾶ FIII· σιδηροῦν I	statuette in bronzo: 9, in ferro: 1
	D9	ID 385, A, frg. g.1; 12	ἀνδριαντίδιον	statuetta

	ID 396, B.1, 80 ID 399, B.1, 129 ID 443, B, frg. b.1, 116 ID 444, B.1, 35 ID 461, B, frg. b.1, 24		
D10	ID 399, B.1, 129-130 ID 442, B 191 ID 443, B, frg. b.1, 117 ID 444, B.1, 35-36 ID 461, B, frg. b.1, 25	ἀνδριαντίδια ἀργυρᾶ Π ἐπὶ βάσεως ξυλίνης, Κλεινῶ Ἀδμήτου Ἀπόλλωνι Ἀρτέμιδι εὐχήν	due statuette in argento su base in legno iscritta dedica di Cleino di Admeto ad Apollo e Artemide
D11	ID 1400, 42-43	ἀνδριαντίδιον λίθινον ἐπὶ βάσεως	statuetta in marmo con base
D12	ID 1409, frg. a.col. II.1, 23 ID 1410, frg. a.1, 4	ἀνδριαντίδια χαλκᾶ δύο	due statuette in bronzo
D13	ID 1412, frg. a.1, 9	ἀνδριαντίδιον οὐκ ἔχον τὸν δεξιὸν βραχίονα	statuetta priva del braccio destro
D14	ID 1412, frg. a.1, 16-17 ID 1412, frg. a.1, 17-18	ἀνδριαντίδιον ὡς δίπουν ἐν τῷ τοίχῳ ἄλλο ἀνδριαντίδιον	statuetta alta due piedi circa in una nicchia nella parete un'altra statuetta
D15	ID 1412, frg. a.1, 18-19	ἄλλο ἐν τῷ ἐξεδρίῳ ἀνδριαντίδιον ὡς δίπουν ἐν τῷ τοίχῳ	un'altra statuetta alta due piedi circa nell'esedra nella parete
D16	ID 1412, frg. a.1, 24	ἀνδριαντίδιον	statuetta
D17	ID 1412, frg. a.1, 26 ID 1417, A. col. I.1, 159 ID 1423, B, a. col. II.1, 12	ἀνδριαντίδιον λίθινον ἐπὶ βάσεως λιθίνης, ἀνάθημα Ἀντιδότου Τυρίου	statuetta in marmo su base in marmo dedica di Antidoto di Tiro
D18	ID 1416, A. col. I.1, 23-24 ID 1417, B. col. I.1, 23-34 ID 1452, A.1, 22	ἀνδριαντίδια δύο μικρά, ἀνάθημα Ἐλπίου τοῦ Κλεοδήμου	due piccole statuette dedica di Elpino e Cleodemo
D19	ID 1416, A. col. I.1, 28-29 ID 1417, B. col. I.1, 9 ID 1442, A.1, 14 ID 1452, A.1, 25-26	ἀνδριαντίδιον ἐπὶ βάσεως, ἀνάθημα Χοιρύλου	statuetta con base dedica di Cherilo
D20	ID 1416, A. col. I.1, 61 ID 1417, B. col. I.1, 64-65 ID 1442, A.1, 27 ID 1452, A.1, 43	ἀνδριαντίδιον ἐν τῷ ἐξεδρίῳ ὡς δακτύλων [...] ἀνάθημα Ποπλίου Αἰμυλίου	statuetta nell'esedra alta [...] dita circa dedica di Publio Emilio

D21	ID 1417, A. col. I.1, 59-60	ἀνδριαντίδιον γυναικεῖον ἐπὶ βάσεως ἔχον δαίδα ξύλινην, ἀνάθημα Δημανάσσης	statuetta femminile su base con una torcia in legno dedica di Demanasse
D22	ID 1417, A. col. I.1, 128	ἀνδριαντίδιον ἐν τῷ τοίχῳ, ἀνάθημα Ἐρασίνου καὶ Πάχητος	statuetta in una nicchia nella parete, dedica di Erasino e Pacheto
D23	ID 1417, A. col. I.1, 132	ἀνδριαντίδιον ὡς πεντασπίθαμον, ἀνάθημα Αὐτοκλέους	statuetta alta cinque spanne circa dedica di Autocleo
D24	ID 1417, A. col. I.1, 134	ἐν τῷ ἐξεδρίῳ ἀνδριαντίδιον ὡς δίπου ἐν τῷ τοίχῳ ἀναβαλλόμενον, ἀνεπίγραφον·	statuetta nell'esedra alta due piedi circa sollevata (?) in una nicchia nella parete priva di iscrizione
D25	ID 1417, A. col. I.1, 155 ID 1423, B. a. col. II.1, 9	ἀνδριαντίδιον, τὸ ἀριστερὸν σκέλος κατεαγὸς καὶ τὴν ἀριστερὰν χεῖρα	statuetta con la gamba sinistra e la mano sinistra spezzate
D26	ID 1417, A. col. I.1, 161 ID 1423, B. a. col. II.1, 13	ἀνδριαντίδιον χαλκοῦν· Ἡρακλῆ ἐπὶ βάσεως λιθίνης.	statuetta in bronzo: Eracle su base in marmo
D27	ID 1417, B. col. II.1, 66-67	ἀνδριαντίδιον ἔχον ἐν τεῖ χειρὶ πῆχυν σιδηρᾶν καὶ χελώνην, ἀνάθημα Νικομάχου	statuetta recante in mano
D28	ID 1442, A.1, 56-57	ἀνδριαντίδια χαλκᾶ δύο, ἀνάθημα Ἀπολλωνίου τοῦ Ἀσκληπιοδώρου Ἀλεξανδρέως	due statuette in bronzo dedica di Apollonio di Asclepiodoro alessandrino
D29	ID 1442, B, 44	ἀνδριαντίδιον χαλκοῦν Ἀγαθῆς Τύχης ἐπὶ βάσεως ξύλινης	statuetta in bronzo di Agathe Tuche su base in legno
30	ID 1443, B col. I.1, 130 ID 1444, A.frg. a.1, 13	ἀνδριαντίδια Ἀπόλλωνα καὶ Ἄρτεμιν ἐπὶ βάσεως ξύλινης ἄστατα, ἀνάθημα [...]	statuette di Apollo e Artemide su base di legno instabile dedica di [...]
D31	ID 1443, B col. II.1, 13	ἀνδριαντίδια χαλκᾶ	statuetta in bronzo

άνδριαντίσκος	D32	ID 101, 5	άνδριαντίσκος ἀργυροῦν βάθρον ἔχων	statuetta in argento con base
	D33	ID 103, 16 ID 104, 75	άνδριαντίσκος ἀργυροῦς	statuetta in argento
	D34	ID 103, 35-36 ID 104, 93-94	άνδριαντίσκος χρυσοῦς ἀργυροῦν βάθρον ἔχων	statuetta in oro su base in argento
	D35	ID 103, 35-36 ID 104, 95	άνδριαντίσκος ἀργυροῦς	statuetta in argento
εἰκόνιον	D36	ID 1442, A.1, 56	εἰκόνιον κυπαρίττινον	statuetta (piccola immagine) in legno di cipresso
ζώιδιον	D37	ID 338, B.frg. a.1, 5	ζώιδια ἀργυρᾶ δύο, ἐπιγραφή· Κλεινώ [...]έτου Ἀπόλλωνι, Ἀρτέμιδι	due statuette in argento con iscrizione: Cleino di Admeto ad Apollo e Artemide
	D38	ID 1412, frg. a.1, 19	ζώιδια ὡς δυεῖν ποδῶν	statuette alte circa due piedi
	D39	ID 1416, A.col. I.1, 21	ζώιδια λίθινα	statuette in marmo
	D40	ID 1416, A.col. I.1, 80 ID 1417, B.col. I.1, 85	ζώιδια λίθινα τρία, ἀνάθημα Ἀρίστωνος	tre statuette in marmo dedica di Aristone
	D41	ID 1417 A.col. I.1, 138	ζώιδια ὡς ποδῶν δυεῖν ἐν θυρίδι, ἀνεπίγραφα	statuette alte circa due piedi in una edicola, prive di iscrizione
	D42	ID 1417, B.col. I.1, 20-21 ID 1452, A.1, 20	ζώιδια λίθινα δέκα ἐπτά	diciassette statuette in marmo
	D43	ID 1442, A.1, 74	ζώιδιον, ἀνάθημα τοῦ αὐτοῦ	statuetta, dedica dello stesso (Λευκίου NdA)
	D44	ID 1442, A.1, 80 ID 1443, B. col. II.1, 116	ζώιδια δύο ὡς ποδιαῖα ἐντελῆ Διὸς καὶ Ἀθηνᾶς	due statuette alte circa un piede di Zeus e Atena integre
	ζωιδάριον	D45	ID 298, A.1, 31 ID 399, B.1, 37-38 ID 421, 59 ID 422, 11 ID 439, frg. a.1, 29 ID 442, B, 31	ζωιδάρια ἀργυρᾶ δύο ἐφ' ἡμικυκλίου, Ἀπολλοδώρου ἀνάθημα

ID 453, B1, 26
 ID 465, B.frg. a.1, 38
 ID 465, frg. e.1, 22

D46	ID 1401, frg. ab.1, 5 ID 1429, B.col. I.1, 89 ID 1430, frg. d.1, 18 ID 1432, frg. b.col. II.1, 54 ID 1441, A, col. II.1, 90 ID 1450, A.1, 174	ζωιδάρια δύο Ἀπόλλων καὶ Ἄρτεμις ἐπὶ ἡμικυκλίου	due statuette di Apollo e Artemide su base semicircolare
D47	ID 1416, A.col. I.1, 2 ID 1417, A. col. II.1, 159	ἄλλο ζωιδάριον	un'altra statuetta
D48	ID 1416, A.col. I.1, 17-19 ID 1417, B.col. I.1, 15-17 ID 1452, A.1, 17-18	ζωιδάριον ἐπὶ βάσεως, ἀνάθημα Αἰσχύλου Ἀθηναίου· ἄλλα ζωιδάρια παιδικὰ δύο ἐπὶ βάσεως, ἀνάθημα Κτησίππου Χίου	statuetta su base dedica di Eschilo ateniese; due altre statuette di fanciulli su base, dedica di Ctesippo di Chio
D49	ID 1416, A.col. I.1, 21 ID 1417, B.col. I.1, 19-20 ID 1442, A.1, 16	ζωιδάριον μικρὸν χαλκοῦν ἐν τῷ τοιίῳ ἐπὶ βάσεως, ἀνάθημα Σωγένου	piccola statuetta in bronzo su base in una nicchia nel muro dedica di Sogeno
D50	ID 1416, A.col. I.1, 33 ID 1417, B.col. I.1, 33-34 ID 1442, A.1, 10	ζωιδάρια δύο πρὸς τῷ Μητρώῳ ἀνεπίγραφα	due statuette prive di iscrizione presso il Metroon
D51	ID 1440, A.1, 5 ID 1442, B, 34 ID 1443, B, col. II.1, 97	ζωιδάρια μικρὰ ξύλινα	piccole statuette in legno
D52	ID 1442, A.1, 78 ID 1445, B.1, 13 ID 1452, B.1, 16	ζωιδάριον αἰγυπτιακὸν πρόσωπον ἔχον ἰέρακος ἐπὶ κιονίου ξύλινου	statuetta egiziana con testa di falco su una colonnina di legno
D53	ID 1442, B, 44 ID 1443, B, col. II.1, 112	ζωιδάριον Ἀφροδίτην λίθινον	statuetta in marmo di Afrodite
D54	ID 1442, B, 45	ζωιδάρια λίθινα δύο	due statuette in marmo
D55	ID 1442, B, 70 ID 1452, A.1, 4	ζωιδάριον ἐπὶ βάσεως	statuetta su base
D56	ID 1452, A.1, 28	ζωιδάρια δύο ἀνεπίγραφα·	due statuette prive di iscrizione

SOGGETTO

Ἀπολλωνίσκος	D57	ID 1412, frg. a.1, 13	ἀπολλωνίσκον χαλκοῦν ἐπὶ βάσεως	statuetta in bronzo di Apollo su base
	D58	ID 1412, frg. a.1, 17	ἀπολλωνίσκον ὡς ποδιαῖον	statuetta di Apollo alta circa un piede
	D59	ID 1416, A.col. I.1, 21-22 ID 1417, B.col. I.1, 21-22 ID 1452, A.1, 21	ἀπολλωνίσκον λίθινον ἐν τῷ τοίχῳ, ἀνάθημα Πρώτου	statuetta di Apollo in marmo in una nicchia nella parete dedica di Proto
	D60	ID 1416, A.col. I.1, 24-25 ID 1417, B.col. I.1, 25 ID 1452, A.1, 23	ἀπολλωνίσκον ἐπὶ βάσεως ἔχοντα ἰέρακα ἐπὶ τῆς δεξιᾶς	statuetta di Apollo su base con un'aquila sulla mano (?) destra
	D61	ID 1416, A.col. I.1, 27 ID 1417, B.col. I.1, 27 ID 1452, A.1, 24-25	ἀπολλωνίσκον ἐπὶ βάσεως κιθάραν ἔχοντα	statuetta di Apollo su base con certa
	D62	ID 1416, A.col. I.1, 84-85 ID 1417, B.col. I.1, 90	ἀπολλωνίσκον ἀρχαϊκὸν ὡς ποδιαῖον	statuetta di Apollo dall'aspetto arcaico alta un piede circa
	D63	ID 1416, A.col. I.1, 98 ID 1417, B.col. I.1, 94-95	ἀπολλωνίσκον ἐν θυρίδι καθήμενον ἐπ' ὀμφαλοῦ ὡς δίπουν	statuetta di Apollo seduto sull' <i>omphalos</i> alta due piedi circa in una nicchia nella parete
	D64	ID 1417, A.col. I.1, 117	ἀπολλωνίσκον χαλκοῦν ἐπὶ βάσεως ἀρχαϊκόν	statuetta di Apollo in bronzo su base
	D65	ID 1417, A.col. I.1, 130	ἀπολλωνίσκον ὡς ποδιαῖον καθήμενον ἔχοντα κιθάραν, ἀνάθημα Μαντιθέου καὶ Ἀριστεά	statuetta di Apollo seduto alto circa un piede con cetra dedica di Mantitheo e Aristea
	D66	ID 1442, A.1, 13	ἀπολλωνίσκον ἐπὶ βάσεως	statuetta di Apollo su base
	D67	ID 1442, A.1, 73	ἀπολλωνίσκον ἐπὶ κιονίου, ἀνάθημα Σωκράτου Ταραντίνου	statuetta di Apollo su colonna dedica di Socrate tarantino
	D68	ID 1443, C sx .col. II.1, 22	ἀπολλωνίσκον ἐπὶ βάσεως λιθίνης, ἀνάθημα Περιάνδρου	statuetta di Apollo su base di marmo dedica di Periandro

		ID 1443, C sx .col. II.1, 29	ἀπολλωνίσκον ἐπὶ βάσεως λιθίνης ἔχοντα ἐν τῇ δεξιᾷ δάφνης κλάδον	statuetta di Apollo su base di marmo dedica con un ramo di alloro nella mano destra
Ἄρτεμίσιον	D69	ID 1417, B. col. II.1, 50-53 ID 1443, C sx col. II.1, 2	ἄρτεμίσιον ἐπὶ βάσεως λιθίνης καὶ κυνάριον παρεστηκός· ἄλλο ἄρτεμίσιον [...] ἄρτεμίσιον ἐπὶ βάσεως χαλκῆς· κυνάριον παρεστηκός	statuetta di Artemide su una base in marmo accompagnata da un cane; un'altra statuetta di Artemide; un'altra statuette di Artemide su base in bronzo accompagnata da un cane
	D70	ID 1417, B. col. II.1, 54-55 ID 1443, C sx col. II.1, 6	ἄρτεμίσιον ἐπὶ βάσεως λιθίνης, ἀνάθεμα Ὀνομακρίτης·	statuetta di Artemide su una base in marmo dedica di Onomacrite
	D71	ID 1417, B. col. II.1, 54-55 ID 1443, C sx col. II.1, 13	ἄρτεμίσιον [...] ἀνάθεμα Ἀσκληπιάδου	statuetta di Artemide dono di Asclepiade
	D72	ID 1417, B. col. II.1, 62-63 ID 1442, B, 62-63 ID 1443, C sx col. II.1, 27	ἄρτεμίσιον ἐπὶ βάσεως λιθίνης δαΐδας ἔχον ἐν ἐκατέραι τῶν χειρῶν	statuetta di Artemide su base in marmo con torce in entrambe le mani
	D73	ID 1442, A,1, 41	ἄρτεμίσιον λίθινον ἀνεπίγραφον	statuetta di Artemide in marmo priva di iscrizione
	D74	ID 1443, C sx col. II.1, 11 ID 1444, B. frg. b.1, 9 ID 1445, B.1, 4	ἄρτεμίσιον ἐπὶ βάσεως λιθίνης ἔχον ἐν ἐκατέραι δαΐδα καὶ παρεστηκότα κυνάρια δύο, ἃ ἀνέθηκεν Ἀφθόνητος	statuetta di Artemide su base in marmo con una torcia in entrambe le mani accompagnata da due cani dedica di Aftoneto
	D75	ID 1452, B.1, 3-4	ἄρτεμίσιον ἔχον δαΐδας δύο καὶ κυνίσκον	statuetta di Artemide con due fiaccole e un cagnolino
Ἄφροδίσιον	D76	ID 1412, frg. a.1, 29	ἄφροδίσιον	statuetta di Afrodite
	D77	ID 1414, frg. a.col. II.1, 3	ἄφροδίσιον ἐπὶ βάσεως	statuetta di Afrodite su base
	D78	ID 1416, A. col. I.1, 16 ID 1452, A.1, 16	ἄφροδίσιον ἐν ναιδίῳ ἀπηρεισμένον ἐπὶ πηδαλίου	statuetta di Afrodite poggiata su un remo in un piccolo tempietto

	D79	ID 1417, A.col. II.1, 4-7 ID 1423, A.frg. a.col. II.1, 23-25 ID 1426, B, col. II.1, 6-9	ἀφροδίσιον λίθινον ἐπὶ βάσεως λιθίνης, ἀνάθημα Ἐχενίκης· ἄλλο ἐπὶ βάσεως λιθίνης, ἀνάθημα Κτησωνίδου· ἄλλο ἐπὶ κιονίου, ἀνάθημα Προμαθίωνος· ἄλλο ἐπὶ βάσεως, ἀνάθημα Πραξιμένου· ἄλλο μικρόν, ἀνάθημα Στησικράτης	statuetta di Afrodite in marmo su base in marmo dedica di Echenice; un'altra su base in marmo dedica di Ctesonide; un'altra su colonnetta dedica di Promatione; un'altra su base dedica di Prassimeno; un'altra piccola dedica di Stesicrate
	D80	ID 1442, B, 31	ἀφροδίσιον ἐπὶ κιονίου λίθινον	statuetta di Afrodite su una colonnetta di marmo
ἱερακίδιον	D81	ID 1416, A.col. I.1, 9 ID 1417, B.col. I.1, 3	ἱερακίδιον σκέλος οὐκ ἔχον	statuetta di aquila priva di una zampa
παιδίον	D82	ID 1442, A.1, 78-79 ID 1445, B.1, 13 ID 1452, B.1, 16-17	παιδίον χαλκοῦν μικρόν ἐπὶ βάσεως λιθίνης	piccola statuetta di fanciullo in bronzo su base in marmo
βοΐδιον	D83	ID 1416, A.col. I.1, 24 ID 1417, B.col. I.1, 24	βοΐδιον μικρόν	piccola statuetta di bue
παιδάριον	D84	ID 1452, A.1, 20	παιδάριον μικρόν χαλκοῦν ἐν τῷ τοίχῳ, ἀνάθημα Σωγένου	piccola statuetta di fanciullo in una nicchia nel muro, dedica di Sogeno
Παλλάδιον	D85	ID 1412, frg. a.1, 19 ID 1417, A.col. I.1, 137	παλλάδιον ὡς δίπουν ἐν θυρίδι ἀνάθημα Σατύρου Κηφισιέως·	statuetta di Atena alta circa due piedi in una nicchia nel muro dedica di Satiro cefisio
	D86	ID 1416, A.col. I.1, 29-30 ID 1417, B.col. I.1, 30 ID 1452, A.1, 26	παλλάδιον ἐπὶ βάσεως [...] ἀνάθημα Ἀρίστιδος καὶ Ἀρκούσης	statuetta su base [...] dedica di Aristide e Arcussa
Πανίσκος	D87	ID 1416, A.col. I.1, 51-52 ID 1417, B.col. I.1, 53-54 ID 1442, A.1, 23 ID 1452, A.1, 37	πανίσκον ὡς τριῶν ἡμιποδίων, ἀνάθημα Πολιάνθου Ἀθηναίου	statuetta di Pan alta circa tre mezzi piedi dedica di Poliante ateniese
Σατύρισκος	D88	ID 1416, A.col. I.1, 86 ID 1417, B.col. I.1, 92	σατυρίσκον ὡς τριτάλαστον φέροντα κρατηρίσκον ἐπὶ βάσεως λιθίνης	statuetta di satiro alta circa tre palmi recante un piccolo cratere su base di marmo

τριτωνίσκον

D89 ID 1417, A.col. I.1, 140

τριτωνίσκον
μικρὸν

piccola figura di
tritone

MISURE

δάκτυλος	D90	ID 1416, A. col. I.1, 61 ID 1417, B. col. I.1, 64-65 ID 1442, A.1, 27 ID 1452, A.1, 43	ἀνδριαντίδιον ἐν τῷ ἐξεδρίῳ ὡς δακτύλων [...] ἀνάθημα Ποπλίου Αἰμυλίου	statuetta nell'edra alta [...] dita circa dedica di Publio Emilio
παλαστή	D91	ID 1416, A.col. I.1, 86 ID 1417, B.col. I.1, 92	σατυρίσκον ὡς τριπάλαστον φέροντα κρατηρίσκον ἐπὶ βάσεως λιθίνης	statuetta di satiro alta circa tre palmi recante un piccolo cratere su base di marmo
	D92	ID 1428, col. II.1, 48	ἀπόλλωνα χαλκοῦν ἐπὶ βάσεως στρογγύλης χαλκῆς ὡς τριπάλαστον	statuetta di Apollo in bronzo su base rotonda in bronzo alta circa tre palmi
	D93	ID 1442, A.1, 58	Ἑρμῆς λίθινος ὡς τριπάλαστος	statuetta di Hermes in marmo alta circa tre palmi
ἡμίπους	D94	ID 1403, B, col. II.1, 28	τὸ ἄγαλμα χαλκοῦν ὡς τριημιποδιαῖον ἐπὶ βάσεως λιθίνης	statua di bronzo delle dimensioni di tre mezzi piedi circa su base in marmo
σπιθαμή	D95	ID 1417, A. col. I.1, 132	ἀνδριαντίδιον ὡς πεντασπίθαμον, ἀνάθημα Αὐτοκλέους	statuetta alta cinque spanne circa dedica di Autocleo
	D96	ID 1416, A.col. I.1, 51-52 ID 1417, B.col. I.1, 53-54 ID 1442, A.1, 23 ID 1452, A.1, 37	πανίσκον ὡς τριῶν ἡμιποδίων, ἀνάθημα Πολιάνθου Ἀθηναίου	statuetta di Pan alta circa tre mezzi piedi dedica di Poliante ateniese
ποῦς	D97	ID 1412, frg. a.1, 17	ἀπολλωνίσκον ὡς ποδιαῖον	statuetta di Apollo alta circa un piede
	D98	ID 1416, A.col. I.1, 85 ID 1417, B.col. I.1, 47	ἀπολφονίσκον ἀρχαϊκὸν ὡς ποδιαῖον	statuetta di Apollo di aspetto arcaico alta circa un piede
	D99	ID 1417, A.col. I.1, 129	Ἡρακλῆν ὡς ποδιαῖον καθήμενον, ἀνάθημα Ἀπολλοδώρου καὶ Τληπολέμου	statuetta alta circa un piede di Eracle seduto, dedica di Apollodoro e Tleponemo

	D100	ID 1417, A.col. I.1, 130	ἀπολλωνίσκον ὡς ποδιαῖον καθήμενον ἔχοντα κιθάραν, ἀνάθεμα Μαντιθέου καὶ Ἀριστέα	statuetta di Apollo seduto alta circa un piede con la cetra, dedica di Mantinetheo e Aristeia
	D101	ID 1417, B.col. I.1, 130	ἄλλον (Ἑρμᾶς NdA) ὡς ποδιαῖον βάσιν οὐκ ἔχον	un'altra statuetta di di Ermes alta circa un piede priva di base
	D102	ID 1429, B.col. I.1, 40-41 ID 1432, A, frg. b.col. II.1, 17 ID 1441, A, col. II.1, 64-65 ID 1449, A, frg. ab.col. II.1, 142 ID 1450, A.1, 21	ἀπόλλωνα ποδιαῖον, ἔχοντα φιάλην καὶ κιθάραν καὶ στεφάνιον χρυσοῦν	statuetta di Apollo alta circa un piede con una coppa e una cetra e una coroncina d'oro
	D103	ID 1442, A.1, 80	ζώδια δύο ὡς ποδιαῖα ἐντελεῖ Διὸς καὶ Ἀθηνᾶς	due statuette alte circa un piede integre di Zeus e Atena
δίπους	D104	ID 1412, frg. a.1, 16	ἀνδριαντίδιον ὡς δίπουν ἐν τῷ τοίχῳ	statuetta alta circa due piedi in una nicchia nel muro
	D105	ID 1412, frg. a.1, 18-19	ἄλλο ἐν τῷ ἐξεδρίῳ ἀνδριαντίδιον ὡς δίπουν ἐν τῷ τοίχῳ	un'altra statuetta nell'essedra alta circa due piedi in una nicchia nel muro
	D106	ID 1412, frg. a.1, 19	παλλάδιον ὡς δίπουν ἐν θυρίδι	statuetta di Atena alta circa due piedi in una nicchia nel muro
	D107	ID 1416, A.col. I.1, 88 ID 1417, B.col. I.1, 94-95	ἀπολλωνίσκον ἐν θυρίδι καθήμενον ἐπ' ὀμφαλοῦ ὡς δίπουν	statuetta di Apollo seduto sull' <i>omphalos</i> alta circa due piedi in una nicchia nel muro
	D108	ID 1416, A.col. I.1, 90 ID 1417, B.col. I.1, 96	Ἑρμῆν ὡς δίπουν ἐπὶ βάσεως λιθίνης	statuetta di Ermes alta circa due piedi su base in marmo
	D109	ID 1416, A.col. I.1, 93-94 ID 1417, B.col. I.1, 89-90	Ἑστίαν ὡς δίπουν ἐπ' ὀμφαλοῦ καθημένην καὶ βάσεως λιθίνης	statuetta di Estia seduta sull' <i>omphalos</i> alta circa due piedi su base in marmo
	D110	ID 1417, A.col. I.1, 119-120	Ἐρωτα ἐπὶ κιονίου ὡς δίπουν, λεοντήν ἔχοντα καὶ ρόπαλον, ἀνάθεμα	statuetta di Eros alta circa due piedi su una colonnetta con leontea e clava

		Τληπολέμου καὶ Ἥγεου·	dedica di Tlepolemo e Igeo
D111	ID 1417, A.col. I.1, 124-125	Ἡρακλῆν ἐπὶ βάσεως ὡς δίπουν, ἀνάθεμα Ἀφθονήτου	statuetta di Eracle alta circa due piedi su base dedica di Aftoneto
D112	ID 1417, A.col. I.1, 126	Ἑρωτα ὡς δίπουν	statuetta di Ercole alta circa due piedi
D113	ID 1417, A.col. I.1, 134	ἀνδριαντίδιον ὡς δίπουν ἐν τῷ τοίχῳ ἀναβαλλόμενον, ἀνεπίγραφον	statuetta alta circa due piedi sollevata (?) in una nicchia nel muro, priva di iscrizione
D114	ID 1417, A.col. I.1, 136	Ἡρακλῆν ὡς δίπουν λεοντέης ἀναβολὴν ἔχοντα, ἀνεπίγραφον	Statuetta di Eracle con leontea priva di epigrafe alta circa due piedi
D115	ID 1417, A.col. I.1, 137	παλλάδιον ὡς δίπουν ἐν θυρίδι, ἀνάθεμα Σατύρου Κηφισιέως	statuetta di Atena alta circa due piedi in una nicchia del muro, dedica di Satiro cefiseo
D116	ID 1417, A.col. I.1, 138	ζώδια ὡς ποδῶν δυεῖν ἐν θυρίδι, ἀνεπίγραφα	statuette prive di iscrizione alte circa due piedi in una nicchia nel muro



Fig. 1 – Sir Lawrence Alma-Tadema, 1868, *The Siesta*. Madrid, Museo del Prado, inv. P003996



Fig. 2 – Sir Lawrence Alma-Tadema, 1868, *The Siesta*. Collezione privata



Fig. 3 – *Venere de' Medici*. Firenze, Gallerie degli Uffizi, inv. 1914 n. 224



Fig. 4 – *Ercole Farnese*. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 6001



Fig. 5 – München, Staatliche Antikensammlung und Glyptothek, inv. 302



Fig. 6 – Atene, Museo Archeologico Nazionale, inv. X 16781



Fig. 7 – New York, Metropolitan Museum of Art, inv. n. 31.11.12



Fig. 8 – Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles



Fig. 9 – München, Staatliche Antikensammlung und Glyptothek, inv. 302 (volto)



Fig. 10 – Wien, Kunsthistorisches Museum, inv. I. 1288



Fig. 11 – Harvard Art Museums / Arthur M. Sackler Museum, inv. 2007.221



Fig. 12 – Firenze, Museo Archeologico Nazionale, inv. 2341



Fig. 13 – Atene, Museo Archeologico Nazionale, inv. 129



Fig. 14 – Atene, Museo Archeologico Nazionale, inv. 128



Fig. 15 – Wien, Kunsthistorisches Museum, inv. VI 342



Fig. 16 – Pompei, Casa delle Pareti Rosse, larario (VII.5.37)



Fig. 17 – Ercolano, Casa del Sacello di Legno (V 31), mobile ligneo



Fig. 18 – Delo, *Palaestra du Lac*, esedre E2; E3



Fig. 19 – Delo, Casa di Hermes
(ricostruzione KREEB 1988)



Fig. 20 – Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 5465



Fig. 21 – Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 5292

+

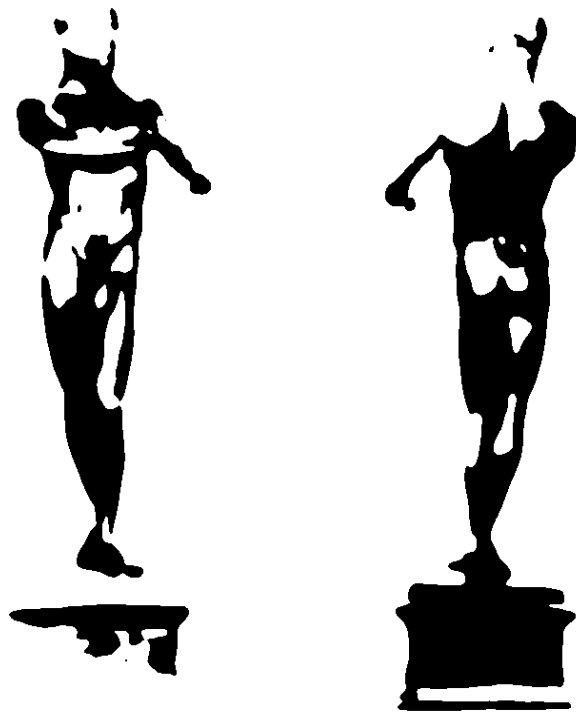


Fig. 22 – Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 5296



Fig. 23 – Parigi, Bibliothèque Nationale, *Coupe des Ptolémées*



Fig. 24 – Parigi, Biblioteca Nazionale, *Coupe des Ptolémées*



Fig. 25 – Pompei, Casa dei Vettii, (VI 15,1), Ala (i), Parete Nord



Fig. 26 – Tunisi, Museo Nazionale del Bardo,
inv. F 208



Fig. 27 – Tunisi, Museo Nazionale del Bardo,
inv. F 210



Fig. 28 – Tunisi, Museo Nazionale del Bardo, inv. F 214



Fig. 29 – Atene, Museo
Archeologico Nazionale, inv. X



Fig. 30 – Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 6001 (fronte)



Fig. 31 – Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 6001 (retro)



Fig. 32 – Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 6001 (volto)



Fig. 33 – Oplontis, Villa di Poppea, inv. OP 1252 (fronte)



Fig. 34 – Oplontis, Villa di Poppea, inv. OP 1252 (retro)



Fig. 35 – Caserta, Palazzo Reale, inv. CAT. SABAP n. 15/00051686



Fig. 36 – Caserta, Palazzo Reale, inv. CAT. SABAP n. 15/00051686 (volto)

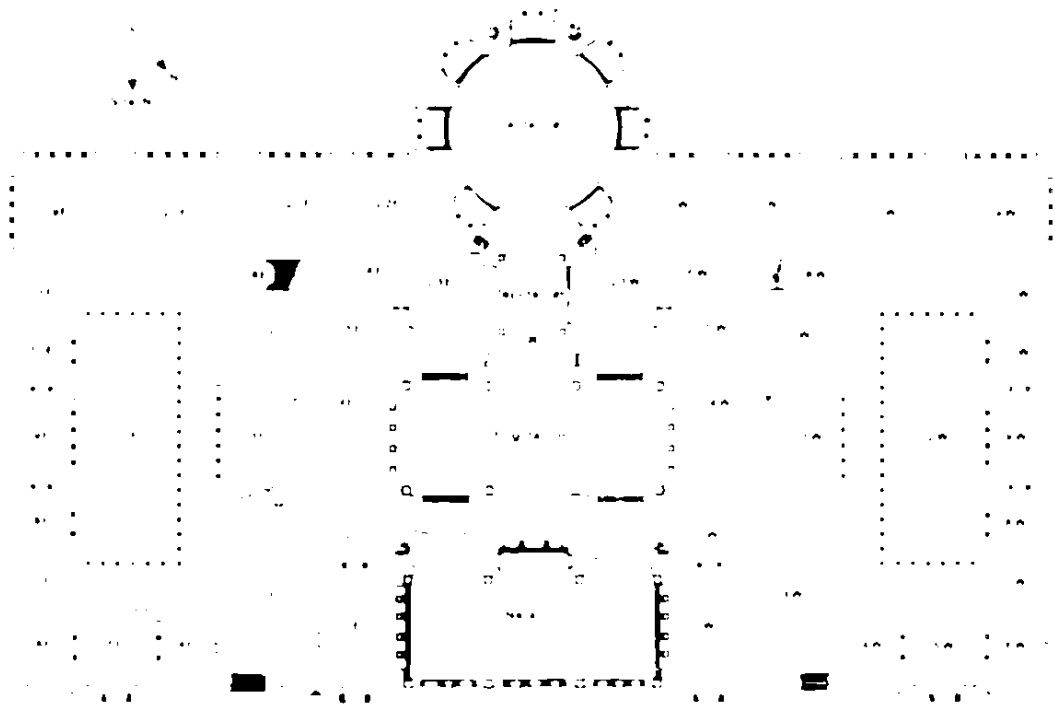


Fig. 37 – Roma, Terme di Caracalla. Pianta (SCHNEIDER 2008)

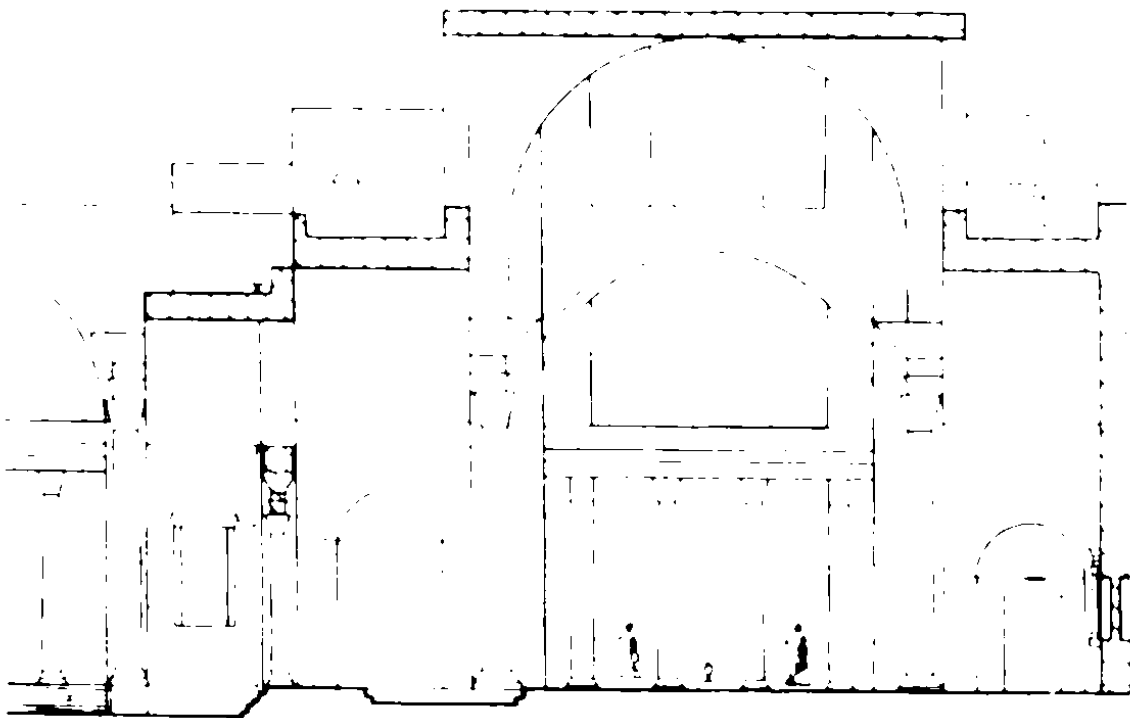


Fig. 38 – Roma, Terme di Caracalla. Ricostruzione della collocazione originaria dell'Ercole Farnese e dell'Ercole Latino (SCHNEIDER 2008)



Fig. 39 – Firenze, Palazzo Pitti, inv. OdA
1911 n. 608



Fig. 40 – London, British Museum, inv.
1776.11-8.2



Fig. 41 – Tunisi, Museo del bardo, inv. C1033

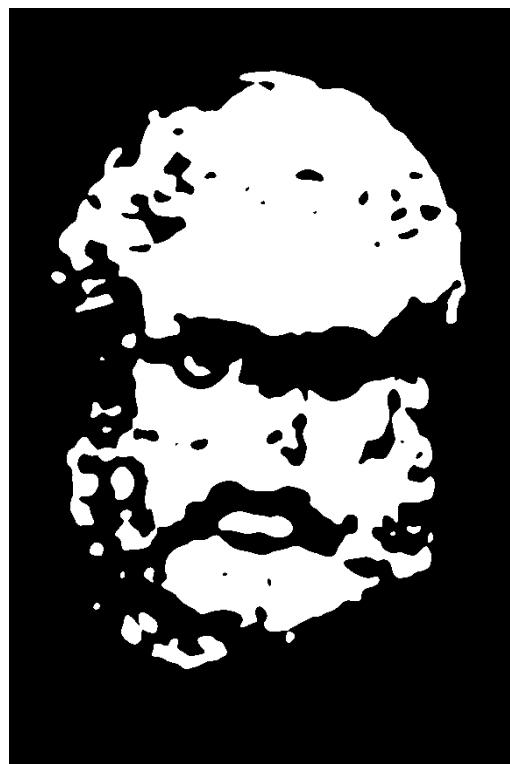


Fig. 42 – attuale collocazione ignota, ex
Galleria Chenel



Fig. 43 – Atene, Museo Archeologico Nazionale, inv. 5742



Fig. 44 – Milano, Museo Civico Archeologico, inv. A1143

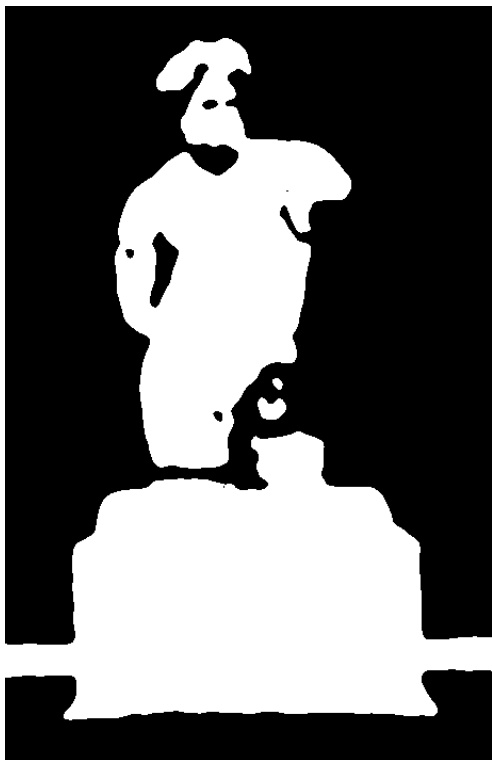


Fig. 45 – Afyon, Museo Archeologico, inv. E1428; 6899



Fig. 46 – Amman, Teatro romano

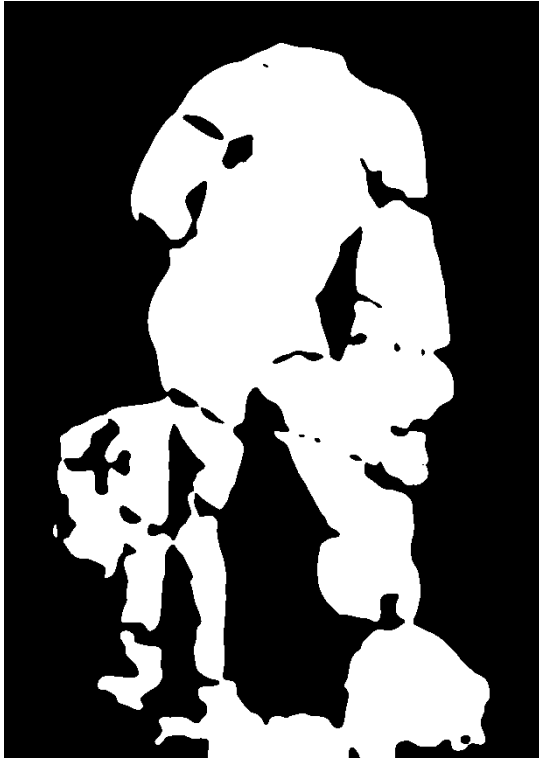


Fig. 47 – Antalya, Museo Archeologico



Fig. 48 – Ercole da Messene,
ricostruzione THEMELIS 2013



Fig. 49 – Firenze, Galleria degli
Uffizi, inv. n. 1914/138



Fig. 50 – Antalya, Museo
Archeologico, inv. 2011/255 (A)

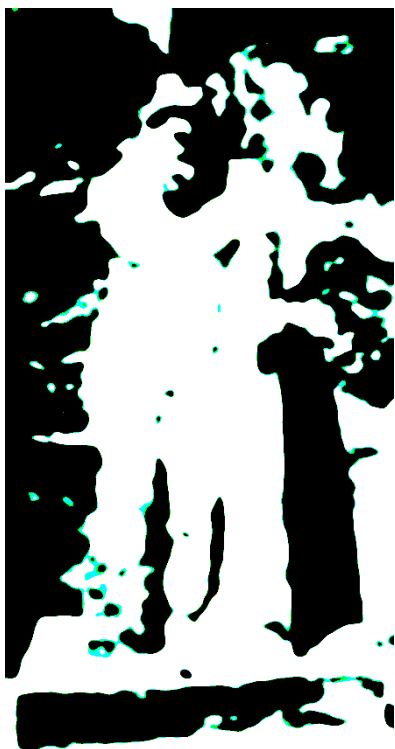


Fig. 51 – Annaba (Hippo Regius),
Grandi Terme



Fig. 52 – Argo, Museo
Archeologico, inv. I



Fig. 53 – Side, Museo Archeologico,
inv. 154



Fig. 54 – Catania, Museo Civico
Ursino, inv. 1088



Fig. 55 – Corinto, Museo Archeologico, inv. S-1999-002 (fronte)



Fig. 56 – Corinto, Museo Archeologico, inv. S-1999-002 (retro)

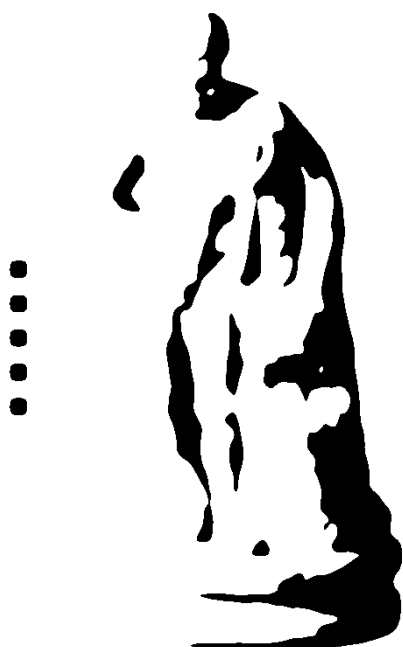


Fig. 57 – Atene, Museo dell’Agorà, inv S1241 (fronte)



Fig. 58 – Atene, Museo dell’Agorà, inv S1241 (retro)



Fig. 59 – Detroit, Detroit institute of Arts, inv. 68.65



Fig. 60 – Delo, Museo Archeologico, inv. A5458



Fig. 61 – Bagdad, Iraq Museum, inv. 100178



Fig. 62 – Roma, Villa Albani, inv. 933

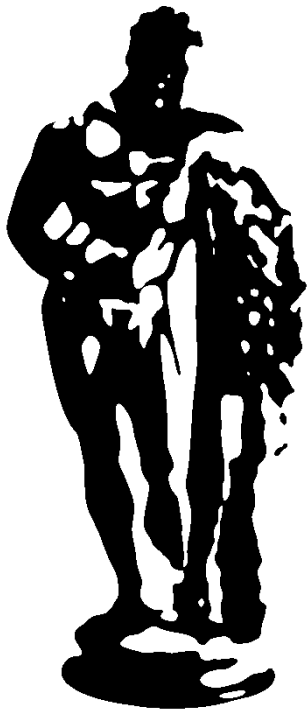


Fig. 63 – Chieti, Museo Archeologico, Nazionale d’Abruzzo, inv. 4340



Fig. 64 – Paris, Musée du Louvre, inv. BR 652

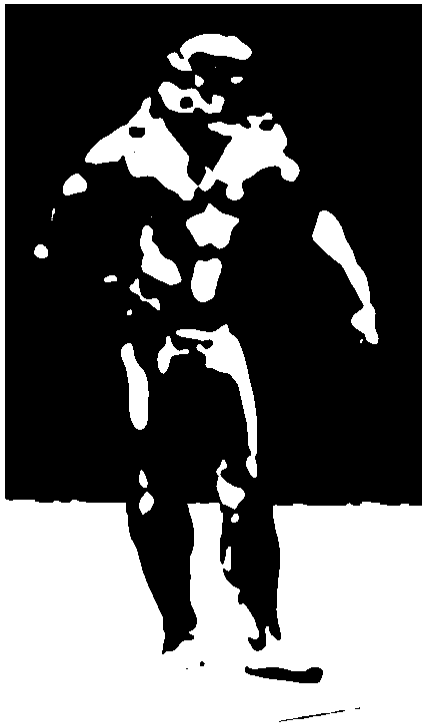


Fig. 65 – Chicago, Art Institute Chicago, inv. 1978.308



Fig. 66 – Malibu, Getty Museum, Villa collection, inv. 96.AB.185



Fig. 67 –Bergama, Museo Archeologico, inv. 192
(fronte)



Fig. 68 –Bergama, Museo Archeologico, inv. 192
(Retro)



Fig. 69 – Wien, Kunsthistorisches
Museum, inv. VI 353



Fig. 70 – Istanbul Museo
Archeologico, inv. 1386



Fig. 71 – Tübingen, Archäologisches Institut, inv. S./ 13 2699



Fig. 72 – Malibu, Getty Museum, Villa collection, inv. 88.AI.47



Fig. 73 – Roma, Villa Borghese, Casino - Portico, inv. CLXXVII



Fig. 74 – Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 152798



Fig. 75 – Retimo, Museo Archeologico, inv. 3776+3777



Fig. 76 – Retimo, Museo Archeologico, inv. 3776+3777



Fig. 77 – London, British Museum, inv. 1923.0401.433



Fig. 78 – London, British Museum, inv. 1861.1127.51



Fig. 79 – London, British Museum, inv. 1914.1020.1



Fig. 80 – Haifa, National Maritime Museum, inv. 4816



Fig. 81 – London, British Museum, inv. 1841.0710.1



Fig. 82 – Firenze, Museo Archeologico Nazionale, inv. 85483



Fig. 83 – Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, inv. 1021



Fig. 84 – London, British Museum, inv. 1824.0490



Fig. 85 – Padova, Museo Archeologico, inv. 123497

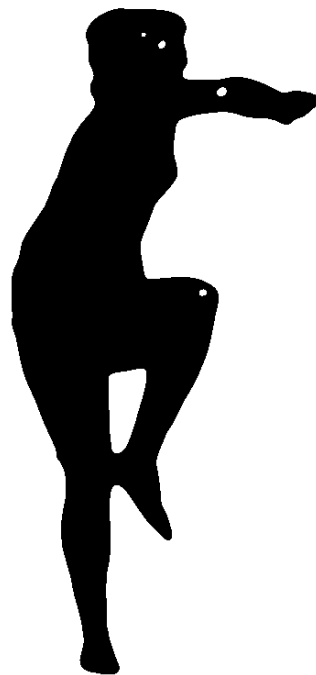


Fig. 86 – Padova, Museo Archeologico, inv. 110567



Fig. 87 – Paris, Musée du Louvre, inv.
Br. 4417

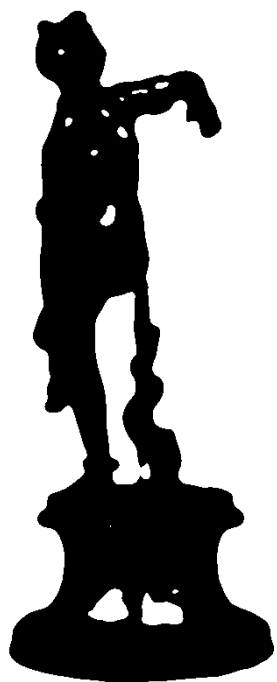


Fig. 88 – Napoli, Museo Archeologico
Nazionale, inv. n. 5135 (fronte)

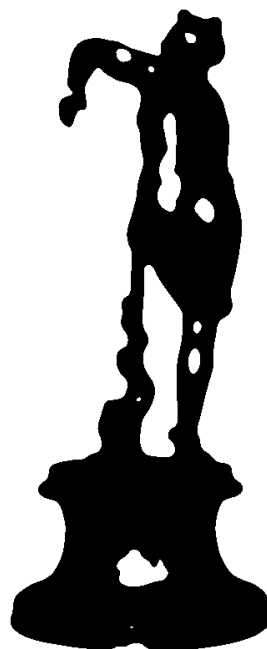


Fig. 89 – Napoli, Museo Archeologico
Nazionale, inv. n. 5135 (retro)



Fig. 90 – Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. n. 5135 (fianco destro)

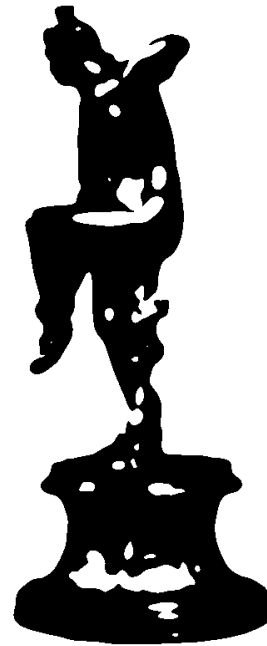


Fig. 91 – Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. n. 5135 (fianco sinistro)



Fig. 92 – London, British Museum, inv. 1865,0711.1

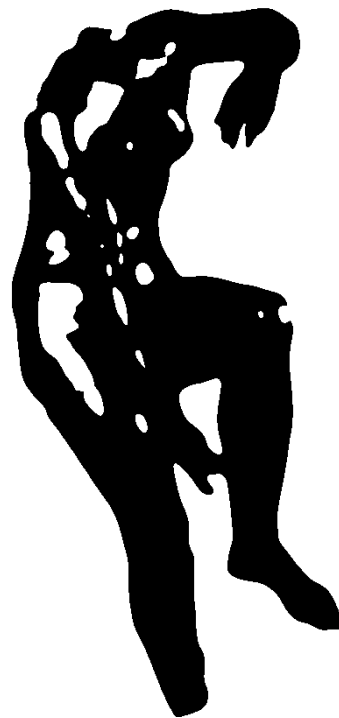


Fig. 93 – Malibu, Getty Museum, Villa collection, inv. 71.AB.460



Fig. 94 – Bonn, Rheinisches Landesmuseum, inv. CVT 6379



Fig. 95 – Bonn, Rheinisches Landesmuseum, inv. CVT 6379



Fig. 96 – Bonn, Rheinisches Landesmuseum, inv. CVT 6379



Fig. 97 – Bonn, Rheinisches Landesmuseum, inv. CVT 6379



Fig. 98 – attuale collocazione ignota,
ex collezione “Docteur K”



Fig. 99 – attuale collocazione ignota,
ex collezione “Docteur K”



Fig. 100 – attuale collocazione ignota,
ex collezione “Docteur K”



Fig. 101 – Toledo, Museum of Arts, inv.
1968.72



Fig. 102 – New York, MET
Museum, inv. 35.122



Fig. 103 – Providence, RISD
Museum, inv 26.117



Fig. 104 – Delo, Museo Archeologico, inv. A 3387



Fig. 105 – Delo, Museo Archeologico, inv. A 3466



Fig. 106 – Çanakkale, Museo Archeologico, inv. 2123



Fig. 107 – Veria, Museo Archeologico, inv. Π 3107



Fig. 108 – Veria, Museo Archeologico, inv. Π 3156



Fig. 109 – Veria, Museo Archeologico, inv. Π 3111



Fig. 110 – Veria, Museo Archeologico, inv. Π 3103

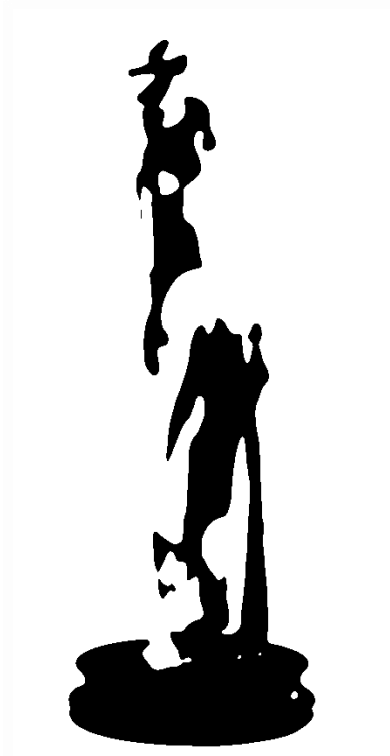


Fig. 111 – London British Museum,
inv. 2000,0522.1



Fig. 112 – London British Museum,
inv. 2000,0522.1



Fig. 113 – attuale collocazione
ignota, da Balanaia



Fig. 114 – attuale collocazione
ignota, da Balanaia



Fig. 115 – Istanbul, Museo Archeologico, inv. 1501



Fig. 116 – Istanbul, Museo Archeologico, inv. 1397



Fig. 117 – Istanbul, Museo Archeologico, inv. 1520



Fig. 118 – Istanbul, Museo Archeologico, inv. 1653



Fig. 119 – Istanbul, Museo Archeologico, inv. 1564



Fig. 120 – Istanbul, Museo Archeologico, inv. 1637



Fig. 121 – Istanbul, Museo Archeologico, inv. 1502



Fig. 122 – attuale collocazione ignota, da Priene



Fig. 123 – Istanbul, Museo Archeologico,
inv. 1492



Fig. 124 – Istanbul, Museo Archeologico, inv. 1532



Fig. 125 – Istanbul, Museo Archeologico,
inv. 1394



Fig. 126 – Taranto, MAN, inv.
123120



Fig. 127 – attuale collocazione ignota, ex collezione Sambon



Fig. 128 – Monte Morrone (Sulmona), Santuario di Ercole Curino

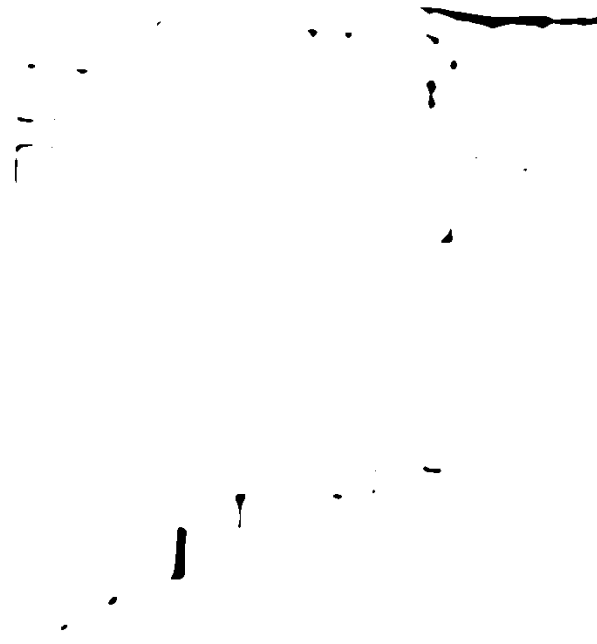


Fig. 129 – Monte Morrone (Sulmona), Santuario di Ercole Curino, pianta (da WONTERGHEM 1973)



Fig. 130 – Chieti, MAN d'Abruzzo, Hercules Cubans



Fig. 131 – Chieti, MAN d'Abruzzo, Hercules Cubans



Fig. 132 – Chieti, Museo Archeologico, Nazionale d'Abruzzo, inv. 4340



Fig. 133 – Chieti, Museo Archeologico, Nazionale d'Abruzzo, inv. 4340

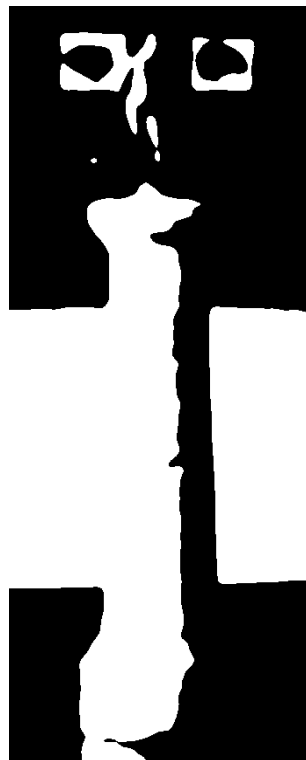


Fig. 134 – Chieti, Museo Archeologico, Nazionale d'Abruzzo, inv. 4340



Fig. 135 – attuale collocazione ignota, da Caesarea Marittima

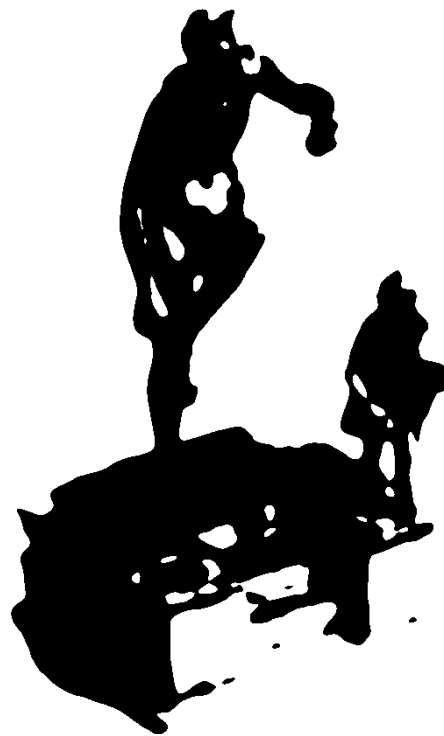


Fig. 136 – Mariemont, Museo Archeologico

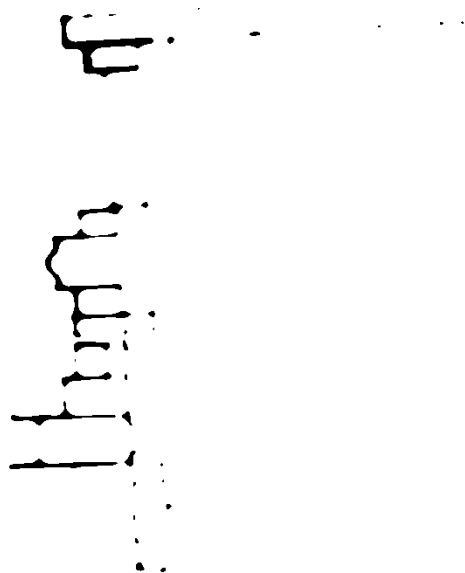


Fig. 137 – Ercolano, Palestra, settore residenziale (da MAIURI 1958)

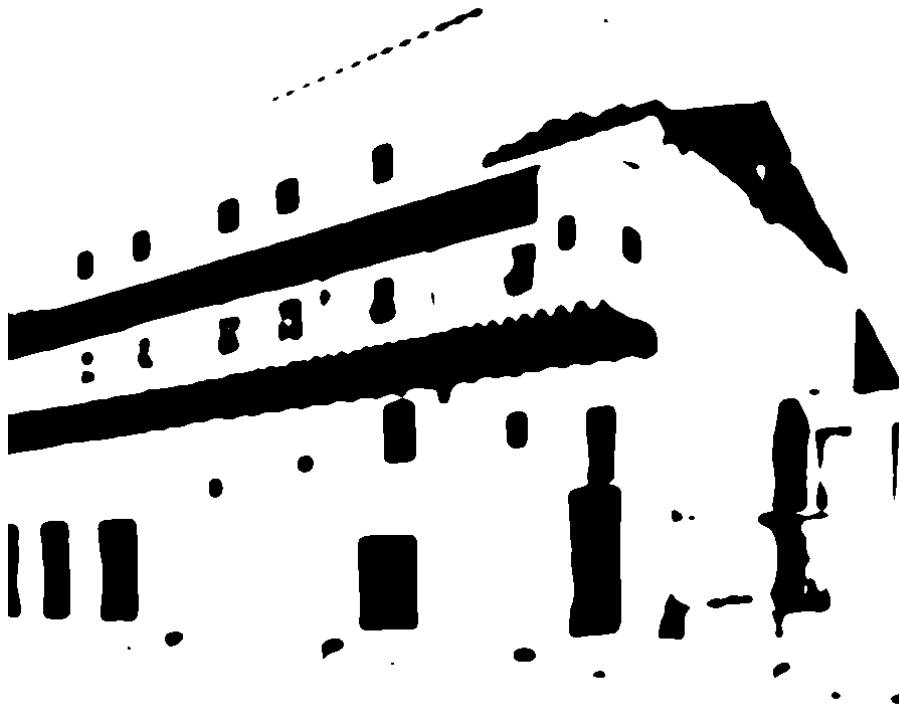


Fig. 138 – Ercolano, Palestra, settore residenziale, ricostruzione assonometrica (da MAIURI 1958)



Fig. 139 – Tunisi, Museo del Bardo, inv. F 209



Fig. 140 – Bergama, Museo Archeologico, inv. 191



Fig. 141 – Bergama, Museo Archeologico, inv. 191



Fig. 142 – Bergama, Museo Archeologico, inv. 193



Fig. 143 – Bergama, Museo Archeologico, inv. 193

Fig. 144 – Pergamo, quartiere delle «Peristylhäuser westlich der unteren Agora», da RADT 1988

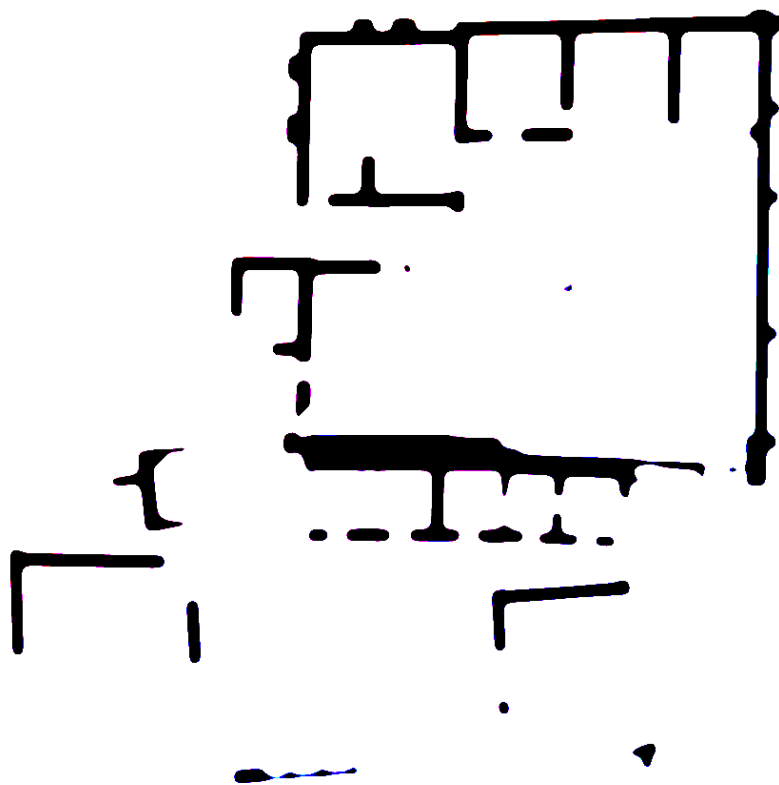


Fig. 145 – Pergamo, Peristylhaus II, pianta (da PINKWART – STAMMNITZ 1984)

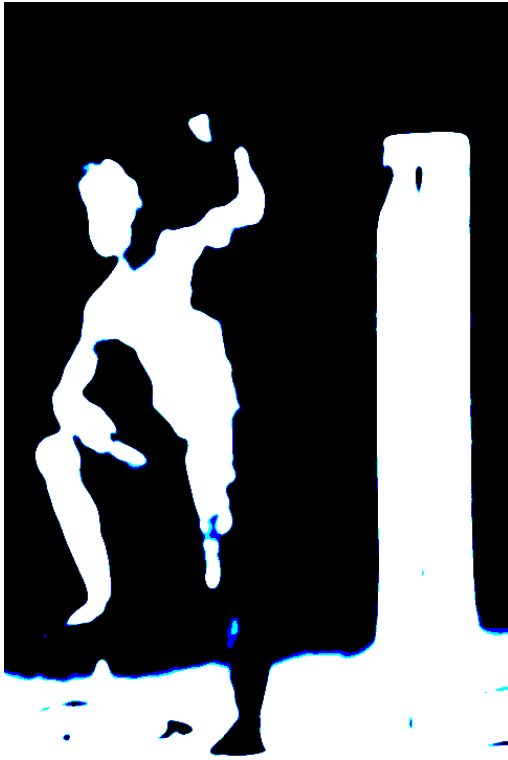


Fig. 146 – rinvenimento subacqueo dal Relitto di Grado, Poseidone “Laterano”



Fig. 147 – rinvenimento subacqueo dal Relitto di Malamocco, Poseidone “Laterano”



Fig. 148 – rinvenimento subacqueo dal Relitto di Haifa, Kfar Samir South: a. Artemide/Diana; b. Afrodite/Venere; c. Dioscuri

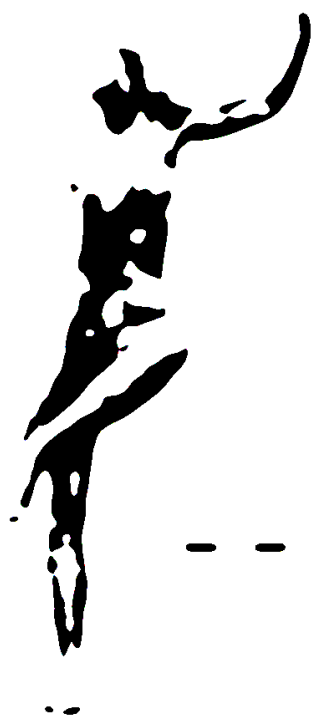


Fig. 149 – rinvenimento subacqueo dal Relitto di Ascalona, Venere “che si slaccia il sandalo”

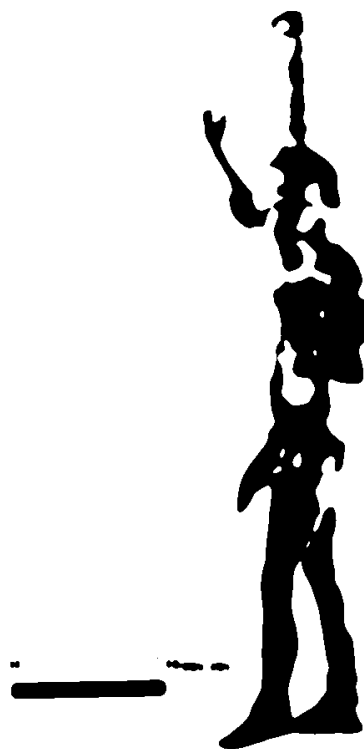


Fig. 150 – rinvenimento subacqueo dal Relitto di Ascalona, Priapo



Fig. 151 – Corinto, Panayia Domus, pianta (da STIRLING 2008)



Fig. 152 – gruppo di statuette dalla Panayia Domus di Corinto

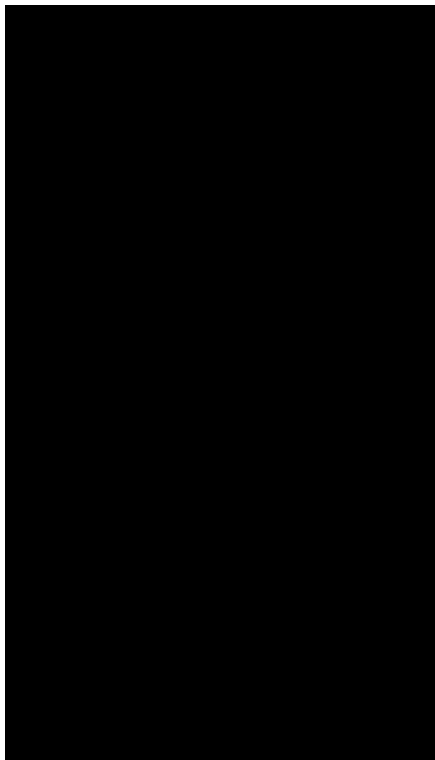


Fig. 153 – Avignone, Museo Calvet,
inv E 40



Fig. 154 – Salonico, Museo
Archeologico, inv. 846

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ABBASOĞLU – AKÇAY-GÜVEN 2013: H. ABBASOĞLU – B. AKÇAY-GÜVEN, «Perge'den Bir Bütün Olarak Herakles Heykeli», in O. TEKİN – H.M. SAYAR – E. KONYAR (a cura di), *Tarhan. Amağanı. M. Taner Tarhan'a Sunulan Makaleler*, Istanbul 2013, pp. 1–12.

ABBONDANZA 2008: L. ABBONDANZA (a cura di), *Immagini. Filostrato Maggiore*, Torino 2008.

ADAMO MUSCETTOLA 1984: S. ADAMO MUSCETTOLA, «Osservazioni sulla composizione dei larari con statuette in bronzo di Pompei ed Ercolano», in ULRICH GEHRIG (a cura di), *Toreutik und figürliche Bronzen römischer Zeit. Akten der 6. Tagung über Antike Bronzen, 13.-17. Mai 1980 in Berlin*, Berlin 1984, pp. 9–32.

AE: *Année Epigraphique*

ADORNATO 2015: G. ADORNATO, «Aletheia/Veritas: Il nuovo Canone», in K. LAPATIN – J. DAEHNER (a cura di), *Potere e pathos: bronzi del mondo ellenistico*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 14 marzo-21 giugno 2015), Firenze ; Milano 2015, pp. 48–59.

AGNÈS 1960: L. AGNÈS (a cura di), *Scrittori della Storia augusta*, Torino 1960.

AKÇAY 2007: B. AKÇAY, *Perge Güney Hamamı Heykeltıraşlık Eserleri*, İstanbul Üniversitesi, 2007.

AKÇAY-GÜVEN 2018: B. AKÇAY-GÜVEN, «A Reworked Group of Emperor Statues from the Theatre of Perge», in M. AURENHAMMER (a cura di), *Sculpture in Roman Asia Minor: proceedings of the international conference at Selçuk, 1st-3rd October 2013*, Wien 2018.

AKURGAL 1987: E. AKURGAL, *Griechische und römische Kunst in der Türkei*, München 1987.

ALBERSMEIER – AVRAMIDOU 2008: S. ALBERSMEIER – A. AVRAMIDOU, *The Art of Ancient Greece*, London 2008.

ALLROGGEN-BEDEL 1983: A. ALLROGGEN-BEDEL, *Dokumente des 18. Jahrhunderts zur Topographie von Herculaneum*, Napoli 1983.

ALMA-TADEMA 2014: V. GERARD-POWELL (a cura di), *Alma-Tadema e i pittori dell'800 inglese: la collezione Perez Simon: Chiostrò del Bramante*, catalogo della mostra (Roma, Chiostrò del Bramante, 16 febbraio-5 giugno 2014), Cinisello Balsamo 2014.

ALTHAUS – FORMIGLI – VON ZELEWSKY 1994: G. ALTHAUS – E. FORMIGLI – B. VON ZELEWSKY, «La Venere di Xanten; un'indagine tecnica», in *Akten der 10. Tagung über antike Bronzen, Freiburg 1988*, Stuttgart 1994, pp. 23–28.

- AMANDRY 1967: P. AMANDRY, «Thémistocle à Méliète», in A.K. Andreiōmenou (a cura di), *Χαριστήριοι εις Αναστάσιον Κ. Ορλάνδου*, Athenai 1967, pp. 265–279.
- AMANDRY 1981: P. AMANDRY, «Chronique delphique, 1970-1981», in *Bulletin de correspondance hellénique*, 105.1981, 1981, pp. 673–769.
- ANATOLIAN CIVILISATIONS 1983: F. EDGÜ (a cura di), *The Anatolian Civilisations* (a cura di), catalogo della mostra (Istanbul, 22 maggio – 30 ottobre 1983), Istanbul, Turkey 1983.
- ANDÒ 1975: V. ANDÒ, *Luciano critico d'arte*, Palermo 1975.
- ANGELI BERTINELLI 1997: M.G. ANGELI BERTINELLI (a cura di), *Plutarco. Le vite di Lisandro e di Silla*, Torino 1997.
- ANGERT 1988: A. ANGERT, «Caesarea – Underwater Survey», in *Excavations and Surveys in Israel* 92, 1988, p. 42.
- ANDREAE 1959: B. ANDREAE, «Archäologische Funde und Grabungen im Bereich der Soprintendenzen von Nord- und Mittel- Italien 1949-1959», in *Archäologischer Anzeiger*, 1959, pp. 107–239.
- ANDREAE 1992: B. ANDREAE, «Die römischen Kopien in Marmor nach griechischen Meisterwerken in Bronze als Ausdruck der römischen Kultur», in *Studi italiani di filologia classica* X, 1992, pp. 21–30.
- ANDREAE 2001: B. ANDREAE, *Skulptur des Hellenismus*, Munchen 2001.
- ANDRÉN 1965: A. ANDRÉN, «Greek and Roman Marbles in the Carl Milles Collection», in *Opuscula Romana* V, 1965, pp. 75–117.
- ANDROSOV 2008: S.O. ANDROSOV, *Museo Statale Ermitage: la scultura italiana dal 14. al 16. secolo: catalogo della collezione*, Milano 2008.
- ANGIOLILLO 2010: S. ANGIOLILLO, «Un'Afrodite riemersa dal mare. La Sardegna e i suoi rapporti con il Mediterraneo», in *ArcheoArte* 1, 2010, pp. 3–18.
- ANGUISSOLA 2005: A. ANGUISSOLA, «Roman Copies of Myron's Discobolus», in *Journal of Roman Archaeology: An International Journal* 18, 1, 2005, pp. 317–335.
- ANGUISSOLA 2006a: A. ANGUISSOLA, «Parole e contesto nel discorso pliniano sull'imitazione artistica», in *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei, Classe di Scienze morali, storiche e filologiche. Rendiconti* Ser. 9a 17 (4), 2006, pp. 555–572.
- ANGUISSOLA 2006b: A. ANGUISSOLA, «Note on “aphidruma”», in *Classical Quarterly* 56.2, 1967, pp. 641–646.
- ANGUISSOLA 2007a: A. ANGUISSOLA, «Fama, tema, forma: momenti della fortuna antica e moderna del “Discobolo” di Mirone», in *Prospettiva* 128, 2007, pp. 26–42.
- ANGUISSOLA 2007b: A. ANGUISSOLA, «Retaining the Function: Sacred Copies in Greek and Roman Art», in *Res: Anthropology and aesthetics* 51, 2007, pp. 98–107.

ANGUISSOLA 2012: A. ANGUISSOLA, «*Difficillima imitatio*»: immagine e lessico delle copie tra Grecia e Roma, Roma 2012.

ANGUISSOLA 2014: A. ANGUISSOLA, «Remembering with Greek Masterpieces: Observations on Memory and Roman Copies», in G.K. GALINSKY (a cura di), *Memoria Romana: Memory in Rome and Rome in Memory*, Ann Arbor 2014, pp. 117–134.

ANGUISSOLA 2015a: A. ANGUISSOLA, «“Idealplastik” and the Relationship between Greek and Roman Sculpture», in E.A. FRIEDLAND – M.G. SOBOCINSKI – E.K. GAZDA (a cura di), *The Oxford Handbook of Roman Sculpture*, Oxford; New York 2015, pp. 240–259.

ANGUISSOLA 2015b: A. ANGUISSOLA, «Masterpieces and their Copies. The Greek Canon and Roman Beholders», in S. SETTIS – A. ANGUISSOLA – D. GASPAROTTO (a cura di), *Serial / Portable Classic: the Greek Canon and its Mutations*, catalogo della mostra (Fondazione Prada 9 maggio-24 agosto 2015), Milano 2015, pp. 73-80.

ANGUISSOLA 2018a: A. ANGUISSOLA, *Supports in Roman Marble Sculpture: Workshop Practice and Modes of Viewing*, Cambridge 2018.

ANGUISSOLA 2018b: A. ANGUISSOLA, «Il galateo dell'intenditore. Nota a Luciano, Philopseudes 18», in *SCO – Studi Classici e Orientali* 64, 2018, pp. 339–351.

ANGUISSOLA 2020: A. ANGUISSOLA, «Statue in copia, statue in serie», in S. SETTIS – C. GASPARRI (a cura di), *I marmi Torlonia: collezionare capolavori*, catalogo della mostra (Roma, Villa Caffarelli, 2020-2021), Milano 2020, pp. 112–121.

ANTI 1927: C. ANTI, «Nuove repliche della Venere che si toglie il sandalo», in *Bollettino del Museo Civico di Padova* XX, 1927, pp. 17–82.

ANTIKYTHERA SHIPWRECK 2012: N. KALTSAS, *The Antikythera Shipwreck: the Ship, the Treasures, the Mechanism*, catalogo della mostra (Atene, Museo Archeologico Nazionale, aprile 2012-aprile 2013), Atene 2012.

ARIAS 1940: P.E. ARIAS, *Mirone*, Firenze 1940.

ARMITT 1993: M. ARMITT, «La Casa della Venere in bikini (I, 11, 6-7)», in L. FRANCHI DELL'ORTO (a cura di), *Ercolano 1738-1988. 250 anni di ricerca archeologica. Atti del Convegno Internazionale, Ravello-Ercolano-Napoli-Pompei, 30 ottobre-5 novembre 1988*, Roma 1993, pp. 237–242.

ATKINS – CARLSON 2008: C. ATKINS – D. CARLSON, «Leaving No Stone Left Unturned: The 2007 Excavation Season at Kızılburun, Turkey», in *INA Annual 2007*, 2008, pp. 22–28.

ATKINS 2010: C.E. ATKINS, *More than a Hull: Religious Ritual and Sacred Space on Board the Ancient Ship*, Texas A&M University, 2010.

AUDIAT 1930: J. AUDIAT, «Le gymnase de Délos et l'inventaire de Kallistratos», in *Bulletin de Correspondance Hellénique* 54, 1930, pp. 95-130.

AUGELLO 2004: G. AUGELLO (a cura di), *Lucio Apuleio. L'apologia o La magia*, Torino 2004.

AvP: *Altertümer von Pergamon*

- AZIMI 2005: R. AZIMI, «Les mystères d'une vente d'archéologie», in *Le Journal des Arts*, 2005.
- AZIMI 2008: R. AZIMI, «Les mystères du Docteur K», in *Le Journal des Arts*, 2008.
- AZOULAY 2014: V. AZOULAY, *Les tyrannicides d'Athènes: vie et mort de deux statues*, Paris 2014.
- BABBINI 1994: L. BABBINI, *Operazione Iulia Felix: lo scavo subacqueo della nave romana rinvenuta al largo di Grado*, Mariano del Friuli 1994.
- BABELON – BLANCHET 1895: E. BABELON – A. BLANCHET, *Catalogue des bronzes antiques de la Bibliothèque nationale*, Paris 1895.
- BADURA – STRAUB – HETZEL 1999: M. BADURA, M. STRAUB, D. HETZEL, «“Figurika, schöne Figurika kaaf”. Vertriebswege der “Kleinen Gypse”», in A. BRÜCHERT – G. KORFF – L. PETERSEN (a cura di), *Kleine Gypse: Wohnzimmerrezeption antiker Plastik*, catalogo della mostra (Milano-Venezia 2015) 30. März bis 2. Mai 1999, Tübingen 1999, pp. 63–73.
- BAIARDI – CARCANI 1771: O.A. BAIARDI – P. CARCANI, *De' Bronzi di Ercolano e contorni incisi con qualche spiegazione*, Napoli 1771.
- BAILEY 2005: D.W. BAILEY, *Prehistoric Figurines: Representation and Corporeality in the Neolithic*, Abingdon ; New York 2005.
- BAILEY 2014: D.W. BAILEY, «Touch and the Cheirotic Apprehension of Prehistoric Figurines», in P. DENT (a cura di), *Sculpture and Touch*, Farnham 2014, pp. 27–44.
- BALLA ET AL. 1971: L. BALLA – T.P. BUOCZ – Z. KÁDÁR – A. MÓCSY – T. SZENTLÉLEKY, *Die römischen Steindenkmäler von Savaria*, Amsterdam 1971.
- BALTY 1978: J.C. BALTY, «Une nouvelle réplique du Démosthène de Polyuectos», in *Bulletin des Musées royaux d'art et d'histoire, Bruxelles* 50, 1978, pp. 49–74.
- BALTY 2005: J.C. BALTY, *Sculptures antiques de Chiragan (Martres-Tolosane): les portraits romains: Musée Saint-Raymond, musée des antiques de Toulouse*, Graulhet 2005.
- BARBANERA 2008: M. BARBANERA, «Original und Kopie: Aufstieg und Niedergang eines intellektuellen Begriffspaares seit dem 18. Jahrhundert in der Klassischen Archäologie», in K. JUNKER – A. STÄHLI (a cura di), *Original und Kopie: Formen und Konzepte der Nachahmung in der antiken Kunst. Akten des Kolloquiums in Berlin, 17.-19. Februar 2005*, Wiesbaden 2008, pp. 35–61.
- BARBANERA 2011: M. BARBANERA, *Originale e copia nell'arte antica: origine, sviluppo e prospettive di un paradigma interpretativo*, Mantova 2011.
- BARBERINI 1995: M.G. BARBERINI, «Riflessioni sulla Fortuna dell'Ercole Farnese nella scultura dal XVI al XIX secolo», in P. MORENO (a cura di), *Lisippo: l'arte e la fortuna*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 19 aprile-3 luglio 1995), Milano 1995, pp. 440–455.
- BARDIES 2009: I. BARDIES (a cura di), *Le bain et le miroir: soins du corps et cosmétiques de l'antiquité à la Renaissance*, Paris 2009.

- BARIGAZZI 1991: A. BARIGAZZI (a cura di), *Cladio Galeno. Sull'ottima maniera d'insegnare ; Esortazione alla medicina*, Berlin 1991.
- BARIGAZZI 2013: A. BARIGAZZI (a cura di), *Plutarco. Vite: Teseo e Romolo, Solone e Publicola, Temistocle e Camillo, Aristide e Catone, Cimone e Lucullo*, Torino 2013.
- BAROCELLI 1931: P. BAROCELLI, *Il Regio museo di antichità di Torino*, Roma 1931.
- BARONE 1980: G. BARONE, «Gessi di Sabratha. Anticipazioni e problemi», in *Quaderni di archeologia della Libya* 11, 1980, pp. 35–74.
- BARONE 1994: G. BARONE, *Gessi del Museo di Sabratha*, Roma 1994.
- BARRETT 2011: C.E. BARRETT, *Egyptianizing Figurines from Delos: a Study in Hellenistic Religion*, Leiden ; Boston 2011.
- BARROW 2004: R.J. BARROW, *Lawrence Alma-Tadema*, London 2004.
- BARR-SHARRAR 1996: B. BARR-SHARRAR, «The Private Use of Small Bronze Sculpture», in C.C. MATTUSCH (a cura di), *The Fire of Hephaistos : Large Classical Bronzes from North American Collections*, Cambridge, Mass. 1996, pp. 104–121.
- BARR-SHARRAR 2017: B. BARR-SHARRAR, «Assertions by the Portable: What Can Bronze Statuettes Tell Us about Major Classical Sculpture?», in J.M. DAEHNER – K. LAPATIN – A. SPINELLI (a cura di), *Artistry in Bronze. The Greeks and Their Legacy. XIXth International Congress on Ancient Bronzes*, Los Angeles 2017, pp. 251–271.
- BARTMAN 1983: E. BARTMAN, «Small Satyrs: Copies in Miniature of a Praxitelean Type», in *American Journal of Archaeology* 88, 2, 1983, p. 237.
- BARTMAN 1984: E. BARTMAN, *Miniature Copies: Copyist Invention in Hellenistic and Roman Periods*, Columbia University Microfilms, 1984.
- BARTMAN 1986: E. BARTMAN, «Lysippos' Huge God in Small Shape», in *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 73, 7, 1986, pp. 298–311.
- BARTMAN 1988: E. BARTMAN, «Decor et Duplicatio: Pendants in Roman Sculptural Display», in *American Journal of Archaeology* 92, 2, 1988, pp. 211–225.
- BARTMAN 1991: E. BARTMAN, «Sculptural Collecting and Display in the Private Realm», in E.K. GAZDA (a cura di), *Roman Art in the Private Sphere: New Perspectives on the Architecture and Decor of the Domus, Villa, and Insula.*, Ann Arbor (Mich.) 1991, pp. 71–88.
- BARTMAN 1992: E. BARTMAN, *Ancient Sculptural Copies in Miniature*, Leiden; New York; Köln 1992.
- BARTMAN 1999: E. BARTMAN, *Portraits of Livia: Imaging the Imperial Woman in Augustan Rome*, Cambridge ; New York 1999.
- BASSETT 2004: S. BASSETT, *The Urban Image of Late Antique Constantinople*, Cambridge ; New York 2004.

- BASTIANINI – GALLAZZI 2001: G. BASTIANINI – C. GALLAZZI, *Posidippus Pellaeus Epigrammi: P. Mil. Vogl. VIII 309*, Milano 2001.
- BAYET 1926: J. BAYET, *Les origines de l'Hercule Romain*, Paris 1926.
- BEAN – COOK 1952: G.E. BEAN – J.M. COOK, «The Cnidia», in *Annual of the British School at Athens* 47, 1952, pp. 171–212.
- BECATTI 1967: G. BECATTI, *The Art of Ancient Greece and Rome: From the Rise of Greece to the Fall of Rome*, New York 1967.
- BECATTI 1971: G. BECATTI, *L'arte dell'età classica*, Firenze 1971.
- BECATTI 1971: G. BECATTI, *L'arte dell'età classica*, Firenze 1971.
- BECK – BERGER 1993: H. BECK – E. BERGER, *Polykletforschungen*, Berlin 1993.
- BELL 1981: M. BELL, *Morgantina Studies. Results of the Princeton University Archaeological Expedition to Sicily, I: The terracottas*, Princeton 1981.
- BELLARDI 1978: G. BELLARDI (a cura di), *M. Tullio Cicerone. Le orazioni*, Torino 1978.
- BELLUCCI 1905: G. BELLUCCI, *Sopra due insigni monumenti archeologici: Ercole di Foligno, Teca di specchio di Palestrina: Note storiche ed illustrative*, Perugia 1905.
- BELTRAME 1998: C. BELTRAME, «Per l'interpretazione del relitto tardo repubblicano di Spargi», in *Rivista di Archeologia* XXII, 1998, pp. 38–43.
- BENCIVENGA 2013: A. BENCIVENGA, «Luoghi, tempi e modi del culto dei Ercole tra i Paeligni (regio IV-Sabina et Samnium)», in J.M. ALDEA CELADA – C. LOPEZ SAN SEGUNDO – P. ORTEGA MARTINEZ – M. SOTO GARCIA – F. VICENTE SANTOS (a cura di), Salamanca 2013, pp. 931–950.
- BENNDORF 1906: O. BENNDORF, «Erzstatue eines griechischen Athleten», in *Forschungen in Ephesos, I*, Wien 1906, pp. 181–204.
- BENJAMIN 1990: W. BENJAMIN, *Das Kunstwerk in Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt 1990.
- BENVENISTE 1932: É. BENVENISTE, «A propos de κολοσσός», in *Revue de Philologie, de Littérature et d'Histoire Anciennes*, 1932, pp. 118–135.
- BERGER 1987: E. BERGER, «Zur Nachwirkung des Herakles Epitrapezios», in J. CHAMAY, J-L. MAIER (a cura di), *Lysippe et son influence*, Genève 1987, pp. 105–111.
- BERNAND 1972: A. BERNAND, *De Koptos à Kosseir*, Leiden 1972.
- BERNARD 1990: P. BERNARD, «Vicissitudes au gré de l'histoire d'une statue en bronze d'Héraclès entre Séleucie du Tigre et la Mésène», in *Journal des Savants* 1, 1990, pp. 3–68.
- BERNOULLI 1873: J.J. BERNOULLI, *Aphrodite: ein Baustein zur griechischen Kunstmythologie: mit einem litographischen Titelblatt*, Leipzig 1873.
- BENTZ – EICHINGER 1999: M. BENTZ – W. EICHINGER (a cura di), *Antike Kunst in Regensburg: die Sammlungen Langlotz, Lippold und Winzinger*, Regensburg 1999.

- BERTI 1990: F. BERTI (a cura di), *Fortuna maris: la nave romana di Comacchio*, Bologna 1990.
- BESQUES 1971: S. BESQUES, *Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre-cuite grecs étrusques et romains: 3. Époques Hellénistique et Romaine, Grèce et Asie Mineure*, Paris 1971.
- BGU: *Berliner Griechische Urkunden*
- BIANCHI BANDINELLI 1976: R. BIANCHI BANDINELLI, *Introduzione all'archeologia classica come storia dell'arte antica*, Bari 1976.
- BIEBER 1961: M. BIEBER, *The Sculpture of the Hellenistic Age*, New York 1961.
- BIEBER 1977: M. BIEBER, *Ancient Copies: Contributions to the History of Greek and Roman Art*, New York 1977.
- BIRLEY 1981: E. BIRLEY, «Evocati Aug.: a Review», in *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 43, 1981, pp. 25–29.
- BLANCK 1970: H. BLANCK, «Funde und Grabungen in Mittelitalien, 1959–1969», in *Archäologischer Anzeiger*, 1970, pp. 275–346.
- BO – COLAMARINO 2002: D. BO – T. COLAMARINO (a cura di), *Quinto Orazio Flacco. Opere*, Torino 2002.
- BOBER – RUBINSTEIN 2010: P.P. BOBER – R.O. RUBINSTEIN, *Renaissance Artists and Antique Sculpture: a Handbook of Sources*, London 2010.
- BOCCI PACINI 1994: P. BOCCI PACINI, in *Il Discobolo degli Uffizi: le vicende collezionistiche, i restauri dal Cinquecento ad oggi. Galleria degli Uffizi, Sala del Barocci dal 29 novembre 1994*, Firenze 1994, pp. 66–67.
- BODEL – OLYAN 2015: J.P. BODEL – S.M. OLYAN, *Household and Family Religion in Antiquity*, Oxford 2015.
- BOEHRINGER – KASPER – PINKWART 1966: E. BOEHRINGER – S.K. KASPER – D. PINKWART, «Die Ausgrabungsarbeiten zu Pergamon im Jahre 1965: vorläufiger Bericht mit Hinweisen auf Grabungen und Arbeiten früherer Jahre und des Frühjahrs 1966», in *Archäologischer Anzeiger*, Berlin 1966, pp. 415–483.
- BOËTHIUS – WARD-PERKINS 1970: A. BOËTHIUS – J.B. WARD-PERKINS, *Etruscan and Early Roman Architecture*, Harmondsworth 1970.
- BÖHM 1994: S. BÖHM, «Zwei Erosstatuetten», in G. BAUCHHENß – H.-H. VON PRITTWITZ UND GAFFRON – G. HELLENKEMPER SALIES (a cura di), *Das Wrack: der antike Schiffsfund von Mahdia*, catalogo della mostra (Bonn, Rheinisches Landesmuseum, 1994-1995), Köln, pp. 505–509.
- BOL 1970: P.C. BOL, «Die Herakles-Kentauren-Gruppe in Wien», in *Antike Plastik X*, 1970, pp. 81–90.
- BOL 1972: P.C. BOL, *Die Skulpturen des Schiffsfundes von Antikythera*, Berlin 1972.

- BOL 1985: P.C. BOL, *Antike Bronzetechnik: Kunst und Handwerk antiker Erzbildner*, München 1985.
- BOL 1994: P.C. BOL (a cura di), *Forschungen zur Villa Albani: Katalog der antiken Bildwerke. IV: Bildwerke im Kaffeehaus*, Berlin 1994.
- BOL 2003: P.C. BOL (a cura di), *Forschungen zur Villa Albani: Register zu den Bänden: antike Kunst und die Epoche der Aufklärung, Katalog der antiken Bildwerke I bis V*, Berlin 2003.
- BOLLA 2002: M. BOLLA, «Bronzetti romani di divinità in Italia settentrionale: alcune considerazioni», in *Antichità Altoadriatiche* 51, 2002, pp. 73–159.
- BONADEO 2010: A. BONADEO, *L'«Hercules Epitrapezios Novi Vindicis»: introduzione e commento a Stat. silv. 4, 6*, Napoli 2010.
- BONANNO ARAVANTINOS 1991: M. BONANNO ARAVANTINOS, «Osservazioni sul tipo dell'Eracle sdraiato», in A. ADRIANI – S. STUCCHI – M. BONANNO ARAVANTINOS (a cura di), *Giornate di studio in onore di Achille Adriani: Roma, 26-27 novembre 1984*, Roma 1991, pp. 155–179.
- BORBEIN 2005: A.H. BORBEIN, «Sinn und Unsinn der Meisterforschung», in V.M. STROCKA (a cura di), *Meisterwerke: Internationales Symposium anlässlich des 150. Geburtstages von Adolf Furtwängler. Freiburg im Breisgau, 30. Juni-3. Juli 2003*, München 2005, pp. 223–234.
- BOSCHUNG 1993: D. BOSCHUNG, *Die Bildnisse des Augustus*, Berlin 1993.
- BOSCHUNG 2002: D. BOSCHUNG, *Gens Augusta: Untersuchungen zu Aufstellung, Wirkung und Bedeutung der Statuengruppen des julisch-claudischen Kaiserhauses*, Mainz am Rhein 2002.
- BOTHMER ET ALII 1987: B.V. BOTHMER – E.S. HALL – C.G. BASTIS (a cura di), *Antiquities from the Collection of Christos G. Bastis*, New York 1987.
- BOUNIA 2004: A. BOUNIA, *The Nature of Classical Collecting: Collectors and Collections, 100 BCE-100 CE*, Aldershot 2004.
- BOURGEOIS – JOCKEY 2005: B. BOURGEOIS – P. JOCKEY, «La dorure des marbres grecs. Nouvelle enquête sur la sculpture hellénistique de Délos», in *Journal des Savants* 2, 2005, pp. 253–316.
- BOURGEOIS – JOCKEY 2006: B. BOURGEOIS – P. JOCKEY, «D'or et de marbre: les sculptures hellénistiques dorées de Délos», in *Bulletin de correspondance hellénique* 128–129, 2006, pp. 331–349.
- BOYCE 1937: G.K. BOYCE, *Corpus of the Lararia of Pompeii*, Rome 1937.
- BRAVI 2012: A. BRAVI, *Ornamenta urbis: opere d'arte greche negli spazi romani*, Bari 2012.
- BREDEKAMP 2015: H. BREDEKAMP, *Immagini che ci guardano: teoria dell'atto iconico*, Milano 2015.
- BREUER 2001: C. BREUER (a cura di), *Antike Skulpturen: Bestandskatalog des Badischen Landesmuseums Karlsruhe*, Karlsruhe 2001.
- BRILLIANT 2005: R. BRILLIANT, «Roman Copies: Degrees of Authenticity», in *Source: Notes in the History of Art* 24, 2, 2005, pp. 19–27.

- BRINKERHOFF 1978: D.M. BRINKERHOFF, *Hellenistic Statues of Aphrodite: Studies in the History of their Stylistic Development*, New York ; London 1978.
- BRODY 2008: A.J. BRODY, «The Specialized Religions of Ancient Mediterranean Seafarers», in *Religion Compass* 2, 4, 2008, pp. 444–454.
- BROEKAERT 2008: W. BROEKAERT, «Creatio ex nihilo? The Origin of the Corpora Nauculariorum Reconsidered», in *Latomus* 67, 3, 2008, pp. 692–706.
- BROMMER 1951: F. BROMMER, «Vorhellenistische Kopien und Wiederholungen von Statuen», in G.E. MYLONAS (a cura di), *Studies Presented to David Moore Robinson on his Seventieth Birthday.*, Saint Louis 1951, pp. 674–682.
- BRUMMER 1979: E. BRUMMER, *The Ernest Brummer Collection: Auction Sale from 16th to 19th Oct. 1979 at the Grand Hotel Dolder, Zurich*, Zürich 1979.
- BRUNEAU 1970: P. BRUNEAU, *Recherches sur les cultes de Délos à l'époque hellénistique et à l'époque impériale.*, Paris 1970.
- BRUNN – BRUCKMANN 1898: H. BRUNN – F. BRUCKMANN, *Denkmäler griechischer und römischer Sculptur*, München 1898.
- BUMKE 2005: H. BUMKE, «Vom Verhältnis der Römer zu den Kultbildern der Griechen», in K. JUNKER – A. STÄHLI (a cura di), *Original und Kopie: Formen und Konzepte der Nachahmung in der antiken Kunst: Akten des Kolloquiums in Berlin, 17.–19. Februar 2005*, Wiesbaden 2005, pp. 109–133.
- BUONOCORE 1989: M. BUONOCORE, «Dal santuario alle “poteche”», in E. MATTIOCCO (a cura di), *Dalla villa di Ovidio al santuario di Ercole*, catalogo della mostra (Sulmona, Palazzo dell'Annunziata, 21 ottobre-19 novembre 1989), Sulmona 1989, pp. 193–206.
- BRUNNSÅKER 1971: S. BRUNNSÅKER, *The Tyrant Slayers of Kritios and Nesiotes. A Critical Study of the Sources and Restorations*, Stockholm 1971.
- BÜHLER 1966: H.-P. BÜHLER, *Antike Gefässe aus Chalcedonen*, 1966.
- BULLE 1912: H. BULLE, *Der schöne Mensch im Altertum*, München ; Leipzig 1912.
- BUONOCORE 1988: M. BUONOCORE, «Regio IV Sabina et Samnium. Sulmo», in *Supplementa Italica. Nuova serie IV*, 1988, pp. 11–126.
- BURKHALTER 1984: F. BURKHALTER, «Moulages en plâtre antiques et toureutique alexandrine», in N. BONACASA – A. DI VITA (a cura di), *Alessandria e il mondo ellenistico-romano. Studi in onore de Achille Adriani. 1-3*, Roma 1984, pp. 334–347.
- BURKHALTER 1990: F. BURKHALTER, «Les statuettes en bronze d'Aphrodite en Egypte romaine d'après les documents papyrologiques», in *Revue archéologique*, 1990, pp. 51–60.
- BURN – HIGGINS 2001: L. BURN – R.A. HIGGINS, *Catalogue of Greek Terracottas in the British Museum. Volume III*, London 2001.
- CADARIO 2013: M. CADARIO, «L'importanza dell'osservatore nella scultura ellenistica», in A. ECKSTEIN (a cura di), *L'ellenismo come categoria storica e come categoria ideale*, Milano 2013.

CADARIO 2015: M. CADARIO, «Le statuette in bronzo in contest tra culti, ornamenta e pezzi da collezione», in B. ARBEID – M. IOZZO (a cura di), *Piccoli grandi bronzi: capolavori greci, etruschi e romani delle collezioni mediceo-lorenesi nel Museo archeologico nazionale di Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Archeologico Nazionale, 20 marzo-21 giugno 2015) Firenze 2015 pp. 53–59.

CADARIO 2019: M. CADARIO, «Ercole Farnese», in F. MAZZOCCA – F. GIACOBELLO – A. KERAN (a cura di), *Mito. Dei ed Eroi*, catalogo della mostra (Vicenza, Gallerie d'Italia – Palazzo Leoni Montanari, 6 aprile 2019-14 luglio 2019) Milano 2019, pp. 130–131.

CAIN 1998: H.U. CAIN, «Copie dai “mirabilia” greci», in S. SETTIS (a cura di), *I Greci oltre la Grecia*, Torino 1998, pp. 1221–1244.

CAIN 2002: H.U. CAIN, «Der Herakles Farnese. Ein müder Heros?», in A. CORBINEAU-HOFFMANN – P. NICKLAS (a cura di), *Körper, Sprache. Ausdrucksformen der Leiblichkeit in Kunst und Wissenschaft*, Hildesheim 2002, pp. 33–61.

CALZA 1959: R. CALZA, *Ostia*, Firenze 1959.

CALZA, FLORIANI SQUARCIAPINO 1962: R. CALZA – M. FLORIANI SQUARCIAPINO, *Museo Ostiense*, Roma 1962.

CAMPANA 1861: G.P. CAMPANA, *Cataloghi del Museo Campana*, Roma 1861.

CAMPORINI 1979: E. CAMPORINI, *Regio XI Mediolanum, Comum*, Milano 1979.

CANCIK 2003: H. CANCIK, «Grosse und Kolossalität als religiöse und ästhetische Kategorien», in R. FABER – B. VON REIBNITZ (a cura di), *Verse und Sachen: Kulturwissenschaftliche Interpretationen römischer Dichtung*, Würzburg 2003, pp. 224–248.

CANEPA 2015: M. CANEPA, «La scultura bronzea nell’Oriente ellenistico», in K. LAPATIN – J. DAEHNER (a cura di), *Potere e pathos: bronzi del mondo ellenistico*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 14 marzo-21 giugno 2015), Firenze ; Milano 2015, pp. 82–93.

CANFORA 2001: L. CANFORA (a cura di), *Ateneo di Naucrati. I Deipnosofisti: I Dotti a banchetto*, Roma 2001.

CARLSON 2007: D. CARLSON, «An Uplifting Summer: The 2006 Excavation Season at Kizilburun, Turkey», in *INA Quarterly* 34, 2007, pp. 3–10.

CARRELLA 2008: A. CARRELLA, *Marmora pompeiana nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli: gli arredi scultorei delle case pompeiane*, Roma 2008.

CASSIMATIS 1978: H. CASSIMATIS, «Héraklès et Lysippe. La descendance», in *Bulletin de l’Institut français d’archéologie orientale* LXXVIII, 1978, pp. 541–564.

CASSOLA GUIDA 1979: P. CASSOLA GUIDA (a cura di), *Bronzetti a figura umana: dalle collezioni dei Civici musei di storia ed arte di Trieste*, Milano 1979.

CAPALDI 2009: C. CAPALDI, «Gruppo dei Tirannicidi. Statua di Armodio/Statua di Aristogitone», in C. GASPARRI (a cura di), *Le sculture Farnese - I. Le sculture ideali*, Napoli 2009, pp. 180–184.

CARINCI 1990: F. CARINCI (a cura di), *Catalogo della Galleria Colonna in Roma: sculture*, Busto Arsizio 1990.

CARRELLA 2008: A. CARRELLA, *Marmora pompeiana nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli : gli arredi scultorei delle case pompeiane*, Roma 2008.

CASKEY 1925: L.D. CASKEY, *Catalogue of Greek and Roman Sculpture*, Cambridge, Mass. 1925.

CATONI 2005: M.L. CATONI, *Schemata: comunicazione non verbale nella Grecia antica*, Pisa 2005.

CAYLUS 1756: A.C.P. DE CAYLUS, *Recueil d'Antiquités, Egyptiennes, Etrusques, Grecques Et Romaines*, 1756.

CERESA MORI 1990: A. CERESA MORI, «Torso di statua colossale di Herakles», in M.L. LAVIZZARI PEDRAZZINI (a cura di), *Milano capitale dell'impero romano : 286-402 d.C.*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 24 gennaio-22 aprile 1990) Cinisello Balsamo 1990, pp. 100–101.

CHARBONNEAUX 1963: J. CHARBONNEAUX, *La sculpture grecque et romaine au Musée du Louvre*, Paris 1963.

CHELOTTI 1973: M.A. CHELOTTI, «Osservazioni sull'Eracle di tipo Farnese», in *Annali della Facoltà di lettere e filosofia, Università degli studi, Bari* 16, 1973, pp. 167–196.

CHEVALLIER 1991: R. CHEVALLIER, *L'artiste, le collectionneur et le faussaire: Pour une sociologie de l'art romaine*, Paris 1991.

CHINN 2005: C.M. CHINN, «Staius Silv. 4.6 and the Epigrammatic Origins of Ekphrasis», in *The Classical Journal* 100, 3, 2005, pp. 247–263.

CIANFARANI 1959: V. CIANFARANI, *I vent'anni della Soprintendenza di Chieti*, Pescara 1959.

CIANFARANI 1960: V. CIANFARANI, *Santuari nel Sannio*, Chieti 1960.

CIANFARANI 1966: V. CIANFARANI, *Lineamenti per una storia dell'arte antica nell'Abruzzo e nel Molise*, Roma 1966.

CIANFARANI – FRANCHI DELL'ORTO – LA REGINA 1978: V. CIANFARANI – L. FRANCHI DELL'ORTO – A. LA REGINA, *Culture adriatiche antiche d'Abruzzo e di Molise*, Roma 1978.

CIL: *Corpus Inscriptionum Latinarum*

CILIBERTO 1997: F. CILIBERTO, «Note in margine ad un bronzetto proveniente dal relitto di Mahdia», in *Hefte des Archäologischen Seminars der Universität Bern* 16, 1997, pp. 9–12.

CIOFFI 2009: R. CIOFFI, «Sovranità e Grazia nelle sculture della reggia di Caserta», in L. MASCILLI MIGLIORINO (a cura di), *Terra di Lavoro: i luoghi della Storia*, Avellino 2009, pp. 233–251.

CIOFFI 2013: R. CIOFFI, «Le collezioni di antichità farnesiane e le sculture della Reggia di Caserta», in V. DE MARTINI (a cura di), *Il mestiere delle armi e della diplomazia: Alessandro ed Elisabetta Farnese nelle collezioni del Real Palazzo di Caserta*, catalogo della mostra (Caserta, Palazzo Reale, 23 ottobre 2013-19 gennaio 2014) Napoli 2013, pp. 7–13.

CIRB: *Corpus inscriptionum regni Bosporani*

CIRUCCI 2005: G. CIRUCCI, «Sculture greche di VI-IV secolo a.C. reimpiegate nella Roma antica. Una proposta di sintesi», in *Rivista dell'Istituto nazionale d'archeologia e storia dell'arte* III, 28, 2005, pp. 9-57.

CITRONI MARCHETTI 1991: S. CITRONI MARCHETTI, *Plinio il Vecchio e la tradizione del moralismo romano*, Pisa 1991.

CITRONI MARCHETTI 2011: S. CITRONI MARCHETTI, *La scienza della natura per un intellettuale romano: studi su Plinio il Vecchio*, Pisa 2011.

CIVIDINI – TASCA 2015: T. CIVIDINI – G. TASCA, «Elementi zoomorfi dall'agro di Iulia Concordia. La piccola plastica del territorio di San Vito al Tagliamento, Pordenone, in Friuli Venezia Giulia (Italia)», in E. DESCHLER-ERB – P. DELLA CASA (a cura di), *New Research on Ancient Bronzes, Acta of the XVIIIth International Congress of Ancient Bronzes (Zürich, 3-7 settembre 2013)*, Zürich 2015, pp. 179–183.

CLERC – LECLANT 1994: G. CLERC – J. LECLANT, “Sarapis”, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, 1994, pp. 666–692.

CLERMONT-GANNEAU 1885: C. CLERMONT-GANNEAU, «Premiers rapports sur une mission en Palestine et en Phénicie entreprise en 1881», in *Archives des missions scientifiques et littéraires*, 1885, pp. 157–252.

COATES-STEPHENS 2007: R. COATES-STEPHENS, «The Reuse of Ancient Statuary in Late Antique Rome and the End of the Statue Habit», in C. WITSCHERL – F.A. BAUER (a cura di), *Statuen in der Spätantike*, Wiesbaden 2007, pp. 171–187.

COHON 1984: R. COHON, *Greek and Roman Stone Table Supports with Decorative Reliefs*, New York University, 1984.

COLEMAN 1988: K.M. COLEMAN, *Statius Silvae 4. Edited with an English Translation and Commentary by K. M. Coleman*, Oxford 1988.

COLLIGNON 1898: M. COLLIGNON, *Geschichte der griechischen Plastik*, Strassburg 1898.

COLLIGNON 1904: M. COLLIGNON, *Lysippe: etude critique*, Paris 1904.

COLZANI 2018: G. COLZANI, «“L'arte industriale sulla via del classicismo”. Vicenda moderna di un'antica Venere da Ercolano», in *LANX. Rivista della Scuola di Specializzazione in Archeologia - Università degli Studi di Milano* 26, 2018, pp. 15–40.

COMELLA 2011: A. COMELLA, *Da anathemata a ornamenta: rilievi votivi greci riutilizzati in Italia in epoca romana*, Roma 2011.

COMSTOCK – VERMEULE 1976: M.B. COMSTOCK – C.C. VERMEULE (a cura di), *Sculpture in Stone: The Greek, Roman and Etruscan Collections of the Museum of Fine Arts, Boston*, Boston 1976.

COMSTOCK – VERMEULE 1988: M.B. COMSTOCK – C.C. VERMEULE, *Sculpture in Stone and Bronze in the Museum of Fine Arts, Boston : Additions to the Collections of Greek, Etruscan, and Roman art 1971 - 1988*, Boston 1988.

CONZE 1891: A. CONZE (a cura di), *Beschreibung der antiken Skulpturen mit Ausschluss der pergamenischen Fundstücke*, Berlin 1891.

CORALINI 2001: A. CORALINI, *Hercules domesticus: immagini di Ercole nelle case della regione vesuviana : I secolo a.C.-79 d.C.*, Napoli 2001.

CORSI-SCIALLANO – LIOU 1985: M. CORSI-SCIALLANO – B. LIOU, *Les Épaves de Tarraconaise à chargement d'amphores Dressel 2-4*, Paris 1985.

CORSO 2001: A. CORSO, «Attitudes to the Visual Arts of Classical Greece in Late Antiquity», in *EYAIMENH 2*, 2001, pp. 13–52.

CORSO 2004: A. CORSO, *The Art of Praxiteles: the Development of Praxiteles' Workshop and its Cultural Tradition until the Sculptor's Acme (364-1 b. C.)*, Roma 2004.

CORSO 2007: A. CORSO, *The Art of Praxiteles. 2: The Mature Years*, Roma 2007.

CORSO 2010: A. CORSO, *The Art of Praxiteles. 3: The Advanced Maturity of the Sculptor*, Roma 2010.

CORSO 2013: A. CORSO, *The Art of Praxiteles. 4.: The Late Phase of his Activity*, Roma 2013.

CORSO 2014: A. CORSO, *The Art of Praxiteles 5: The Last Years of the Sculptor (around 340 to 326 BC)*, Roma 2014.

CORSO – FUSCONI 2002: A. CORSO – G. FUSCONI, «Il collezionismo di scultura nell'antichità», in G. Fusconi (a cura di), *I Giustiniani e l'antico*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Fontana di Trevi, 26 ottobre 2001-27 gennaio 2002), Roma 2002, pp. 101–129.

CORSO ET ALII 1988: A. CORSO – R. MUGELLESSE – G. ROSATI (a cura di), *Gaio Plinio Secondo Storia naturale V: Mineralogia e storia dell'Arte, libri 33-37*, Torino 1988.

COUILLOUD-LE DINAHET 1991: M.-TH. COUILLOUD-LE DINAHET, «Autels monolithes et monolithoïdes de Délos», in R. ÉTIENNE (a cura di), *L' espace sacrificiel dans les civilisations méditerranéennes de l'antiquité: actes du colloque tenu à la Maison de l'Orient, Lyon, 4-7 juin 1988*, Paris 1991, pp. 109 – 120.

CROISILLE 1982: J.-M. CROISILLE, *Poésie et art figuré de Néron aux Flaviens: Recherches sur l'iconographie et la correspondance des arts à l'époque impériale*, Bruxelles 1982.

CULTRERA 1910: G. CULTRERA, «Una statua di Ercole. Contributo alla storia della scultura greca nel IV secolo a.Cr.», in *Memorie della Classe di Scienze morali e storiche XIV, V*, 1910, pp. 247–249.

- DAEHNER 2015: J.M. DAEHNER, «Torso di atleta (tipo dell'Apoxyomenos di Efeso)», in K. LAPATIN – J. DAEHNER (a cura di), *Potere e pathos: bronzi del mondo ellenistico*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 14 marzo-21 giugno 2015), Firenze ; Milano 2015, pp. 280-281.
- D'AGOSTINO 1992: M. D'AGOSTINO, «Il relitto del vetro», in *V Rassegna di Archeologia Subacquea. V premio Franco Papò, (Atti Giardini Naxos 1990)*, 1992, pp. 245–253.
- D'AGOSTINO 1996: M. D'AGOSTINO, «Il relitto del vetro», in *Bollettino di archeologia subacquea* 2/3, 1995, pp. 29–90.
- DAHMANI 1973: S. DAHMANI, *Hippo regius*, Alger 1973.
- DAHMEN 2001: K. DAHMEN, *Untersuchungen zu Form und Funktion kleinformatiger Porträts der römischen Kaiserzeit*, Münster 2001.
- VAN DAM 1992: H.-J. VAN DAM, «Notes on Statius “Silvae IV”», in *Mnemosyne* 45, 2, 1992, pp. 190–224.
- DAMASKOS 1999: D. DAMASKOS, *Untersuchungen zu hellenistischen Kultbildern*, Stuttgart 1999.
- DARAB 2015: Á. DARAB, «“Corinthium aes”: Entstehung und Metamorphose einer Anekdote», in *Wiener Studien* 128, 2015, pp. 69–82.
- DAREGGI 2006: G. DAREGGI, «L'Eracle “epitrapezios” di “Novius Vindex”: un caso di “collezionismo” della prima età imperiale», in C. SANTINI – L. ZURLI – L. CARDINALI (a cura di) «*Concentus ex dissonis*»: *scritti in onore di Aldo Setaioli*, Napoli 2006, pp. 269–282.
- DARR – BARNET – BOSTROM, 2002: A.P. DARR – A. BARNET – C. BOSTROM, *Catalogue of Italian Sculpture in the Detroit Institute of Arts*, London-Detroit 2002.
- DASEN – PIERART 2005: V. DASEN – M. PIERART (a cura di), *Idia kai dèmosia Les cadres «privés» et «publics» de la religion grecque antique*, Liège 2005.
- DAS WRACK 1994: G. BAUCHHENß – H.-H. VON PRITTWITZ UND GAFFRON – G. HELLENKEMPER SALIES (a cura di), *Das Wrack: der antike Schiffsfund von Mahdia*, catalogo della mostra (Bonn, Rheinisches Landesmuseum, 1994-1995), Köln 1994.
- DAUT 1975: R. DAUT, *Imago. Untersuchungen zum Bildbegriff der Römer*, Heidelberg 1975.
- DAUTOVA-RUŠEVLJAN 1983: V. DAUTOVA-RUŠEVLJAN, *Rimska kamena plastika u jugoslavenskom delu provincije Donje Panonije =: römische Steindenkmäler aus dem jugoslawischen Gebiet der Provinz Pannonia Inferior*, Novi Sad 1983.
- DAUX 1968: G. DAUX, «Chronique des fouilles et découvertes archéologiques en Grèce en 1967», in *Bulletin de Correspondance Hellénique* 92, 2, 1968, pp. 711–1135.
- DAVISON 2009: C.C. DAVISON, *Pheidias, the Sculptures and Ancient Sources*, London 2009.
- DE CARO 1976: S. DE CARO, «Sculpture dalla Villa di Poppea in Oplontis», in *Cronache pompeiane* 2, 1976, pp. 184–225.
- DE CARO 1987: S. DE CARO, «The Sculptures of the Villa of Poppea at Oplontis. A Preliminary Report», in E.B. MACDOUGALL (a cura di), *Ancient Roman Villa Gardens*, Washington 1987.

- DE CARO 1999: S. DE CARO, «La sezione tecnologica del Museo Archeologico di Napoli», in A. CIARALLO – A. DE CAROLIS (a cura di), *Homo faber : Natura, scienza e tecnica nell'antica Pompei*, catalogo della mostra (Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 27 marzo-18 luglio 1999), Milano 1999, pp. 13–15.
- DE CARO 2000: S. DE CARO, *Il Gabinetto Segreto del Museo Archeologico Nazionale di Napoli guida alla collezione*, Napoli 2000.
- DE CAROLIS 2007: E. DE CAROLIS, *Il mobile a Pompei ed Ercolano: letti, tavoli, sedie e armadi: contributo alla tipologia dei mobili della prima età imperiale*, Roma 2007.
- DECROUEZ – RAMSEYER – REUSSER 2001: D. DECROUEZ – K. RAMSEYER – C. REUSSER, «Naturwissenschaftliche Untersuchungen antiker Marmorstatuen aus Messene», in C. REUSSER, *Griechenland in der Kaiserzeit: Neue Funde und Forschungen zu Skulptur, Architektur und Topographie. Heft des Archäologischen Seminars der Universität Bern 4. Beiheft*, Bern 2001.
- DE JULIIS 1989: E.M. DE JULIIS (a cura di), *Gli ori di Taranto in età ellenistica*, Milano 1989.
- DELAINE 1997: J. DELAINE, *The Baths of Caracalla: a Study in the Design, Construction, and Economics of Large-scale Building Projects in Imperial Rome*, Portsmouth 1997.
- DELATTRE 1894: A.L. DELATTRE, «Le Mur à amphores de la colline Saint-Louis, à Carthage», in *Bulletin Archéologique du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques*, 1894, pp. 89–119
- DEL CORNO 2002: D. DEL CORNO (a cura di), *Filostrato. Vita di Apollonio di Tiana*, Milano 2002.
- DELIVORRIAS 1981: A. DELIVORRIAS, «Die Sandalenlösende Aphrodite», in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, vol. II,1, 1981, pp. 57–59.
- DELLA CORTE 1980: F. DELLA CORTE (a cura di), *Tibullo. Le elegie*, Roma : Milano 1980.
- DELORME 1961: J. DELORME, *Exploration archéologique de Délos 25. Les palestres*, Paris 1961.
- DE MARIA 1993: S. DE MARIA, «Botteghe di artisti, botteghe di copisti, collezioni d'arte», in S. SETTIS (a cura di), *Civiltà dei romani*, Milano 1993, pp. 291–234.
- DEMETRIOU 2010: D. DEMETRIOU, «Τῆς πάσης ναυτιλίας φύλαξ: Aphrodite and the Sea», in *Kernos. Revue internationale et pluridisciplinaire de religion grecque antique* 23, 2010, pp. 67–89.
- DEMIRER ET AL. 2005: Ü. DEMIRER – Ü. ÇINAR – N. SEZGIN KARAKAS – A. KOÇ, *Antalya Museum*, Ankara 2005.
- DEMMA 2010: F. DEMMA, «Scultori, redemptores, marmorarii ed officinae nella Puteoli romana. Fonti storiche ed archeologiche per lo studio del problema», in *Mélanges de l'École Française de Rome* 122, 2, 2010, pp. 399–425.
- DE MOT 1903: J. DE MOT, «L'Aphrodite d'Arenberg», in *Revue Archéologique* 2, 1903, pp. 10–20.
- DENT 2014: P. DENT (a cura di), *Sculpture and Touch*, Farnham 2014.
- DEONNA 1924: W. DEONNA, *Ville de Genève. Musée d'Art et d'Histoire. Catalogues des*

Sculptures antiques, Genève 1924.

DE ROMANIS 1996: F. DE ROMANIS, *Cassia, cinnamomo, ossidiana: uomini e merci tra Oceano Indiano e Mediterraneo*, Roma 1996.

DE SALVO 1992: L. DE SALVO, *I corpora naviculariorum: economia privata e pubblici servizi nell'impero romano*, Messina 1992.

DE VISSCHER 1954: F. DE VISSCHER, «L'Héraclès Épitrapéziος colossal d'Alba Fucens», in *Archaiologiki ephimeris: periodikon tis en Athenais Archaiologikis Etaireias* 3, 1954, pp. 314–317.

DE VISSCHER 1960: F. DE VISSCHER, «L'Ercole Epitrapezios di Alba Fucens», in *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei, Classe di Scienze morali, storiche e filologiche. Rendiconti XV*, 1960, pp. 301–309.

DE VISSCHER 1961: F. DE VISSCHER, «Héraklès Epitrapezios», in *L'Antiquité Classique XXX*, 1961, pp. 67–129.

DE VISSCHER – MERTENS 1960: F. DE VISSCHER – J. MERTENS, «Il colosso di Ercole scoperto ad Alba Fucens», in *Bollettino d'Arte XLV*, 1960, pp. 293–296.

DEVOTO 1969: G. DEVOTO, *Gli antichi italici*, Firenze 1969.

DICKIE 1996: M.W. DICKIE, «What Is a Kolossos and How Were Kolossoi Made in the Hellenistic Period?», in *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 37, 3, 1996, pp. 237–257.

DILLON 1997: S. DILLON, «Repetition and Variation in Ancient Art», in *Journal of Roman Archaeology* 10, 1997, pp. 441–446.

DILLON 2010: S. DILLON, *The Female Portrait Statue in the Greek World*, Cambridge 2010.

DI NIRO 1977: A. DI NIRO, *Il culto di Ercole tra i Sanniti, Pentri e Frentani: nuove testimonianze*, Chieti 1977.

DI STEFANO 1995: G. DI STEFANO, «Un triclinio per Afrodite», in *Italia Viva* 52 (luglio-agosto), 1995, pp. 26–32.

DI STEFANO 2003: G. DI STEFANO, «Il vasellame bronzeo decorato di età romana da Camarina», in *Bronzi da Boscoreale e Camarina*, Ragusa 2003, p. non numerato.

DÖHL – ZANKER 1979: H. DÖHL – P. ZANKER, «La scultura», in *Pompei 79. Raccolta di studi per il decimonono centenario dell'eruzione vesuviana*, Napoli 1979, pp. 177–210.

DOHRN 1960: T. DOHRN, *Die Tyche von Antiochia*, Berlin 1960.

DONATI 1990: F. DONATI, «Processi di riproduzione artistica: L'uso della pece bruzia e i calchi antichi», in *Klearchos* 32, 1990, pp. 105–147.

DONDERER 2001: M. DONDERER, «Bildhauer in und aus Alexandria», in H. WERNER – K. GEUS – K. ZIMMERMAN (a cura di), *Punica, Libyca, Ptolemaica. Festschrift für Werner Huss, zum 65. Geburtstag dargebracht von Schülern, Freunden und Kollegen*, Leuven 2001, pp. 167–183.

- DONDERER 2004: M. DONDERER, «Zur Interpretation des Weissenburger Schatzfundes», in *Germania* 82, 1, 2004, pp. 235–246.
- DONOHUE 1988: A.A. DONOHUE, *Xoana and the Origins of Greek Sculpture*, Atlanta 1988.
- DONOHUE 1997: A.A. DONOHUE, «The Greek Images of the Gods: Considerations on Terminology and Methodology», in *Hephaistos: New Approaches in Classical Archaeology and Related Fields = Kritische Zeitschrift zu Theorie und Praxis der Archäologie, Kunstwissenschaft und Angrenzender Gebiete* 15, 1997, pp. 31–45.
- DÖRIG 1956: J. DÖRIG, «Ein lysippisches Heraklesköpfchen in Basel», in *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung* 71, 1956, pp. 180–192.
- DUBEL – PIGEAUD 2014: S. DUBEL – J. PIGEAUD, *Lucien de Samosate. Portrait du sophiste en amateur d'art.*, Paris 2014.
- DUFALLO 2013: B. DUFALLO, *The Captor's Image: Greek Culture in Roman Ecphrasis*, Oxford; New York 2013.
- DUTHOY 2000: F. DUTHOY, «Note sur la technique de la copie et la facture attique», in *Eirene* 36, 2000, pp. 101–109.
- DUTHOY 2012: F. DUTHOY, *Sculpteurs et commanditaires au IIe siècle après J.-C.: Rome et Tivoli*, Rome 2012.
- DUYURAN 1960: R. DUYURAN, «Découverte d'un tumulus près de l'ancienne Dardanos», in *Anatolia* 5, 1960, pp. 9–12.
- DWYER 1980: E.J. DWYER, *Pompeian Sculpture in its Domestic Context: a Study of Five Pompeian Houses and their Contents*, Ann-Arbor ; London 1980.
- DWYER 1982: E.J. DWYER, *Pompeian Domestic Sculpture: A Study of Five Pompeian Houses and their Contents*, Roma 1982.
- EBNER 2001: M. EBNER, *Φιλοψευδής ἡ Ἀπιστῶν = Die Lügenfreunde oder Der Ungläubige*, Darmstadt 2001.
- EDGAR 1903: C.C. EDGAR, *Greek Moulds*, Le Caire 1903.
- EDGERS 2011: G. EDGERS, «After Years of Denial MFA to Return 'Weary Herakles' Statue to Turkey», in *Boston's Globe*, 23 novembre 2011.
- EDWARDS 1996: C.M. EDWARDS, «Lysippos», in J.J. POLLITT – O. PALAGIA (a cura di), *Personal Styles in Greek Sculpture*, Cambridge 1996, pp. 130–153.
- ELSNER 2014: J. ELSNER, «Lithic Poetics: Posidippus and his Stones», in *Ramus: Critical Studies in Greek and Roman Literature* 43, 2, 2014, pp. 152–172.
- EMANUELE 1989: D. EMANUELE, «“Aes Corinthium”: Fact, Fiction, and Fake», in *Phoenix* 43, 4, 1989, pp. 347–358.
- ENSOLI 2017: S. ENSOLI, «Eracle: dall'Epitrapezio al Meditante, dalle sue Imprese al suo

Riposo», in F. SALAMONE – S. ENSOLI – A. DI FOLCO (a cura di), *La fortuna di Lisippo nel Mediterraneo: tra imprenditorialità, politicizzazione e strategie di reimpiego*, Padova 2017, pp. 75–116.

Ephesos: *Die Inschriften von Ephesos*

ERLICH 2015: A. ERLICH, «Terracottas», in E.A. FRIEDLAND – M.G. SOBOCINSKI (a cura di), *The Oxford Handbook of Roman Sculpture*, Oxford ; New York 2015, pp. 155–172.

ÉTIENNE 1991: R. ÉTIENNE, «Espaces sacrificiels et autels déliens», in R. ÉTIENNE (a cura di), *L' espace sacrificiel dans les civilisations méditerranéennes de l'antiquité: actes du colloque tenu à la Maison de l'Orient, Lyon, 4-7 juin 1988*, Paris 1991, pp. 75–84.

FAIDER-FEYTMANS 1966: G. FAIDER-FEYTMANS, *Trésors inconnus du musée de Mariemont. 1: Rome, ses origines et son empire*, Mariemont 1966.

FAIRBANKS 1933: A. FAIRBANKS, *Philostratus, Imagines, Callistratus, Descriptions / with an Engl. Transl. by Fairbanks A.*, London 1933.

FARANDA 1971: R. FARANDA (a cura di), *Valerio Massimo. Detti e fatti memorabili*, Torino 1971.

FARAONE 1990: C.A. FARAONE, «Aphrodite's KESTOS and Apples for Atalanta: Aphrodisiacs in Early Greek Myth and Ritual», in *Phoenix* 44, 1990, pp. 224–243.

FARAONE 1999: C.A. FARAONE, *Ancient Greek Love Magic*, Cambridge, Mass 1999.

FARAONE 2009: C.A. FARAONE, «Household Religion in Ancient Greece», in J. BODEL – S.M. OLYAN (a cura di), *Household and Family Religion in Antiquity*, 2009, pp. 210–228.

FEDELI 1997: P. FEDELI (a cura di), *Quinto Orazio Flacco. Le epistole ; L'arte poetica*, Roma 1997.

FELICI 2000: E. FELICI, «Le navi del golfo di Nemi. Quattro secoli di ricerche», in *Archeologia Subacquea* 6, 2000, pp. 4–14.

FERRUTI 2000: F. FERRUTI, «Il ginnasio di Delo e l'inventario di Callistrato», in *Annuario della Scuola Archeologica di Atene e delle Missioni Italiane in Oriente* 60-62, 2000, pp. 219-234.

FESTUGIÈRE 1954: A.J. FESTUGIÈRE, *Personal Religion Among the Greeks*, Berkeley 1954.

FEUSER 2013: S. FEUSER, *Monopodia-Figürliche Tischfüsse aus Kleinasien: Ein Beitrag zum Ausstattungsluxus der römischen Kaiserzeit*, Istanbul 2013.

FILGES 1999: A. FILGES, «Marmorstatuetten aus Kleinasien: Zu Ikonographie, Funktion und Produktion antoninischer, severischer und späterer Idealplastik», in *Istanb. Mitt* 49, 1999, pp. 377–430.

FISCHER 1994: J. FISCHER, *Griechisch-römische Terrakotten aus Ägypten: die Sammlungen Sieglin und Schreiber*, Dresden-Leipzig-Stuttgart-Tübingen 1994.

FISHWICK 1989: D. FISHWICK, «Statues Taxes in Roman Egypt», in *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte = Revue d'Histoire Ancienne* XXXVIII, 1989, pp. 335–347.

FITTSCHEN 1991: K. FITTSCHEN, «Zur Rekonstruktion griechischer Dichterstatuen, 1. Die Statue

des Menander», in *Mitteilungen des Deutschen Archaeologischen Instituts: Athenische Abteilung* 106, 1991, pp. 243–279.

FITTSCHEN 1992: K. FITTSCHEN, «Zur Rekonstruktion griechischer Dichterstatuen, 1. Die Statuen des Poseidippos und des Pseudo-Menander», in *Mitteilungen des Deutschen Archaeologischen Instituts: Athenische Abteilung* 107, 1992, pp. 229–271.

FITTSCHEN 1994: K. FITTSCHEN, «(Recensione a): D. Kreikenbom, Griechische und römische Kolossalporträts bis zum späten ersten Jahrhundert nach Christus», in *Gnomon*, 66.1994, 1994, pp. 612–615.

FITTSCHEN 1999: K. FITTSCHEN, *Prinzenbildnisse antoninischer Zeit*, Mainz 1999.

FITTSCHEN 2010: K. FITTSCHEN, «(Recensione a:) B. Ruck, Die Großen dieser Welt. Kolossalporträts im antiken Rom», in *Göttinger Forum für Altertumswissenschaft* 13, 2010, pp. 1097–1104.

FITTSCHEN – ZANKER 1970: K. FITTSCHEN – P. ZANKER, «Die Kolossalstatue des Severus Alexander in Neapel. Eine wiederverwendete Statue des Elegabal», in *Archäologischer Anzeiger*, 1970, 1970, pp. 248–253.

FORMIGLI 1999: E. FORMIGLI, «Le antiche terre di fusione, i problemi di formatura dei grandi bronzi e la tecnica di fusione dei bronzi di Riace», in E. FORMIGLI (a cura di), *I grandi bronzi antichi, i grandi bronzi antichi, le fonderie e le tecniche di lavorazione dall'età arcaica al Rinascimento*, Siena 1999, pp. 67–74.

FREDRIKSEN 2010: R. FREDRIKSEN, «Plaster Casts in Antiquity», in R. FREDRIKSEN, E. MARCHAND (a cura di), *Plaster casts: Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*, Berlin; New York 2010, pp. 13–33.

FREL 1982: J. FREL, *The Getty Bronze*, Malibu, CA 1982.

FRIEDERICHS 1863: K. FRIEDERICHS, *Der Doryphoros des Polyklet*, Berlin 1863.

FRIEDERICHS – WOLTERS 1885: K. FRIEDERICHS – P.H.A. WOLTERS, *Die Gipsabgüsse antiker Bildwerke in historischer Folge erklärt: Bausteine zur Geschichte der griechisch-römischen Plastik*, Berlin 1885.

FRIEDLAND – TYKOT 2010: E.A. FRIEDLAND – R.H. TYKOT, «The Quarry Origins of Nine Roman Marble Sculptures from Amman/Philadelphia and Gadara/ Umm Qays», in *Annual of the Department of Antiquities of Jordan* 54, 2010, pp. 177–187.

FRIEDLAND 2012: E.A. FRIEDLAND, *The Roman Marble Sculptures from the Sanctuary of Pan at Caesarea Philippi/Panias (Israel)*, Boston 2012.

FRIEDMAN – GALILI – SHARVIT 2002: Z. FRIEDMAN – E. GALILI – J. SHARVIT, «Lead Weights for Balancing Wooden Gear of Hellenistic Ships: Finds from the Carmel Coast, Israel», in *Tropis* 7, 2002, pp. 345–359.

FRÖHLICH 1991: T. FRÖHLICH, *Lararien- und Fassadenbilder in den Vesuvstädten: Untersuchungen zur «volkstümlichen» pompejanischen Malerei*, Mainz 1991.

FRÖHNER 1898: W. FRÖHNER, *Collection d'antiquités du comte Michel Tyszkiewicz*, Paris 1898.

- FUCHS 1963: W. FUCHS, *Der Schiffsfund von Mahdia*, Tübingen 1963.
- FUCHS 1969: W. FUCHS, *Die Skulptur der Griechen*, München 1969.
- FUCHS 1999: M. FUCHS, *In hoc etiam genere graeciae nihil cedamus: Studien zur Romanisierung der späthellenistischen Kunst im 1. Jh. v. Chr.*, Mainz 1999.
- FULLERTON 1997: M.D. FULLERTON, «Imitation and Intertextuality in Roman Art», in *Journal of Roman Archaeology* 10, 1997, pp. 427–440.
- FULLERTON 1998: M.D. FULLERTON, «Description vs. Prescription: A Semantics of Sculptural Style», in K.J. HARTSWICK – M.C. STURGEON (a cura di), *ΣΤΕΦΑΝΟΣ: Studies in Honor of Brunilde Sismondo Ridgway*, Philadelphia 1998, pp. 69–77.
- FULLERTON 2003: M.D. FULLERTON, «“Der Stil der Nachahmer”. A Brief Historiography of Stylistic Retrospection», in A. DONOHUE – M.D. FULLERTON (a cura di), *Ancient Art and its Historiography*, Cambridge 2003, pp. 92–117.
- FURTWÄNGLER 1887: A. FURTWÄNGLER (a cura di), *Die Sammlung Sabouroff: Kunstdenkmaler aus Griechenland*, Berlin 1887.
- FURTWÄNGLER 1893: A. FURTWÄNGLER, *Meisterwerke der griechischen Plastik: kunstgeschichtliche Untersuchungen*, Leipzig ; Berlin 1893.
- GAGETTI 2006: E. GAGETTI, *Preziose sculture di età ellenistica e romana*, Milano 2006.
- GAGETTI 2009: E. GAGETTI, «Statue “di” gemme. Copie miniaturistiche in materiale glittico di tipi statuari celebri», in *Aquileia e la glittica di età ellenistica e romana*, Trieste 2009, pp. 219–235.
- GAIFMAN 2006: M. GAIFMAN, «Statue, Cult and Reproduction», in *Art History* 29, 2006, pp. 258–279.
- GALILI – AYALON 2008: E. GALILI – J. AYALON, «Afridar, Barnea Ashkelon North – Underwater Survey», in *Hadashot Arkheologiyot: Excavations and Surveys in Israel* 120, 2008.
- GALILI – DAHARI – SHARVIT 1993: E. GALILI – U. DAHARI – J. SHARVIT, «Underwater Survey and Rescue Excavations off the Israeli Coast», in *The International Journal of Nautical Archaeology* 21, 1993, pp. 61–77.
- GALILI – ROSEN 2015: E. GALILI – B. ROSEN, «Protecting the Ancient Mariners, Cultic Artifacts from the Holy Land Seas», in *Archaeologia Maritima Mediterranea: International Journal on Underwater Archaeology* 12, 2015, pp. 35–97.
- GALILI – SHARVIT 1999a: E. GALILI – J. SHARVIT, «Haifa, Underwater Surveys», in *Hadashot Arkheologiyot: Excavations and Surveys in Israel* 110, 1999a, p. 15*-20*.
- GALILI – SHARVIT 1999b: E. GALILI – J. SHARVIT, «Underwater Survey in the Mediterranean Sea 1992-1996», in *Hadashot Arkheologiyot: Excavations and Surveys in Israel* 110, 1999b, pp. 96–101.

GALILI – SHARVIT 2000: E. GALILI – J. SHARVIT, «Tel Ashkelon», in *Hadashot Arkheologiyot: Excavations and Surveys in Israel* 111, 2000, pp. 111–114; 83*-85*.

GALILI – SHARVIT – ROSEN 2000: E. GALILI – J. SHARVIT – B. ROSEN, «Artifact Assemblage Recovered from a Roman Shipwreck off the Carmel Coast, Israel», in *Atiqot* 63, 2000, pp. 61–110.

GALILI ET AL. 2010: E. GALILI – V. SUSSMAN – G. STIEBEL – B. ROSEN, «A Hellenistic/Early Roman Shipwreck Assemblage off Ashkelon, Israel», in *International Journal of Nautical Archaeology* 39, 1, 2010, pp. 125–145.

GEORGE 1998: M. GEORGE, «Elements of the Peristyle in Campanian Atria», in *Journal of Roman Archaeology* 11, 1998, pp. 82–100.

GERSHT 2001: R. GERSHT, «Aquatic Figure Types from Caesarea Maritima», in *Assaph: Studies in art history* 6, 2001, pp. 63–90.

GALLACE – SPENCE 2014: A. GALLACE – C. SPENCE, «The Neglected Power of Touch: What the Cognitive Neurosciences Can Tell us About the Importance of Touch in Artistic Communication», in P. DENT (a cura di), *Sculpture and Touch*, Farnham 2014, pp. 107–124.

GALLO 1992: D. GALLO, «Originali greci e copie romane secondo Giovanni Battista ed Ennio Quirino Visconti», in *Labyrinthos* 21–24, 1992, pp. 215–251.

GASPAROTTO 2015: D. GASPAROTTO, «The Pleasure of Littleness. The Allure of Antiquity in the Italian Renaissance», in S. SETTIS – A. ANGUSSOLA – D. GASPAROTTO (a cura di), *Serial / Portable Classic: the Greek Canon and its Mutations*, catalogo della mostra (Fondazione Prada 9 maggio-24 agosto 2015), Milano 2015, pp. 81–88.

GASPARRI 1984: C. GASPARRI, «Sculture provenienti dalle Terme di Caracalla e di Diocleziano», in *Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte* VI–VII, 1983-1984, pp. 133–150.

GASPARRI 1994: C. GASPARRI, «Copie e copisti», in *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, suppl. II, Roma 1994, pp. 267–280.

GASPARRI 1995: C. GASPARRI, «L'officina dei calchi di Baia. Sulla produzione copistica di età romana in area flegrea», in *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung* 102, 1995, pp. 173–187.

GASPARRI 2015: C. GASPARRI, «The Making of an Icon. The Farnese Hercules and the Power of Place», in S. SETTIS – A. ANGUSSOLA – D. GASPAROTTO (a cura di), *Serial / Portable Classic: the Greek Canon and its Mutations*, catalogo della mostra (Fondazione Prada 9 maggio-24 agosto 2015), Milano 2015, pp. 171–180.

GASPARRI – MILANESE 2007: C. GASPARRI – A. MILANESE (a cura di), *Le sculture Farnese: storia e documenti*, Napoli 2007.

GASSOWSKA 1977: B. GASSOWSKA, «Depozyt rzezb z sidi Bishir w Aleksandrii», in M.L. BERNHARD (a cura di), *Aleksandria w badaniach polskich*, Warsaw 1977, pp. 99–116.

- GAWLINSKI 2006: L. GAWLINSKI, *The Athenian Agora: Museum Guide*, Princeton (N.J.), 2014.
- GAZDA 1995a: E.K. GAZDA, «Roman Copies: the Unmasking of a Modern Myth. (Recensione a: E. Bartman, *Ancient Sculptural Copies in Miniature*)», in *Journal of Roman Archaeology* 8, 1995, pp. 530–534.
- GAZDA 1995b: E.K. GAZDA, «Roman Sculpture and the Ethos of Emulation: Reconsidering Repetition», in *Harvard Studies in Classical Philology* 97, 1995, pp. 121–156.
- GAZDA 2002a: E.K. GAZDA (a cura di), *The ancient Art of Emulation: Studies in Artistic Originality and Tradition from the Present to Classical Antiquity*, Ann Arbor, 2002.
- GAZDA 2002b: E.K. GAZDA, «Introduction: Beyond Copying. Artistic Originality and Tradition», in E.K. GAZDA (a cura di), *The Ancient Art of Emulation. Studies in Artistic Originality and Tradition from the Present to Classical Antiquity*, Ann Arbor 2002, pp. 1–24.
- GENSHEIMER 2018: M.B. GENSHEIMER, *Decoration and Display in Rome's Imperial Thermae: Messages of Power and their Popular Reception at the Baths of Caracalla*, New York 2018.
- GEOMINY 1999: W. GEOMINY, «Zwischen Kennerschaft und Cliché. Römische Kopien und die Geschichte ihrer Bewertung», in G. VOIGT-SPIRA – B. RUMMEL (a cura di), *Rezeption und Identität. Die kulturelle Auseinandersetzung Roms mit Griechenland als europäisches Paradigma*, Stuttgart 1999, pp. 38–59.
- GEORGE 1998: M. GEORGE, «Elements of the Peristyle in Campanian Atria», in *Journal of Roman Archaeology* 11, 1998, pp. 82–100.
- GERCKE 1982: P. GERCKE, «Herakles Farnese in Kassel», in *Kunst in Hessen und am Mittelrhein* 22, 1982, pp. 29–35.
- GERNET 1981: L. GERNET, *The Anthropology of the Greeks*, Baltimore; London 1981.
- GERSHT 2001: R. GERSHT, «Aquatic Figure Types from Caesarea Maritima», in *Assaph: Studies in Art History* 6, 2001, pp. 63–90.
- GIACOBELLO 2008: F. GIACOBELLO, *Larari pompeiani: iconografia e culto dei Lari in ambito domestico*, Milano 2008.
- GIANFROTTA 1989: P.A. GIANFROTTA, «Eracle, Peticio e il commercio marittimo», in E. MATTIOCCO (a cura di), *Dalla villa di Ovidio al santuario di Ercole*, catalogo della mostra (Sulmona, Palazzo dell'Annunziata, 21 ottobre-19 novembre 1989), Sulmona 1989, pp. 177–184.
- GIBSON 2009: C.A. GIBSON, *Libanius's Progymnasmata: Model Exercises in Greek Prose Composition and Rhetoric*, Leiden ; Boston 2009.
- GILBERT 2014: P.K. GILBERT, «The Will to Touch: David Copperfield's Hand», in *Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century* 19, 2014, pp. 1–15.
- GINOUVES 1955: R. GINOUVES, «Chronique des fouilles et découvertes archéologiques en Grèce en 1954. Argos, Thermes romains», in *Bulletin de Correspondance Hellénique* 79, 1, 1955, pp. 323–328.

- GIOVANNINI – TASCA 2016: A. GIOVANNINI – G. TASCA, *Metalli antichi dal Museo di San Vito al Tagliamento. L'età romana e altomedievale*, Pasion di Prato 2016.
- GIRARD 1924: J. GIRARD, *Catalogue illustré du Musée Calvet de la ville Avignon*, Avignon 1924.
- GIULIANI – CATONI 2016: L. GIULIANI – M. CATONI, «Myron und die Kunst des Diskuswerfens», in *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung* 122, 2016, pp. 13–44.
- GIULIANO 1989: A. GIULIANO (a cura di), *Le collezioni del Museo Nazionale di Napoli: la scultura greco-romana, le sculture antiche della collezione Farnese, le collezioni monetali, leoreficerie, la collezione glittica*, Roma ; Milano 1989.
- GIULIANO – BONA CASTELLOTTI 2011: A. GIULIANO – M. BONA CASTELLOTTI (a cura di), *Ercole il fondatore dall'antichità al Rinascimento*, Milano 2011.
- GOLDMAN 1950: H. GOLDMAN, *Excavations at Gözli Kule, Tarsus Bd. 1, The Hellenistic and Roman Periods*, Princeton, NJ 1950.
- GOODMAN 1976: N. GOODMAN, *Languages of Art: an Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis 1976.
- GORDON 1979: R.L. GORDON, «The Real and the Imaginary: Production and Religion in the Graeco-Roman World», in *Art History* 2, 1, 1979, pp. 5–34.
- GORENC 1952: M. GORENC, *Antikna skulptura u Hrvatskoj*, Zagreb 1952.
- GÖTTLICHER 2006: A. GÖTTLICHER, *Seefahrt in der Antike: das Schiffswesen bei Herodot*, Darmstadt 2006.
- GRAEPLER 1997: D. GRAEPLER, *Tonfiguren im Grab: Fundkontexte hellenistischer Terrakotten aus der Nekropole von Tarent*, München 1997.
- GRBIĆ 1958: M. GRBIĆ, *Odabrana grčka i rimska plastika u Narodnom muzeju u Beogradu = Choix de plastiques grecques et romaines au Musée national de Beograd*, Beograd 1958.
- GROSSMAN 2001: E. GROSSMAN, *Maritime Tel Michal and Apollonia : Results of the Underwater Survey 1989-1996*, Oxford 2001.
- GSCHWANTLER 1992: K. GSCHWANTLER, «Bronzestatuette einer sandalenlösenden Venus aus Loretto», in *Römisches Österreich* 19–20, 1992, pp. 99–104.
- GUARDUCCI 1981: M. GUARDUCCI, «Graffiti parietali nel santuario di Ercole Curino presso Sulmona», in L. GASPERINI (a cura di), *Scritti sul mondo antico in memoria di Fulvio Grosso*, Roma 1981, pp. 225–240.
- GUSS + FORM 1986: K. GSCHWANTLER – A. BERNHARD-WALCHER, *Guss + Form: Bronzen aus der Antikensammlung*, catalogo della mostra (Vienna, Kunsthistorisches Museum, 1986), Wien 1986.
- GUTZWILLER 2003: K.J. GUTZWILLER, «Posidippus on statuary», in G. BASTIANINI – A. CASANOVA (a cura di), *Il papiro di Posidippo un anno dopo: atti del convegno internazionale di studi : Firenze 13-14 giugno 2002*, Firenze 2003, pp. 41–60.

HABICHT 1986: C. HABICHT, «Beiträge zur Prosopographie der hellenistischen Welt», in *Studii Clasice* 24, 1986, pp. 91–97.

HALLETT 2005: C.H. HALLETT, «Emulation versus Replication: Redefining Roman Copying», in *Journal of Roman Archaeology* 18, 2005, pp. 419–435.

HALLETT 2009: C. HALLETT, «The Great Ones of this World: Colossal Portraits in Ancient Rome. (Recensione a:) B. Ruck, Die Großen dieser Welt. Kolossalporträts im antiken Rom», in *Journal of Roman Archaeology* 22, 2009, pp. 569–577.

HAMILTON 2000: R. HAMILTON, *Treasure Map: a Guide to the Delian Inventories*, Ann Arbor 2000.

HANNESTAD 1994: N. HANNESTAD, «(Recensione a) E. Bartman, Ancient Sculptural Copies in Miniature», in *The Journal of Roman Studies* 84, 1994, pp. 193–194.

HARDIMAN 2005: C. HARDIMAN, *The Nature of Hellenistic Domestic Sculpture in its Cultural and Spatial Contexts*, Ohio State University, 2005.

HARDIMAN 2016: C. HARDIMAN, «Little Gods in the Hellenistic Home», in *Mouseion: Journal of the Classical Association of Canada* 13, 3, 2016, pp. 603–623.

HARTWIG 1901: P. HARTWIG, «Statuette eines Athleten im Museum zu Boston», in *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts in Wien* 4, 1901, pp. 151–159.

HARWARD 1982: V.J. HARWARD, *Greek Domestic Sculpture and the Origins of Private art Patronage*, Harvard University Microfilms, 1989.

HASKELL – PENNY 1984: F. HASKELL – N. PENNY, *L'antico nella storia del gusto. La seduzione della scultura classica*, Torino 1984.

HAVELOCK 1971: C.M. HAVELOCK, *Hellenistic Art: the Art of the Classical World from the Death of Alexander the Great to the Battle of Actium*, London 1971.

HAVELOCK 1995: C.M. HAVELOCK, *The Aphrodite of Knidos and her Successors: a Historical Review of the Female Nude in Greek Art*, Ann Arbor 1995.

HEMELRIJK 1995: J.M. HEMELRIJK, «(Recensione a) E. Bartman, Ancient Sculptural Copies in Miniature», in *Bulletin antieke beschaving. Annual Papers on Classical Archaeology* 70, 1995, pp. 246–248.

HEMINGWAY 2004: S.A. HEMINGWAY, *The Horse and Jockey from Artemision: a Bronze Equestrian Monument of the Hellenistic Period*, Berkeley, Calif. ; Los Angeles, Calif. ; London 2004.

HENRIKSEN 2012: C. HENRIKSEN (a cura di), *A Commentary on Martial, Epigrams book 9*, Oxford 2012.

HEBERT 1983: B.D. HEBERT, *Spätantike Beschreibung von Kunstwerken: archäologischer Kommentar zu den Ekphraseis des Libanios und Nikolaos*, Graz 1983.

- HERMARY *ET AL.* 1996: A. HERMARY – P. JOCKEY – F. QUEYREL – J. MARCADE – P. COLLET, *Sculptures déliennes*, Athènes : Paris 1996.
- HERON DE VILLESFOSSE 1895: A. HERON DE VILLESFOSSE, «Séance du 13 novembre», in *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, 1895, pp. 288–290.
- HERTER 1932: H. HERTER, *De Priapo*, Giessen 1932.
- HESBERG 1988: H. VON HESBERG, «Bildsyntax und Erzählweise in der hellenistischen Flächenkunst», in *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 103, 1988, pp. 309–365.
- HEYDEMANN 1879: H. HEYDEMANN, «Mitteilungen aus der Antikensammlungen in Ober- und Mittelitalien», in *III Hallische Winckelmannsprogramm*, Halle 1879, pp. 31–34.
- HIGGINS 1903: R.A. HIGGINS, *Catalogue of the Terracottas in the Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum*, London 1903.
- HIGGINS 1967: R. HIGGINS, *Greek Terracottas*, London 1967.
- HIGGINS 1976: R. HIGGINS, «Terracottas», in E. STRONG – D. BROWN (a cura di), *Roman Crafts*, Londra 1976, pp. 105–109.
- HIGGINS 1980: R. HIGGINS, *Greek and Roman Jewellery*, Berkeley 1980.
- HIGGS – KILEY 2009: P. HIGGS – T. KILEY, «Four Unpublished Marble Sculptures of Hellenistic Date from Cyprus in the British Museum», in *Cahiers du Centre d'Études Chypriotes* 39, 2009, pp. 403–424.
- HILLER VON GAERTRINGEN 1904: F. HILLER VON GAERTRINGEN, *Stadtgeschichte von Thera*, Berlin 1904.
- HILLER 1994: H. HILLER, «Zwei bronzene Figurenlampen», in G. BAUCHHENß – H.-H. VON PRITTWITZ UND GAFFRON – G. HELLENKEMPER SALIES (a cura di), *Das Wrack: der antike Schiffsfund von Mahdia*, catalogo della mostra (Bonn, Rheinisches Landesmuseum, 1994-1995), Köln, pp. 515–530.
- HÖCKMANN 1985: O. HÖCKMANN, *Antike Seefahrt*, München 1985.
- HOFF 1994: R. VON DEN HOFF, *Philosophenporträts des Früh- und Hochhellenismus*, München 1994.
- HOFF 2004: R. VON DEN HOFF, «Horror and Amazement: Colossal Mythological Statue Groups and the New Rhetoric of Images in Late Second and Early Third Century Rome», in B.E. BORG (a cura di), *Paideia. The World of the Second Sophistic*, Berlin ; New York 2004, pp. 105–129.
- HOFF 2009: R. VON DEN HOFF, «Die Bildnisstatue des Demosthenes als öffentliche Ehrung eines Bürgers in Athen», in C. MANN – M. HAAKE – R. VON DEN HOFF (a cura di), *Rollenbilder in der athenischen Demokratie: Medien, Gruppen, Räume im politischen und sozialen System : Beiträge zu einem interdisziplinären Kolloquium in Freiburg i. Br., 24.-25. November 2006*, Wiesbaden 2009, pp. 193–220.
- HÖGHAMMAR 1993: K. HÖGHAMMAR, *Sculpture and Society: a Study of the Connection between the Free-standing Sculpture and Society on Kos in the Hellenistic and Augustan Periods*,

Stockholm 1993.

HOLLINSHEAD 2002: M. HOLLINSHEAD, «Extending the Reach of Marble: Struts in Greek and Roman Sculpture», in E.K. GAZDA (a cura di), *The Ancient Art of Emulation. Studies in Artistic Originality and Tradition from the Present to Classical Antiquity*, Ann Arbor 2002, pp. 117–152.

HÖLSCHER 1987: T. HÖLSCHER, *Römische Bildsprache als semantisches System: vorgetragen am 16. Juni 1984*, Heidelberg 1987.

HÖLSCHER 1990: T. HÖLSCHER, «Römische Nobiles und hellenistische Herrscher», in *Akten des XIII. Internationalen Kongresses für Klassische Archäologie: Berlin, 24.-30. Juli 1988*, Mainz 1990, pp. 73–84.

HÖLSCHER 1994: T. HÖLSCHER, «Hellenistische Kunst und römische Aristokratie», in G. BAUCHHENß – H.-H. VON PRITTWITZ UND GAFFRON – G. HELLENKEMPER SALIES (a cura di), *Das Wrack: der antike Schiffsfund von Mahdia*, catalogo della mostra (Bonn, Rheinisches Landesmuseum, 1994-1995), Köln 1994, pp. 875–888.

HÖLSCHER 2015: T. HÖLSCHER, *La vie des images grecques: sociétés de statues, rôles des artistes et notions esthétiques dans l'art grec ancien*, Paris 2015.

HÖLSCHER 2018: T. HÖLSCHER, *Visual Power in Ancient Greece and Rome between Art and Social Reality*, Oakland, California 2018.

HORNBLOWER – SPAWFORTH 2000: S. HORNBLOWER – A. SPAWFORTH, *The Oxford Classical Dictionary. 3rd. Revised Edition*, Oxford; New York, 2000.

HOUSER 2010: C. HOUSER, «A New Introduction to a Portrait of Demosthenes», in D.G. MITTEN – A. BRAUER – M.J. BENNETT – D. ATTANASIO – A. JONES (a cura di), *Teaching with Objects: the Curatorial Legacy of David Gordon Mitten*, Cambridge, Mass.; New York 2010, pp. 120–133.

HUSKINSON 1975: J. HUSKINSON, *Roman Sculpture from Cyrenaica in the British Museum*, London 1975.

IC: *Inscriptiones Creticae*

ID: *Inscriptions de Délos*

IG: *Inscriptiones Graecae*

IK Side: *Side im Altertum. Geschichte und Zeugnisse*

IMHOOF-BLUMER – GARDNER 1964: W. IMHOOF-BLUMER – P.V. GARDNER, *Ancient Coins Illustrating Lost Masterpieces of Greek Art. A Numismatic Commentary on Pausanias*, Chicago 1964.

INAN 1975: J. INAN, *Roman Sculpture in Side*, Ankara 1975.

INAN 1981: J. INAN, «Perge Kazısı 1980 Çalışmaları», in *Bellesten XLV/2*, 1981, pp. 364–369.

INAN 1992: J. INAN, «Heraklesstatue vom Typus des Herakles Farnese aus Perge, zur Hälfte im Antalya Museum, zur Hälfte im Museum of Fine Arts in Boston», in M. WEGNER – O. BREHM –

S. KLIE (a cura di), *Μουσικός ανηρ. Festschrift für Max Wegner zum 90. Geburtstag*, Bonn 1992, pp. 223–232.

INAN – ATIK – ÖZTÜRK 2000: J. INAN – N. ATIK – A. ÖZTÜRK, «Vorbericht über die Untersuchungen an der Fassade des Theaters von Perge», in *Archäologischer Anzeiger* 2, 2000, pp. 285–340.

INVERNIZZI 1989: A. INVERNIZZI, «Héraclès à Séleucie du Tigre», in *Revue Archéologique*, 1989, pp. 65–113.

IPPEL 1922: A. IPPEL, *Der Bronzefund von Galjûb: Modelle eines hellenistischen Goldschmieds*, Berlin 1922.

IPPEL 1937: A. IPPEL, *Guss und Treibarbeit in Silber. Untersuchungen zu antiken Modellabgüssen des Pelizaeus-Museums*, Berlin ; Leipzig 1937.

Iscr. di Cos: *Iscrizioni di Cos*

ITralles: *Die Inschriften von Tralleis und Nysa*

JACOBSON – WEITZMAN 1992: D.M. JACOBSON – M.P. WEITZMAN, «What Was Corinthian Bronze?», in *American Journal of Archaeology* 96, 2, 1992, pp. 237–247.

JANNI 1996: P. JANNI, *Il mare degli antichi*, Bari 1996.

JANTZEN 1965: U. JANTZEN, «Statuette», in *Lexikon der Alten Welt*, 1965, p. 2906.

JASHEMSKI 1979: W.F. JASHEMSKI, *The Gardens of Pompeii, Herculaneum and the Villas Destroyed by Vesuvius*, New Rochelle, N. Y 1979.

JENKINS 2015: I. JENKINS, *Defining Beauty: the Body in Ancient Greek Art*, London 2015.

JENKINS – SLOAN 1996: I. JENKINS – K. SLOAN (a cura di), *Vases & Volcanoes: Sir William Hamilton and his Collection*, London 1996.

JENTEL 1981: M.O. JENTEL, «Quelques aspects d'Aphrodite en Egypte et en Syrie à l'époque hellénistique et romaine», in L. KAHIL – C. AUGÉ (a cura di), *Mythologie gréco-romaine, mythologies périphériques. Etudes d'iconographie*, Paris 1981, pp. 153–154.

JEROME – MICHEL 2006: B. JEROME – A. MICHEL, «Le Crédit municipal de Paris sanctionné pour défauts de contrôle», in *Le Monde*, 2006.

JOCKEY 1993a: P. JOCKEY, «(Recensione a) E. Bartman, Ancient Sculptural Copies in Miniature», in *L'antiquité classique* 62, 1993, pp. 543–545.

JOCKEY 1993b: P. JOCKEY, *Techniques et ateliers de sculpture à Delos à l'époque hellénistique*, ANRT, 1993a.

JOCKEY 1993c: P. JOCKEY, «L'Atelier du Portique de Philippe à Délos. Rationalisation et production "en série" au tournant du II^e et du I^{er} s. av. J.-C.», in *Revue des Etudes Grecques* 106, 1993, p. XII.

JOCKEY 1995: P. JOCKEY, «Unfinished Sculpture and its Workshops on Delos in the Hellenistic

Period», in Y. MANIATIS – N. HERZ – I. BASIAKOS, *The Study of Marble and other Stones Used in Antiquity. Transactions of the 3rd International Symposium of the Association for the Study of Marble and other Stones Used in Antiquity*, Athens, 1995, pp. 87–93.

JOCKEY 1998: P. JOCKEY, «Neither school nor koine. The Local Workshops of Delos and their Unfinished Sculpture», in O. PALAGIA – W. COULSON (a cura di), *Regional Schools in Hellenistic Sculpture. Proceedings of an International Conference Held at Athens, March 15 - 17, 1996*, Oxford 1998, pp. 177–184.

JOCKEY 2000: P. JOCKEY, «Aphrodite Express. A Propos d'une École Délienne de Sculpture», in F. BLONDE – A. MULLER (a cura di), *L'artisanat en Grece ancienne: Les productions, les diffusions*, Lille 2000, pp. 75–90.

JOCKEY 2004: P. JOCKEY, «D'or et de marbre. Les sculptures hellénistiques dorées de Délos», in *Bulletin Correspondence Hellenique* 128–129, 2004, pp. 331–349.

JOHNSON 1927: F.P. JOHNSON, *Lysippos*, Durham (N.C.) 1927.

JOST 1987: M. JOST, «L'iconographie de Pan en Arcadie», in *Πρακτικά του Γ' Διεθνούς Συνεδρίου Πελοποννησιακών Σπουδών, Καλαμάτα 8 - 15 Σεπτεμβρίου 1985, 1-2*, Atene 1987, pp. 219–224.

JOULIN 1901: L. JOULIN, *Les établissements gallo-romains de la plaine de Martres-Tolosanes*, Paris 1901.

JUCKER 1950: H. JUCKER, *Vom Verhaeltnis der Roemer zur Bildenden Kunst der Griechen*, Frankfurt am Main 1950.

JUNKER – STÄHLI 2008: K. JUNKER – A. STÄHLI (a cura di), *Original und Kopie: Formen und Konzepte der Nachahmung in der antiken Kunst: Akten des Kolloquiums in Berlin, 17.-19.Februar 2005*, Wiesbaden 2008.

KALTSAS – HARDY 2002: N. KALTSAS – D.A. HARDY, *Sculpture in the National Archaeological Museum*, Los Angeles 2002.

KANSTEINER 2000: S. KANSTEINER, *Herakles: die Darstellungen in der Großplastik der Antike*, Köln 2000.

KANSTEINER 2017: S. KANSTEINER, *Pseudoantike Skulptur 2: Klassizistische Statuen aus antiker und nachantiker Zeit*, Berlin : Boston 2017.

KAPITÄN 1973: G. KAPITÄN, «An Ancient Roman “Yacht”?», in *Mariner's Mirror* 59, 1973, pp. 229–230.

KAPITÄN 1989: G. KAPITÄN, «Archaeological Evidence for Rituals and Customs on Ancient Ships», in H. TZALAS (a cura di), *Tropis I: International Symposium on Ship Construction in Antiquity at Athens*, Atene 1989, pp. 147–162.

KARAKATSANIS 1986: P. KARAKATSANIS, *Studien zur archaischen Kolossalwerken*, 1986.

KARAGIORGA-STATHAKOPOULOU 2011: TH. KARAGIORGA-STATHAKOPOULOU, «“Παν Αρκαδίας μεδέων”», in P. VALAVANIS (a cura di), *Ταξιδεύοντας στην Κλασική Ελλάδα, Volume in Honor of Professor Petros Themelis*, Atene 2011.

- KARAGIORGIS – VERMEULE 1964: V. KARAGIORGIS – C.C. VERMEULE, *Sculptures from Salamis*, Nicosia 1964.
- KAUFMANN-HEINIMANN 1998: A. KAUFMANN-HEINIMANN, *Götter und Lararien aus Augusta Raurica: Herstellung, Fundzusammenhänge und sakrale Funktion figürlicher Bronzen in einer römischen Stadt*, Augst 1998.
- KAUFMANN-HEINIMANN 2004: A. KAUFMANN-HEINIMANN, «Götter im Keller, im Schiff und auf dem Berg: Alte und neue Statuettenfunde aus dem Imperium Romanum», in *The Antique Bronzes. Typology, Chronology, Authenticity. The Acta of the 16th International Congress of Antique Bronzes, organised by The Romanian National History Museum, Bucharest, May 26th-31st, 2003*, Bucharest 2004, pp. 249–263.
- KAUFMANN-HEINIMANN 2017: A. KAUFMANN-HEINIMANN, «Function and Use of Roman Medium-Sized Statuettes in the Northwestern Provinces», in J. DAEHNER – K. LAPATIN – A. SPINELLI (a cura di), *Artistry in Bronze: The Greeks and Their Legacy. XIXth International Congress on Ancient Bronzes*, Los Angeles: J. Paul Getty Museum 2017, pp. 151–158.
- KAYSER 1966: H. KAYSER, *Das Pelizaeus-Museum in Hildesheim*, Hamburg: de Gruyter 1966.
- KEESLING 2017: C.M. KEESLING, «Greek Statue Terms Revisited: What Does ἀνδρίασ Mean?», in *Greek, Roman and Byzantine Studies* 57, 4, 2017, pp. 837–861.
- KEITH – EDMONDSON 2008: A. KEITH – J.C. EDMONDSON (a cura di), *Roman Dress and the Fabrics of Roman Culture*, Toronto 2008.
- KELLNER – ZAHLHAAS 1993: H.-J. KELLNER – G. ZAHLHAAS, *Der Römische Tempelschatz von Weissenburg i. Bay*, München 1993.
- KELPERI 1997: E. KELPERI, *Der Schmuck der nackten und halbnackten Aphrodite der Spätklassik und der hellenistischen Zeit*, Frankfurt a.M 1997.
- KENAAN 2014: H. KENAAN, «Touching Sculpture», in P. DENT (a cura di), *Sculpture and Touch*, 2014, pp. 45–60.
- KENT HILL 1949: D. KENT HILL (a cura di), *Catalogue of Classical Bronze Sculpture in the Walters Art Gallery*, Baltimore 1949.
- KENT HILL 1982: D. KENT HILL, «Note on the Piecing of Bronze Statuettes», in *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens* 51, 3, 1982, pp. 277–283.
- KERSHAW 1997: A. KERSHAW, «Martial 9, 44 and Statius», in *Classical Philology: A Journal Devoted to Research in Classical Antiquity* 92, 3, 1997, pp. 269–272.
- KINDT 2012: J. KINDT, *Rethinking Greek Religion*, Cambridge 2012.
- KLAGES 1994: C. KLAGES, «Die Satyrstatuetten», in G. BAUCHHENß – H.-H. VON PRITZWITZ UND GAFFRON – G. HELLENKEMPER SALIES (a cura di), *Das Wrack: der antike Schiffsfund von Mahdia*, catalogo della mostra (Bonn, Rheinisches Landesmuseum, 1994-1995), Köln, pp. 531–538.
- KLEINER 1942: G. KLEINER, *Tanagrafiguren Untersuchungen zur hellenistischen Kunst und Geschichte*, München 1942.

KNAUSS 2004: F. KNAUSS, «Diskuswurf», in R. WÜNSCHE – F. KNAUSS (a cura di), *Lockender Lorbeer. Sport und Spiel in der Antike*, München 2004.

KNOLL – VORSTER – WOELK 2011: K. KNOLL – C. VORSTER – M. WOELK (a cura di), *Katalog der antiken Bildwerke. II: Idealskulptur der römischen Kaiserzeit*, München 2011.

KOCH 2006: N. KOCH, «Die Kopie in der Sicht der griechischen Kunstschriftstellerei. Paper presented at a conference held in Stendal, Germany, 12–13 April 2002.», in R. STUPPERICH – M. KUNZE (a cura di), *Zwischen Original und Fälschung: Zur Ambivalenz der Nachahmung in der Antikenrezeption*, Stendal 2006, pp. 7–11.

KOOLHAAS 2015: R. KOOLHAAS, «The Socle and the Vitrine», in S. SETTIS – A. ANGUISSOLA – D. GASPAROTTO (a cura di), *Serial / Portable Classic: the Greek Canon and its Mutations*, catalogo della mostra (Fondazione Prada 9 maggio-24 agosto 2015), Milano 2015, pp. 199–206.

KOORTBOJIAN 1995: M. KOORTBOJIAN, *Myth, Meaning, and Memory on Roman Sarcophagi*, Berkeley, 1995.

KOORTBOJIAN 2002: M. KOORTBOJIAN, «Forms of Attention: Four Notes on Replication and Variation», in *Memoirs of the American Academy in Rome. Supplementary Volumes 1*, 2002, pp. 173–204.

KOORTBOJIAN 2015: M. KOORTBOJIAN, «“Opera minora: Monumenta in miniatura?”», in B. ARBEID – M. IOZZO (a cura di), *Piccoli grandi bronzi: capolavori greci, etruschi e romani delle collezioni mediceo-lorenesi nel Museo archeologico nazionale di Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Archeologico Nazionale, 20 marzo-21 giugno 2015) Firenze 2015, pp. 43–52.

KOPPEL – RODÀ 2008: E.M. KOPPEL – I. RODÀ, «La escultura de las villae de la zona del noreste hispánico: los ejemplos de Tarragona y Tossa de Mar», in F. OCHOA – C.V. GARCIA-ENTERO – F.G. SENDINO (a cura di), *Las villas tardorromanas en el occidente del Imperio: arquitectura y function. IV Coloquio Internacional de Arqueología en Gijón*, Gijón 2008, pp. 99–131.

KOSMETATOU 2004a: E. KOSMETATOU, «ΖΩΔΙΑ in the Delian Inventory Lists», in *Mnemosyne* 57, 4, 2004a, pp. 481–484.

KOSMETATOU 2004b: E. KOSMETATOU, «Vision and Visibility: Art Historical Theory Paints a Portrait of New Leadership in Posidippus’ ἀνδριαντοποιϊκά», in B. ACOSTA – HUGHES, E. KOSMETATOU – M. BAUMBACH (a cura di), *Labored in Papyrus Leaves: Perspectives on an Epigram Collection Attributed to Posidippus (P.Mil.Vogl. VIII 309)*, Cambridge 2004b, pp. 187–211.

KOSMETATOU – PAPALEXANDROU 2003: E. KOSMETATOU – N. PAPALEXANDROU, «Size Matters: Poseidippos and the Colossi», in *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 143, 2003, pp. 53–58.

KOUSSER 2008: R.M. KOUSSER, *Hellenistic and Roman Ideal Sculpture: the Allure of the Classical*, Cambridge ; New York 2008.

KREEB 1988: M. KREEB, *Untersuchungen zur figurlichen Ausstattung delischer Privathäuser*, Chicago 1988.

KREIKENBOM 1992: D. KREIKENBOM, *Griechische und römische Kolossalporträts bis zum späten ersten Jahrhundert nach Christus*, Berlin 1992.

- KRISTENSEN 2012: T.M. KRISTENSEN, «Miraculous Bodies: Christian Viewers and the Transformation of “Pagan” Sculpture in Late Antiquity», in S. BIRK – B. POULSEN (a cura di), *Patrons and Viewers in Late Antiquity*, Aarhus 2012, pp. 31–66.
- KRULL 1985: D. KRULL, *Der Herakles vom Typ Farnese: kopienkritische Untersuchung einer Schöpfung des Lysipp*, Frankfurt am Main ; Bern ; New York 1985.
- KRYSTALLI-VOTSI 1995: P. KRYSTALLI-VOTSI, «Ateliers toreutiques attiques à l'époque romaine», in S.T. MOLS – R.M. VAN HEERINGEN (a cura di), *Acta of the 12th International Congress on Ancient Bronzes: Nijmegen 1992*, 1995, pp. 271–281.
- KRYSTALLI-VOTSI 2014: P. KRYSTALLI-VOTSI, *Τα χαλκά των Αμπελοκήπων*, Αθήνα 2014.
- KRYZA-GERSCH 2015: C. KRYZA-GERSCH, «The Production of Multiple Small Bronzes in the Italian Renaissance: When, Where and Why», in *Ricche minere* 2, 2015, pp. 5–25.
- KREIKENBOM 1992: D. KREIKENBOM, *Griechische und römische Kolossalporträts bis zum späten ersten Jahrhundert nach Christus*, Berlin 1992.
- KRUMEICH 1997: R. KRUMEICH, *Bildnisse griechischer Herrscher und Staatsmänner im 5. Jahrhundert v. Chr.*, München 1997.
- KUNZE 2002: C. KUNZE, *Zum Greifen nah: Stilphänomene in der hellenistischen Skulptur und ihre inhaltliche Interpretation*, München 2002.
- KÜNZL 1970: E. KÜNZL, «Venus vor dem Bade, ein Neufund aus der Colonia Ulpia Traiana und Bemerkungen zum Typus der sandalenlösenden Aphrodite», in *Bonner Jahrbücher des Rheinischen Landesmuseums* CLXX, 1970, pp. 102–162.
- KÜNZL 1994: E. KÜNZL, «Aphrodite Untying her Sandals. A Hellenistic Terracotta and a Roman Alabaster Statuette», in *Sefunim* 8, 1994, pp. 35–44.
- KÜNZL 1996: E. KÜNZL, «Die Bernsteinstatuette der Venus mit der Sandale aus Portogruaro», in *Lungo la via dell'ambra. Apporti altoadriatici alla romanizzazione del territorio del Medio Danubio (1 sec. a.C.-1 sec. d.C.). Atti del Convegno di Studio (Udine-Aquileia, 16-17 settembre 1994)*, Udine 1996, pp. 111–121.
- KÜNZL – KOEPEL 2002: E. KÜNZL – G. KOEPEL, *Souvenirs und Devotionalien: Zeugnisse des geschäftlichen, religiösen und kulturellen Tourismus im antiken Römerreich*, Mainz am Rhein 2002.
- KUTTNER 2015: A. KUTTNER, «Hellenistic Court Collecting from Alexandros to the Attalids», in M.W. GAHTAN – D. PEGAZZANO (a cura di), *Museum Archetypes and Collecting in the Ancient World*, Leiden ; Boston 2015, pp. 102–108.
- LAHUSEN 1982: G. LAHUSEN, «Statuae et Imagines», in B. VON FREYTAG GEN. LÖRINGHOFF (a cura di), *Praestant interna : Festschrift für Ulrich Hausmann*, Tübingen 1982, pp. 101–109.
- LAHUSEN 1983: G. LAHUSEN, *Untersuchungen zur Ehrenstatue in Rom: Literarische und epigraphische Zeugnisse*, Roma 1983.
- LAMBOGLIA 1961: N. LAMBOGLIA, *La nave romana di Spargi (La Maddalena): Campagna di scavo 1958*, Bordighera 1961.

- LAMBOGLIA 1964: N. LAMBOGLIA, «Il saccheggio della Nave Romana di Spargi (La Maddalena, Sardegna)», in *Rivista di studi liguri* 30, 1964, pp. 258–266.
- LANDAIS 1958: H. LANDAIS, *Les bronzes italiens de la Renaissance*, Paris 1958.
- LANDWEHR 1982: C. LANDWEHR, *Griechische Meisterwerke in römischen Abgüssen: der Fund von Baia*, Frankfurt am Main 1982.
- LANDWEHR 1984: C. LANDWEHR, *Capolavori greci in calchi romani: Il rinvenimento di Baia e la tecnica degli antichi copisti*, Napoli 1984.
- LANDWEHR 1985: C. LANDWEHR, *Die antiken Gipsabgüsse aus Baiae: griechische Bronzestatuen in Abgüssen römischer Zeit*, Berlin 1985.
- LANDWEHR 1993: C. LANDWEHR, *Die römischen Skulpturen von Caesarea Mauretaniae: Denkmäler aus Stein und Bronze : I, Idealplastik, weibliche Figuren benannt*, Berlin 1993.
- LANDWEHR 1998: C. LANDWEHR, «Konzeptfiguren. Ein neuer Zugang zur römischen Idealplastik: Mit 55 Abbildungen», in *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 113, 1998, pp. 139–194.
- LANDWEHR 2010: C. LANDWEHR, «The Baiae Casts and the Uniqueness of Roman Copies», in R. FREDRIKSEN, E. MARCHAND (a cura di), *Plaster Casts: Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*, Berlin; New York 2010, pp. 35–46.
- LANG-AUINGER, 1996: C. LANG-AUINGER, LANG, *Hanghaus 1 in Ephesos: der Baubefund*, Wien 1996.
- LANG-AUINGER 1999: C. LANG-AUINGER, «Das späthellenistische Peristylhaus im Hanghaus 1 von Ephesos», in *100 Jahre österreichische Forschungen in Ephesos. Akten des Symposiums, Wien 1995. 1-3*, Wien 1999, pp. 501–505.
- LANG-AUINGER ET ALII. 2003: C. LANG-AUINGER – B. ASAMER – U. MÜLLER-KASPAR, (a cura di), *Hanghaus 1 in Ephesos: Funde und Ausstattung*, Wien 2003.
- LAPATIN 1996: K. LAPATIN, «The Ancient Reception of Pheidias' Athena Parthenos. The Physical Evidence in Context», in L. HARDWICK – S. IRELAND (a cura di), *The January Conference 1996. The Reception of Classical Texts and Images*, Milton Keynes 1996, pp. 1–20.
- LAPATIN 2001: K.D.S. LAPATIN, *Chryselephantine Statuary in the Ancient Mediterranean World*, Oxford ; New York 2001.
- LAPATIN 2015: K. LAPATIN, *Luxus: the Sumptuous Arts of Greece and Rome*, Los Angeles, Calif 2015.
- LA REGINA 1966a: A. LA REGINA, *Sulmona: studi di urbanistica antica*, Roma 1966a.
- LA REGINA 1966b: A. LA REGINA, «Sulmona», in *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, vol. VII, 1966b, pp. 555–557.
- LASCOUX – METZGER – BARATTE 1994: J.-P. LASCOUX – C. METZGER – F. BARATTE, *Le trésor de Vaise, Lyon - Rhône*, Lyon 1994.

- LA SEDUZIONE 2018: F. GIACOBELLO (a cura di), *La seduzione: mito e arte nell'antica Grecia*, catalogo della mostra (Vicenza, Gallerie d'Italia, Palazzo Leoni Montanari, 15 febbraio 2018-13 gennaio 2019), Venezia 2018.
- LATINI 1994: A. LATINI, «Eracle di Alba Fucente», in *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, vol. II, 1994, pp. 475–477.
- LATINI 1995a: A. LATINI, «Il colosso di Alba Fucens e l'Eracle Epitrapezio di Lisippo», in *Rivista di Archeologia* 19, 1995a, pp. 62–74.
- LATINI 1995b: A. LATINI, «Eracle Epitrapezio», in *Lisippo: l'arte e la fortuna*, Milano 1995b, pp. 140–147.
- LA TORRE 1989: G.F. LA TORRE, «Il santuario di Ercole Curino», in E. MATTIOCCO (a cura di), *Dalla villa di Ovidio al santuario di Ercole*, catalogo della mostra (Sulmona, Palazzo dell'Annunziata, 21 ottobre-19 novembre 1989), Sulmona 1989, pp. 115–150.
- LATTES 1999: W. LATTES, «Venere e Priapo in Israele», in *Archeologia Viva* 99, 1999, p. 13.
- LAUMONIER 1956: A. LAUMONIER, *Les figurines de terre cuite*, Paris 1956.
- LAUTER 1966: H. LAUTER, *Zur Chronologie römischer Kopien nach Originalen des V. Jahrh.*, Erlangen 1966.
- LAUTER 1971: H. LAUTER, «Heiligtum oder Markt?», in *Archäologischer Anzeiger* 86, 1971, pp. 55–62.
- LAWRENCE 1925: A.W. LAWRENCE, «Greek Sculpture in Ptolemaic Egypt», in *The Journal of Egyptian Archaeology* 11, 3/4, 1925, pp. 179–190.
- LEARY 1996: T.J. LEARY, *Martial, Book 14, : The Apophoreta*, London 1996.
- LEHMANN 1945: K. LEHMANN, «A Roman Poet Visits a Museum», in *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens* 14, 3, 1945, pp. 259–269.
- LEIBUNDGUT 1984: A. LEIBUNDGUT, «Kritische Überlegungen zum Problem der postulierten Serienproduktion», in U. GEHRIG (a cura di), *Toreutik und figürliche Bronzen römischer Zeit. Akten der 6. Tagung über antike Bronzen. Akten der 6. Tagung über antike Bronzen, 13.–17. Mai 1980 in Berlin*, Berlin 1984, pp. 149–159.
- LEIBUNDGUT 1990: A. LEIBUNDGUT, «Polykletische Elemente bei späthellenistischen und römischen Kleinbronzen», in H. BECK – P.C. BOL – M. BÜCKLING (a cura di), *Polyklet: der Bildhauer der griechischen Klassik*, catalogo della mostra (Frankfurt am Main, Liebieghaus Museum alter Plastik, 1990), Mainz am Rhein 1990, pp. 397–427.
- LEIBUNDGUT WIELAND – FREY-ASCHE 2011: D. LEIBUNDGUT WIELAND – L. FREY-ASCHE, *Weihgeschenke aus dem Heiligtum der Aphrodite in Alt-Paphos: Terrakotten, Skulpturen und andere figürliche Kleinvotive*, Darmstadt ; Mainz 2011.
- LEIPEN 1971: N. LEIPEN, *Athena Parthenos: a Reconstruction*, Toronto 1971.

LE LUXE DANS L'ANTIQUITE 2017: C. COLONNA, M. AVISSEAU-BROUSTET (a cura di), *Le luxe dans l'antiquité: trésors de la Bibliothèque nationale de France*, catalogo della mostra (Arles, Musée départemental, 1 luglio 2017-21 gennaio 2018) Arles : Gand 2017.

LETRONNE 1842: J.A. LETRONNE (a cura di), *Recueil des inscriptions grecques et latines de l'Égypte: étudiées dans leur rapport avec l'histoire politique, l'administration intérieure, les institutions civiles et religieuses de ce pays depuis la conquête d'Alexandre jusqu'à celle des Arabes*, Paris 1842.

LESSWING 2015: L. LESSWING, «An Aphrodite Sandalbinder Statuette in the Princeton University Art Museum», in *Record of the Art Museum, Princeton University* 74, 2015, pp. 38–54.

LETTA 1978: C. LETTA, «Le imagines Caesarum di un praefectus castrorum Aegypti e l'XI coorte pretoria», in *Athenaeum. Studi di letteratura e storia dell'antichità* 56, 1978, pp. 3-19.

LETTA 1992: C. LETTA, «I santuari rurali nell'Italia centro-appenninica: valori religiosi e funzione aggregativa», in *Mélanges de l'école française de Rome* 104, 1, 1992, pp. 109–124.

LETTA – D'AMATO 1975: C. LETTA – S. D'AMATO, *Epigrafia della regione dei Marsi*, Milano 1975.

LEVEQUE 1952: P. LEVEQUE, *Les antiquités du Musée de Mariemont*, Bruxelles 1952.

LEVEQUE – DONNAY 1967: P. LEVEQUE – G. DONNAY, *L'art grec du Musée de Mariemont, Belgique*, Bordeaux 1967.

LEYENAAR-PLAISIER 1984: P. LEYENAAR-PLAISIER, «Smyrne et la sculpture hellénistique», in *Les dossiers/Histoire et archéologie* 81, 1984, pp. 69–79.

L'HOURL 1984: M. L'HOURL, «Les statuettes de bois de l'épave Planier 1 à Marseille», in *Archaeonautica* 4, 1, 1984, pp. 53–73.

LIDDELL – SCOTT 1968: H.G. LIDDELL – R. SCOTT, *Greek-English Lexikon*, Oxford 1968.

LILIMPAKI-AKAMATI 2000: M. LILIMPAKI-AKAMATI, *To ιερό της Μητέρας των Θεών και της Αφροδίτης στην Πέλλα*, Thessaloniki 2000.

LIPPOLD 1923: G. LIPPOLD, *Kopien und Umbildungen griechischer Statuen*, München 1923.

LIPPOLD 1936: G. LIPPOLD, *Die Skulpturen des Vaticanischen Museums*, Berlin ; Leipzig 1936.

LIPPOLD 1950: G. LIPPOLD, *Die griechische Plastik*, München 1950.

LISIPPO 1995: P. MORENO (a cura di), *Lisippo: l'arte e la fortuna*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 19 aprile-3 luglio 1995), Milano 1995.

LORENZ 2003: S. LORENZ, «Martial, Herkules und Domitian: Büsten, Statuetten und Statuen im "Epigrammaton liber nonus"», in *Mnemosyne: Bibliotheca Classica Batava Ser.* 4, 56, 5, 2003, pp. 566–584.

LULLIES 1954: R. LULLIES, *Die kauernde Aphrodite*, München ; Pasing 1954.

MAASS 1979: M. MAASS, *Griechische und römische Bronzwerke der Antikensammlungen*, München 1979.

- MAAB 1984: M. MAAB, «Probleme der Formtechnik und Serienfertigung», in U. GEHRIG (a cura di), *Toreutik und figürliche Bronzen römischer Zeit. Akten der 6. Tagung über antike Bronzen. Akten der 6. Tagung über antike Bronzen, 13.–17. Mai 1980 in Berlin*, Berlin 1984, pp. 160–165.
- MACHADO 2006: C. MACHADO, «Building the Past: Monuments and Memory in the Forum Romanum», in *Late Antique Archaeology* 3, 1, 2006, pp. 157–192.
- MACRIDY 1904: TH. MACRIDY, «Le temple d'Echmoun a Sidon. Fouilles exécutées par le Musée Impérial Ottoman», in *Revue Biblique (1892-1940)* 1, 3, 1904, pp. 390–403.
- MADERNA-LAUTER 1990: C. MADERNA-LAUTER, «Polyklet in hellenistischer und römischer Zeit», in H. BECK – P.C. BOL – M. BÜCKLING (a cura di), *Polyklet: der Bildhauer der griechischen Klassik*, catalogo della mostra (Frankfurt am Main Liebieghaus Museum alter Plastik, 17 ottobre 1990-20 gennaio 1991), Mainz am Rhein 1990, pp. 301–307.
- MAETZKE 1965: G. MAETZKE, «Nuovi documenti della presenza del tabernacolo a bordo delle navi romane», in A. MAIURI (a cura di), *Gli archeologi italiani in onore di Amedeo Maiuri*, Cava dei Tirreni 1965, pp. 245–248.
- MAFFEI 1994: S. MAFFEI (a cura di), *Luciano di Samosata, Descrizioni di opere d'arte*, Torino 1994.
- MAGNINO 2013: D. MAGNINO (a cura di), *Plutarco. Vite: Pericle e Fabio Massimo, Nicia e Crasso, Alcibiade e Gaio Marcio, Demostene e Cicerone*, Torino 2013.
- MAIURI 1925: A. MAIURI, «La raffigurazione del “Placentarius” in quattro bozzetti pompeiani», in *Bollettino d'arte del Ministero della pubblica istruzione VI*, 1925, pp. 268–275.
- MAIURI 1958: A. MAIURI, *Ercolano: i nuovi scavi (1927 - 1958)*, Roma 1958.
- MALKIN 1991: I. MALKIN, «What is an Aphidruma?», in *Classical Antiquity* X, 1991, pp. 77–96.
- MANCUSO 2013: S. MANCUSO, «Cera Perduta: Über die Kunst, eine Bronzestatue zu gießen», in V. BRINKMANN (a cura di), *Zurück zur Klassik: Ein neuer Blick auf das alte Griechenland*, München ; Frankfurt 2013, pp. 261–263.
- MANDERSCHIED 1981: H. MANDERSCHIED, *Die Skulpturenausstattung der kaiserzeitlichen Thermenanlagen*, Berlin 1981.
- MANGO 1963: C. MANGO, «Antique Statuary and the Byzantine Beholder», in *Dumbarton Oaks Papers* 17, 1963, pp. 53–75.
- MANSUELLI 1958: G.A. MANSUELLI, *Sculture antiche degli Uffizi*, Milano 1958.
- MANSUELLI 1964: G.A. MANSUELLI, *Arte e civiltà romana nell'Italia settentrionale dalla repubblica alla tetrarchia*, Bologna 1964.
- MARCADE 1953: J. MARCADE, *Recueil des signatures de sculpteurs grecs*, Paris 1953.
- MARCADE 1957: J. MARCADE, «Sculptures argiennes», in *Bulletin de Correspondance Hellénique* 81, 1, 1957, pp. 405–474.

MARCADE 1969: J. MARCADE, *Au musée de Délos: étude sur la sculpture hellénistique en ronde bosse découverte dans l'île*, Paris 1969.

MAREC 1925: E. MAREC, «Rapport sur les fouilles d'Hipponne pour l'année 1925», in *Bulletin de l'Académie d'Hippone Académie d'Hippone* 36, 1925, pp. 9–26.

MAREC 1950: E. MAREC, *Hippone la Royale: antique Hippo Regius*, Alger 1950.

MARENGO – TABORELLI 2013: S.M. MARENGO – L. TABORELLI, «A proposito dei Peticii e il commercio orientale,» in *Archeologia Classica* LXIV, 2013, pp. 583–589.

MARINONE 1987: N. MARINONE (a cura di), *Macrobio. I saturnali*, Torino 1987.

MARTENS 2018: B. MARTENS, «The Statuary of Asklepios from the Athenian Agora», in *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens* 87, 3, 2018, pp. 545-610.

MASTROROSA 2015: I.G. MASTROROSA, «Collectables, Antiques and Sumptuary Trends in Ancient Roma: A Look Around the Dining Halls of the Late Republic and Early Empire», in M.W. GAHTAN – D. PEGAZZANO (a cura di), *Museum Archetypes and Collecting in the Ancient World*, Leiden ; Boston 2015, pp. 102–108.

MATTIOCCO 1989: E. MATTIOCCO, «Dal santuario alle “poteche”», in E. MATTIOCCO (a cura di), *Dalla villa di Ovidio al santuario di Ercole*, catalogo della mostra (Sulmona, Palazzo dell'Annunziata, 21 ottobre-19 novembre 1989), Sulmona 1989, pp. 19–46.

MERTENS – WINTHROP 1969: J.R. MERTENS – G.L. WINTHROP, *Grenville L. Winthrop; Retrospective for a Collector*, Cambridge 1969.

MARVIN 1983: M. MARVIN, «Freestanding Sculptures from the Baths of Caracalla», in *American Journal of Archaeology* 87.3, 1983, pp. 347–384.

MARVIN 1989: M. MARVIN, «Copying in Roman Sculpture: The Replica Series», in *Studies in the History of Art* 20, 1989, pp. 29–45.

MARVIN 2008: M. MARVIN, *The Language of the Muses: the Dialogue between Roman and Greek Sculpture*, Los Angeles 2008.

MASTER BRONZES 1968: D.G. MITTEN – S.F. DOERINGER (a cura di) *Master Bronzes from the Classical World*, catalogo della mostra (Fogg Art Museum, 4 dicembre 1967-23 gennaio 1968; City Art Museum of Saint Louis, 1 marzo-13 aprile 1968; Los Angeles County Museum of Art, 8 maggio- 30 giugno 1968), Mainz 1968.

MASTROCINQUE 1996: A. MASTROCINQUE, «Ercole e le miracolose acque d'Abruzzo», in *Archeologia Viva* 58, 1996, pp. 34–41.

MASTROROSA 2015: I.G. MASTROROSA, «Collectables, Antiques and Sumptuary Trends in Ancient Roma: A Look Around the Dining Halls of the Late Republic and Early Empire», in M.W. GAHTAN – D. PEGAZZANO (a cura di), *Museum Archetypes and Collecting in the Ancient World*, Leiden ; Boston 2015, pp. 102–108.

MATT ET AL. 1959: L. VON MATT – L. PARETI – P. GRIFFO – L. KRATTINGER, *Das antike Sizilien*, Würzburg 1959.

- MATTEINI CHIARI 1982: M. MATTEINI CHIARI, *Saepinum. Museo documentario dell'Altilia*, Campobasso 1982.
- MATTUSCH 1978: C.C. MATTUSCH, «The Bronze Torso in Florence: An Exact Copy of a Fifth-Century B. C. Greek Original», in *American Journal of Archaeology* 82, 1, 1978, pp. 101–104.
- MATTUSCH 1988: C.C. MATTUSCH, *Greek Bronze Statuary from the Beginnings through the Fifth Century b. C.*, Ithaca ; London 1988.
- MATTUSCH 1990: C.C. MATTUSCH, «The Casting of Greek Bronzes: Variation and Repetition», in J. WALSH (a cura di), *Small Bronze Sculpture from the Ancient World*, Malibu 1990.
- MATTUSCH 1994: C.C. MATTUSCH, «The Production of Bronze Statuary in the Greek World», in G. BAUCHHENß – H.-H. VON PRITTWITZ UND GAFFRON – G. HELLENKEMPER SALIES (a cura di), *Das Wrack: der antike Schiffsfund von Mahdia*, catalogo della mostra (Bonn, Rheinisches Landesmuseum, 1994-1995), Köln 1994, pp. 789–800.
- MATTUSCH 1995: C.C. MATTUSCH, «Two Bronze Herms», in *Art Journal* 54, 2, 1995, pp. 53–59.
- MATTUSCH 1996a: C.C. MATTUSCH, *Classical Bronzes: the Art and Craft of Greek and Roman Statuary*, Ithaca ; London 1996.
- MATTUSCH 1996b: C.C. MATTUSCH, «Three Large Statuettes of Aphrodite», in C.C. MATTUSCH (a cura di), *The Fire of Hephaistos: Large Classical Bronzes from North American Collections*, Cambridge, Mass. 1996, pp. 266–274.
- MATTUSCH 1999: C.C. MATTUSCH, «Lost-Wax Casting and the Question of Originals and Copies», in E. FORMIGLI (a cura di), *I grandi bronzi antichi, i grandi bronzi antichi, le fonderie e le tecniche di lavorazione dall'età arcaica al Rinascimento*, Siena 1999, pp. 789–800.
- MATTUSCH 2002: C.C. MATTUSCH, «In Search of the Greek Bronze Original», in *Memoirs of the American Academy in Rome. Supplementary Volumes* 1, 2002, pp. 99–115.
- MATTUSCH 2003: C.C. MATTUSCH, «Corinthian Bronze: Famous, but Elusive», in *Corinth* 20, 2003, pp. 219–232.
- MATTUSCH 2005: C.C. MATTUSCH, *The Villa dei Papiri at Herculaneum: Life and Afterlife of a Sculpture Collection*, Los Angeles, 2005.
- MATTUSCH 2014: C.C. MATTUSCH, *Enduring Bronze: Ancient Art, Modern Views*, Los Angeles 2014.
- MATTUSCH 2015a: C.C. MATTUSCH, «Bronzes», in E.A. FRIEDLAND – M.G. SOBOCINSKI (a cura di), *The Oxford Handbook of Roman Sculpture*, Oxford ; New York 2015, pp. 139–154.
- MATZ – DUHN 1881: F. MATZ – F.K. VON DUHN, «*Antike Bildwerke in Rom, mit Ausschluss der grösseren Sammlungen*», Leipzig 1881.
- MCLAUGHLIN 2010: R. MCLAUGHLIN, *Rome and the Distant East: Trade Routes to the Ancient Lands of Arabia, India and China*, London ; New York 2010.

- MCNELIS 2008: C.A. MCNELIS, «“ Ut Sculptura Poesis ”: Statius, Martial, and the Hercules “Epitrapezios” of Nouius Vindex», in *American Journal of Philology* 129, 2, 2008, pp. 255–276.
- MENDEL 1908: G. MENDEL, *Catalogue des figurines Grècques de terre cuite*, Constantinople 1908.
- MENZEL 1969: H. MENZEL, *Römische Bronzen eine Auswahl. Rheinisches Landesmuseum Bonn*, Düsseldorf 1969.
- MERTENS 2016: J.R. MERTENS, «Earthy Arts: Vases, Terracottas and Small Bronzes», in C.A. PICÓN – S.A. HEMINGWAY (a cura di), *Pergamon and the Hellenistic kingdoms of the ancient world*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 18 aprile 2016–17 luglio 2016) 2016, pp. 55–61.
- MESHORER 2000: Y. MESHORER, «Coin Hoard from a Third-Century C.E. Shipwreck off the Carmel Coast», in *Atiqot* 63, 2000, pp. 111–135.
- METZLER 1971: D. METZLER, *Porträt und Gesellschaft : Über die Entstehung des griechischen Porträts in der Klassik*, Berlin 1971.
- MEYER 2000: M. MEYER, «Bronzestuetten im Typus der Tyche von Antiocheia», in *Kölner Jahrbuch* 33, 2000, pp. 185–195.
- MILITELLO 1958: E. MILITELLO, «Su una statuetta di Eracle di tipo Farnese nel Museo civico di Catania», in *Sicilorum gymnasium* XI, 1958, pp. 242–257.
- MINGAZZINI 1925: P. MINGAZZINI, *Le rappresentazioni vascolari del mito dell'apoteosi di Herakles*, Roma 1925.
- MINTO 1912: A. MINTO, «Di un gruppetto in bronzo che rappresenta Afrodite che si slaccia il sandalo», in *Bullettino d'Arte* VI, 6, 1912, pp. 209–216.
- MITO 2019: F. MAZZOCCA – F. GIACOBELLO – A. KERAN (a cura di), *Mito: dei ed eroi*, catalogo della mostra (Vicenza, Gallerie d'Italia – Palazzo Leoni Montanari, 6 aprile 2019–14 luglio 2019) Milano 2019.
- MOGGI 2012: M. MOGGI (a cura di), *Pausania. Guida della Grecia. Libro 9: La Beozia*, 2012.
- MOITRIEUX 1992: G. MOITRIEUX, *Hercules Salutaris: Hercule au sanctuaire de Deneuvre (Meurthe-et-Moselle)*, Nancy 1992.
- MOLINO ET AL. 1986: A. MOLINO – P. MOLINO – A. SOCAL – E. TURCHETTO – P. ZANETTI, «Il relitto del vetro», in *Bollettino d'arte del Ministero della pubblica istruzione* 37–38, 1986, pp. 179–194.
- MOLLARD-BESQUES 1963: S. MOLLARD-BESQUES, *Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre cuite grecs et romains: Myrina, Musée du Louvre et Collections de l'Université de France*, Paris 1963.
- MOMMSEN 1971: H. MOMMSEN, *Der gelagerte Herakles*, Berlin 1971.

- MONDELLO 2017: C. MONDELLO, «Sui Lares di Severo Alessandro (HA Alex. Sev. 29, 2; 31, 4-5): fra conservazione e trasformazione», in *Hormos. Ricerche di Storia Antica* 9, 2017, pp. 189–229.
- MOON 1995: W.G. MOON, *Polykleitos, the Doryphoros and Tradition*, Madison 1995.
- MORENO 1981: P. MORENO, «Modelli lisippeï nell'arte decorativa di età repubblicana ed augustea», in X. LAFON – G. SAURON, *L'art décoratif à Rome à la fin de la république et au début du principat. Table ronde, Rome 10 - 11 mai 1979*, Roma 1981, pp. 173–206.
- MORENO 1982: P. MORENO, «Il Farnese ritrovato ed altri tipi di Eracle in riposo», in *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité*, 1982, pp. 379–526.
- MORENO 1987: P. MORENO, *Vita e arte di Lisippo*, Milano 1987.
- MORENO 1988: P. MORENO, «Bronzi lisippeï», in K. GSCHWANTLER – A. BERNHARD-WALCHER (a cura di), *Griechische und römische Statuetten und Grossbronzen. Akten der 9. Internationalen Tagung über Antike Bronzen, Wien 21.-25. April 1986*, Wien 1988, pp. 258–264.
- MORENO 1989: P. MORENO, «Attribuzione lisippeï del bronzo di Eracle in riposo», in E. MATTIOCCO (a cura di), *Dalla villa di Ovidio al santuario di Ercole*, catalogo della mostra (Sulmona, Palazzo dell'Annunziata, 21 ottobre-19 novembre 1989), Sulmona 1989, pp. 159–168.
- MORENO 1991: P. MORENO, «Statue e monete dall'Eracle in riposo all'Ercole invitto», in *Ermanno A. Arslan studia dicata*, Milano 1991, pp. 503–580.
- MORENO 1994: P. MORENO, «Ercoli Farnese», in *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, vol. I, 1994, pp. 489–494.
- MORENO – VIACAVA 2003: P. MORENO – A. VIACAVA, *I marmi antichi della Galleria Borghese: la collezione archeologica di Camillo e Francesco Borghese: guida-catalogo*, Roma 2003.
- MORCILLO 2010: M.G. MORCILLO, «Zwischen Kunst und Luxuria: die Korinthischen Bronzen in Plinius' Naturalis Historia», in *Hermes* 138, 4, 2010, pp. 442–454.
- MORGAN 2004: J. MORGAN, *Domestic Cult in the Classical Greek House*, Cardiff 2004.
- MORRICONE 1980: M.L. MORRICONE, «Bustino bronzeo di Geta», in *Annuario della Scuola archeologica di Atene e delle Missioni italiane in Oriente* LVII–LVIII, 1980, pp. 361–374.
- MORRIS 1992: R. MORRIS, «Notes on Sculpture 1-3», in C. HARRISON – P. WOOD (a cura di), *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford 1992, pp. 813–822.
- MOSS 1988: C.F. MOSS, *Roman Marble Tables*, Princeton University, 1988.
- MUNZER 1937: F. MUNZER, «Peticius», in *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, vol. XIX, 1, 1937, p. coll. 1131-1132.
- MÜTH 2007: S. MÜTH, *Eigene Wege: Topographie und Stadtplan von Messene in spätklassisch-hellenistischer Zeit*, Rahden 2007.

- MUTHMANN 1951: F. MUTHMANN, *Statuenstützen und dekoratives Beiwerk an griechischen und römischen Bildwerken: ein Beitrag zur Geschichte der römischen Kopistentätigkeit*, Heidelberg 1951.
- NAEREBOUT 2010: F.G. NAEREBOUT, «How do you Want your Goddess? From the Galjub Hoard to a General Vision on Religious Choice in Hellenistic and Roman Egypt», in L. BRICAULT – M.J. VERSLUYS (a cura di), *Isis on the Nile: Egyptian Gods in Hellenistic and Roman Egypt; Proceedings of the IVth International Conference of Isis Studies, Liège, November 27-29, 2008; Michel Malaise in honorem*, Leiden; Boston 2010, pp. 55–73.
- NAUTA 2002: R.R. NAUTA, *Poetry for Patrons: Literary Communication in the Age of Domitian*, Leiden 2002.
- NEILSON 2002: H.R. NEILSON, «A Terracotta Phallus from Pisa Ship E: More Evidence for the Priapus Deity as Protector of Greek and Roman Navigators», in *The International Journal of Nautical Archaeology* 31, 2, 2002, pp. 248–253.
- NEUDECKER 1988: R. NEUDECKER, *Die Skulpturenausstattung römischer Villen in Italien*, Mainz am Rhein 1988.
- NEUDECKER 1998: R. NEUDECKER, «The Roman Villa as a Locus of Art Collections», in A. FRAZER (a cura di), *The Roman Villa: Villa Urbana; first Williams Symposium on Classical Architecture held at the University of Pennsylvania, Philadelphia, April 21-22, 1990*, Philadelphia, 1998, pp. 77–91.
- NEUDECKER 2006a: R. NEUDECKER, «Strongylion», in *Brill's New Pauly*, 2006.
- NEUDECKER 2006b: R. NEUDECKER, «Canachus», in *Brill's New Pauly*, 2006.
- NEUDECKER 2006c: R. NEUDECKER, «Demetrius», in *Brill's New Pauly*, 2006.
- NEUGEBAUER 1938: K.A. NEUGEBAUER, *Antiken in deutschem Privatbesitz Festschrift zum 25jähr. Bestehen der Vereinigung*, Berlin 1938.
- NEUGEBAUER 1951: K.A. NEUGEBAUER, *Die griechischen Bronzen der klassischen Zeit und des Hellenismus*, Berlin 1951.
- NEUMER-PFAU 1982: W. NEUMER-PFAU, *Studien zur Ikonographie und gesellschaftlichen Funktion hellenistischer Aphrodite-Statuen*, Bonn 1982.
- NEWLANDS 2002: C.E. NEWLANDS, *Statius' «Silvae» and the Poetics of Empire*, Cambridge; New York 2002.
- NICHOLLS 1952: R.V. NICHOLLS, «Type, Group and Series: A Reconsideration of Some Coroplastic Fundamentals», in *The Annual of the British School at Athens* 47, 1952, pp. 217–226.
- NICK 2002: G. NICK, *Die Athena Parthenos: Studien zum griechischen Kultbild und seiner Rezeption*, Mainz 2002.
- NICOLE 1906: J. NICOLE, *Un catalogue d'oeuvres d'art conservées à Rome à l'époque impériale, texte du papyrus latin VII de Genève transcrit et commenté par Jules Nicole*, Paris 1906.

- NÍ MHEALLAIGH 2014: K. NÍ MHEALLAIGH, *Reading Fiction with Lucian: Fakes, Freaks and Hyperreality*, Cambridge; New York 2014.
- NIEMEIER 1985: J.-P. NIEMEIER, *Kopien und Nachahmungen im Hellenismus : ein Beitrag zum Klassizismus des 2. und frühen 1. Jhs. v. Chr.*, Bonn 1985.
- NIEMEIER 2018: J.-P. NIEMEIER, «Pergamon und der hellenistische Klassizismus», in A. SCHOLL, K. HONNEF – B.E.S. STAMMER – J. SCHMITZ – Y. ASISI (a cura di), *Pergamon: Meisterwerke der antiken Metropole und 360°-Panorama von Yadegar Asisi*, Berlin 2018, pp. 327–333.
- NILSSON 1999: M.P. NILSSON, *Greek Folk Religion*, Philadelphia 1999.
- NINIΟΥ-KINDELI 1995: V. NINIΟΥ-KINDELI, «Απτέρα», in *Αρχαιολογικόν δελτίον* 50, 1995, p. 733.
- NINIΟΥ-KINDELI 1999: V. NINIΟΥ-KINDELI, «Απτέρα», in *Kretike Estia* 7, 1999, pp. 167–175.
- NINIΟΥ-KINDELI 2008: V. NINIΟΥ-KINDELI, *Aptera*, Chania 2008.
- NOCE 2011: V. NOCE, «Un expert en antiquités condamné pour complicité d’escroquerie», in *Libération*, 2011.
- NODELMAN 1993: S. NODELMAN, «How to Read a Roman Portrait», in E. D’AMBRA (a cura di), *Roman Art in Context: an Anthology*, Englewood Cliffs 1993.
- NOLTE 2006: S. NOLTE, *Steinbruch - Werkstatt - Skulptur: Untersuchungen zu Aufbau und Organisation griechischer Bildhauerwerkstätten*, Göttingen 2006.
- NORCIO 2014: G. NORCIO (a cura di), *Marco Valerio Marziale. Epigrammi*, Torino : Novara 2014.
- NOSEDA 1977: E. NOSEDA (a cura di), *Svetonio. Vite dei Cesari*, Milano 1977.
- OGDEN 2005: D. OGDEN, «The Function of the Pellichus Sequence at Lucian Philopseudes 18-20», in *Scripta Classica Israelica: Yearbook of the Israel Society for the Promotion of Cassical Studies* 24, 2005, pp. 163–180.
- OGDEN 2007: D. OGDEN, *In Search of the Sorcerer’s Apprentice: the Traditional Tales of Lucian’s «Lover of Lies»*, Swansea 2007.
- OJEDA 2013: D. OJEDA, «Un torso ataviado con la piel de un macho cabrio procedente de Italica», in R. HIDALGO PRIETO – L.A. PILAR (a cura di), *Roma, Tibur, Baetica: investigaciones adrianeas*, Sevilla 2013, pp. 369–376.
- ONIANS 1979: J. ONIANS, *Art and Thought in the Hellenistic Age. The Greek World View, 350-50 B.C.*, London 1979.
- ONIANS 1999: J. ONIANS, *Classical Art and the Cultures of Greece and Rome*, New Haven 1999.
- ÖZGÜR 2008: E. ÖZGÜR, *Sculptures of the Museum in Antalya*, Ankara 2008.
- ÖZGÜR 2011: E. ÖZGÜR, *Antalya Museum Sculptures of the Perge Theatre Gallery: A Journey into Mythology and History*, 2011.

- ÖZTÜRK 2007: A. ÖZTÜRK, *Architektur der scaenae frons des Theaters von Perge*, 2007.
- ÖZTÜRK 2009: A. ÖZTÜRK, *Die Architektur der Scaenae Frons des Theaters in Perge*, Berlin 2009.
- PACKER 1971: J.E. PACKER, *The Insulae of Imperial Ostia*, Rome 1971.
- PAGANO 2003: M. PAGANO (a cura di), *Gli scavi di Ercolano*, Pompei 2003.
- PALAGIA 1981a: O. PALAGIA, «The Copenhagen/Dresden Herakles», in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, vol. IV,1, 1981a, p. 762.
- PALAGIA 1981b: O. PALAGIA, «The Farnese Herakles», in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, vol. IV,1, 1981b, pp. 762–766.
- PALLARÉS – GIANFROTTA 1987: F. PALLARÉS – P.A. GIANFROTTA, «Il relitto della nave romana di Spargi: campagne di scavo 1958-1980», in *Archeologia subacquea* 3, Roma 1987, pp. 89–102.
- PAOLUCCI 2008: F. PAOLUCCI (a cura di), *La «Venere di Urbino»: mito e immagine di una Dea dall'antichità al Rinascimento*, Tokyo 2008.
- PAPINI 2005: M. PAPINI, «Filosofi “in miniatura”. Il Crisippo dal “templum” Pacis», in *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma* 106, 2005, pp. 125–135.
- PARIBENI 1953: E. PARIBENI, *Museo Nazionale Romano. Sculture greche del V secolo, originali e repliche*, Roma 1953.
- PARKER 1992: A. PARKER, *Ancient Shipwrecks of the Mediterranean and the Roman Provinces*, Oxford 1992.
- PARKER 2002: R. PARKER, «The Cult of Aphrodite Pandamos and Pontia on Cos», in *Kykeon*, 2002, pp. 143–160.
- PARKER 1988: W.H. PARKER (a cura di), *Priapea: Poems for a Phallic God*, London 1988.
- PARODI 2019: A. PARODI, «Le Terme Erculee di Mediolanum: un aggiornamento della planimetria», in P. MEDRI (a cura di), *Le Terme Pubbliche nell'Italia Romana (II secolo a.C. – fine IV d.C.)*, Roma 2019, pp. 222–231.
- PEKÁRY 1989: T. PEKÁRY, «Die griechische Plastik in den römischen Rhetorenschulen», in *Boreas* 12, 1989, pp. 95–104.
- PEKÁRY 2007: T. PEKÁRY, *Phidias in Rom: beiträge zum spätantiken Kunstverständnis*, Wiesbaden 2007.
- PENNACCHIETTI 1987: F.A. PENNACCHIETTI, «L'iscrizione bilingue greco-partica dell'Eracle di Seleucia», in *Mesopotamia* 22, 1987, pp. 169–185.
- PENNINI 2018: V. PENNINI, «Alcune novità sulle sculture antiche introdotte nella Reggia di Caserta e sui marmi antichi reimpiegati nel complesso vanvitelliano», in *Rivista di Terra di Lavoro* XIII, 2, 2018, pp. 61–103.

PENSABENE 2010: P. PENSABENE, «Cave di marmo bianco e pavonazzetto in Frigia : sulla produzione e sui dati epigrafici», in *Cave di marmo bianco e pavonazzetto in Frigia : sulla produzione e sui dati epigrafici*, 2010, pp. 71–134.

PERGAMON 1972: K. SCHEFOLD (a cura di), *Pergamon: Ausstellung in Erinnerung an Erich Boehringer*, catalogo della mostra (München, Museum Antiker Kleinkunst, 22 aprile-4 giugno 1972), Ingelheim am Rhein 1972.

PERGAMON 2016: C.A. PICÓN – S.A. HEMINGWAY (a cura di), *Pergamon and the Hellenistic Kingdoms of the Ancient World*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 18 aprile 2016-17 luglio 2016) 2016.

PERRIN 1959: B. PERRIN, *Plutarch's Lives: in Eleven Volumes. 1: Theseus and Romulus, Lycurgus and Numa, Solon and Publicola*, Cambridge 1959.

PERRY 1995: E.E. PERRY, *Artistic Imitation and the Roman Patron with a Study of the Imitation in the Ideal Sculpture of Herodes Atticus*, University of Michigan, 1995.

PERRY 2002: E.E. PERRY, «Rhetoric, Literary Criticism, and the Roman Aesthetics of Artistic Imitation», in E.K. GAZDA (a cura di), *The Ancient Art of emulation. Studies in Artistic Originality and Tradition From the Present to Classical Antiquity*, Ann Arbor 2002, pp. 153–171.

PERRY 2005: E.E. PERRY, *The Aesthetics of Emulation in the Visual Arts of Ancient Rome*, Cambridge; New York 2005.

PESANDO – GUIDOBALDI 2018: F. PESANDO – M.P. GUIDOBALDI, *Pompei, Oplontis, Ercolano, Stabiae*, Bari ; Roma 2018.

PETERS 1974: W.G.T. PETERS, «Roman Bronze Figurines from the Netherlands. Some Remarks on the Technique», in *Bulletin des Musées royaux d'art et d'histoire, Bruxelles* 46, 1974, pp. 197–204.

PETRAKOS 1968: V.C. PETRAKOS, *Ο Ωρωπός και το ιερόν του Αμφιαράου*, Atene 1968.

PFANNER 1989: M. PFANNER, «Über das Herstellen von Porträts. Ein Beitrag zu Rationalisierungsmassnahmen und Produktionsmechanismen von Massenware im späten Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit», in *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 104, 1989, pp. 157–257.

PFANNER 2015: M. PFANNER, «The Limits of Ingenuity. Ancient Copyists at Work», in S. SETTIS – A. ANGISSOLA – D. GASPAROTTO (a cura di), catalogo della mostra catalogo della mostra (Fondazione Prada 9 maggio-24 agosto 2015), *Serial / Portable Classic: the Greek Canon and its Mutations*, Milano 2015, pp. 101–105.

PFISTERER-HAAS 1994: S. PFISTERER-HAAS, «Die Bronzenen Zwergtänzer», in G. BAUCHENB – H.-H. VON PRITZWITZ UND GAFFRON – G. HELLENKEMPER SALIES (a cura di), *Das Wrack: der antike Schiffsfund von Mahdia*, catalogo della mostra (Bonn, Rheinisches Landesmuseum, 1994-1995), Köln, pp. 483–504.

PICARD 1961: C. PICARD, «Du nouveau sur l'Héraclès Epitrapezios», in *Revue Archéologique* I, 1961, pp. 65–69.

- PICCOLI GRANDI BRONZI 2015: B. ARBEID – M. IOZZO (a cura di), *Piccoli grandi bronzi: capolavori greci, etruschi e romani delle collezioni mediceo-lorenesi nel Museo archeologico nazionale di Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Archeologico Nazionale, 20 marzo-21 giugno 2015) Firenze 2015.
- PINKWART 1972: D. PINKWART, «Drei späthellenistische Bronzen vom Burgberg in Pergamon», in K. BITTEL (a cura di) *Pergamon. Gesammelte Aufsätze (Pergamenische Forschungen, 1)*, Berlin 1972, pp. 115–140.
- PINKWART – STAMMITZ 1984: D. PINKWART – W. STAMMITZ, *Peristylhäuser westlich der unteren Agora*, Berlin 1984.
- PIRSON 1999: F. PIRSON, *Mietwohnungen in Pompeji und Herkulaneum: Untersuchungen zur Architektur, zum Wohnen und zur Sozial- und Wirtschaftsgeschichte der Vesuvstädte*, München 1999.
- PIRENNE-DELFORGE 2004: V. PIRENNE-DELFORGE, «Image des dieux et rituel dans le discours de Pausanias. De l'«axiologie» à la théologie», in *Mélanges de l'école française de Rome* 116, 2, 2004, pp. 811–825.
- PLATT – SQUIRE 2017: V. PLATT – M. SQUIRE, «Getting to Grips with Classical Art: Rethinking the Haptics of Graeco-Roman Visual Culture», in P. DENT (a cura di), *Touch and the Ancient Senses*, London 2017, pp. 75–104.
- POINSOTT 1950: L. POINSOTT (a cura di), *Guide du Musée du Bardo (Musée Alaoui)*, Tunis 1950.
- POLLITT 1974: J.J. POLLITT, *The Ancient View of Greek Art. Criticism, History, and Terminology*, New Haven 1974.
- POLLITT 1986: J.J. POLLITT, *Art in the Hellenistic Age*, Cambridge 1986.
- POLLITT 1990: J.J. POLLITT, *The Art of Ancient Greece: Sources and Documents*, Cambridge; New York 1990.
- POMPEII 2008: C.C. MATTUSCH (a cura di), *Pompeii and the Roman Villa: Art and Culture around the Bay of Naples*, catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art, 19 ottobre 2008-22 marzo 2009; Los Angeles, County Museum of Art, 3 maggio-4 ottobre 2009), Washington 2008.
- PORTER 2010: J.I. PORTER, *The Origins of Aesthetic Thought in Ancient Greece: Matter, Sensation, and Experience*, Cambridge ; New York 2010.
- PORTER 2011: J.I. PORTER, «Against λεπτότης: Rethinking Hellenistic Aesthetics», in L. LLEWELLYN-JONES – A. ERSKINE (a cura di), *Creating a Hellenistic world*, Swansea 2011, pp. 271–312.
- POTERE E PATHOS 2015: K. LAPATIN – J. DAEHNER (a cura di), *Potere e pathos: bronzi del mondo ellenistico*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 14 marzo-21 giugno 2015), Firenze ; Milano 2015.
- POTTER 1991: D.S. POTTER, «The Inscriptions on the Bronze Herakles from Mesene: Vologeses IV's War with Rome and the Date of Tacitus' "Annales"», in *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 88, 1991, pp. 277–290.

- POTTIER – REINACH 1887: E. POTTIER – S. REINACH, *La Nécropole de Myrina : recherches archéologiques exécutées au nom et aux frais de l'École française d'Athènes par E. Pottier, S. Reinach*, Paris 1887.
- POTTS 1980: A. POTTS, «Greek Sculpture and Roman Copies I: Anton Raphael Mengs and the Eighteenth Century», in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 43, 1980, pp. 150–173.
- POULSEN 1984: E. POULSEN, «Über Massenherstellung römischer Bronze-statuetten: Dublettenserien und Modellverhältnisse», in U. GEHRIG (a cura di), *Toreutik und figürliche Bronzen römischer Zeit. Akten der 6. Tagung über antike Bronzen. Akten der 6. Tagung über antike Bronzen, 13.–17. Mai 1980 in Berlin*, Berlin 1984, pp. 207–215.
- POULSEN 1951: F. POULSEN, *Catalogue of Ancient Sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek*, Copenhagen 1951.
- POZZI – RAMPICHINI 2008: S. POZZI – F. RAMPICHINI, *Posidippo. Epigrammi*, Milano 2008.
- PRAG 1972: A.J.N.W. PRAG, «Athena Mancuniensis: Another Copy of the Athena Parthenos», in *The Journal of Hellenic Studies* 92, 1972, pp. 96–114.
- PREISSHOFEN, ZANKER 1970: F. PREISSHOFEN, P. ZANKER, «Reflex einer eklektischen Kunstanschauung beim Auctor ad Herennium», in *Dialoghi di Archeologia* 4–5, 1970, pp. 100–119.
- PRETRE 1997: C. PRETRE, «Imitation et miniature: étude de quelques suffixes dans le vocabulaire délien de la parure», in *Bulletin de Correspondance Hellénique* 121, 2, 1997, pp. 673–680.
- PRICE 1984: S.R.F. PRICE, *Rituals and Power: the Roman Imperial Cult in Asia Minor*, Cambridge 1984.
- PRIOUX 2007: É. PRIOUX, *Regards alexandrins: histoire et théorie des arts dans l'épigramme hellénistique*, Leuven 2007.
- PRIOUX 2008: É. PRIOUX, *Petits musées en vers: épigrammes et discours sur les collections antiques*, Paris 2008.
- QUEYREL 1990: F. QUEYREL, «Kopien und Nachahmungen im Hellenismus. Ein Beitrag zum Klassizismus des 2. und frühen 1. Jhs. v. Chr.», in *Revue Archéologique* 4, 1990, pp. 181–182.
- RABAN 1969: A. RABAN, «The Finds from the Undersea Site of Hof Carmel», in *Sefunim* 3, 1969, pp. 62–69.
- RADT 1988: W. RADT, *Pergamon: Geschichte und Bauten, Funde und Erforschung einer antiken Metropole*, Köln 1988.
- RAEDER 1984: J. RAEDER, *Priene, Funde aus einer griechischen Stadt im Berliner Antikemuseum*, Berlin 1984.
- RAFF 2016: K.A. RAFF, *Roman Art at the Art Institute of Chicago*, 2016.
- RAMAGE 1990: N.H. RAMAGE, «Sir William Hamilton as Collector, Exporter, and Dealer: The Acquisition and Dispersal of His Collections», in *American Journal of Archaeology* 94, 3, 1990, pp. 469–480.

- RAUSA 1994: F. RAUSA, *L'immagine del vincitore: l'atleta nella statuaria greca dall'età arcaica all'ellenismo*, Roma 1994.
- RAUSA 1997: F. RAUSA, «Marmi Farnese nel giardino inglese della Reggia di Caserta», in *Bollettino d'arte* 100, 1997.
- RAUSA 2010: F. RAUSA, «L'“Ercole Farnese”», in C. GASPARRI – L. SPINA – C. CAPALDI (a cura di), 3: *Le sculture delle Terme di Caracalla. rilievi e varia*, Milano 2010, pp. 17–20.
- RAVAISSON 1885: F. RAVAISSON, «L'Hercule epitrapézios de Lysippe», in *Gazarch* 10, 1885, pp. 29–50.
- REINACH 1906: S. REINACH, «La Vénus d'Alesia», in *Pro Alesia* 5–6, 1906, pp. 65–74.
- RETAINING THE ORIGINAL 1989: *Retaining the Original. Multiple Originals, Copies, and Reproductions. Proceedings of the Symposium, Baltimore 8 - 9 March 1985*, Washington : Hanover 1989.
- REVERDITO 1995: G. REVERDITO (a cura di), *Petronio. Satiricon*, Milano 1995.
- RICHTER 1921: G.M.A. RICHTER, «Greek and Roman Accessions», in *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 16, 1, 1921, pp. 9–14.
- RICHTER 1953: G.M.A. RICHTER (a cura di), *Handbook of the Greek Collection*, Cambridge 1953.
- RICHTER 1954: G.M.A. RICHTER, *Catalogue of Greek Sculptures [in the] Metropolitan Museum of Art, New York.*, London 1954.
- RICHTER 1962: G.M.A. RICHTER, «How Were the Roman Copies of Greek Portraits Made?», in *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Roemische Abteilung* 69, 1962, pp. 52–58.
- RICHTER 1965: G.M.A. RICHTER, *The Portraits of the Greeks*, London 1965.
- RICHTER 1966: G.M.A. RICHTER, *The Furniture of the Greeks, Etruscans and Romans*, London 1966.
- RICORDI DELL'ANTICO 2008: A. D'AGLIANO – L. MELEGATI (a cura di), *Ricordi dell'antico. Sculture, porcellane e arredi all'epoca del Grand Tour*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Caffarelli, 7 marzo-8 giugno 2008), Milano 2015.
- RIDDER 1904: A. DE RIDDER, *Collection de Clercq. Tome III, Les bronzes: catalogue*, Paris, France 1904.
- RIDDER 1915: A. DE RIDDER (a cura di), *Les bronzes antiques du Louvre*, Paris 1915.
- RIDGWAY 1971: B.S. RIDGWAY, «The Setting of Greek Sculpture», in *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens* 40, 3, 1971, pp. 336–356.
- RIDGWAY 1984: B.S. RIDGWAY, *Roman Copies of Greek Sculpture: the Problem of the Originals*, Ann Arbor 1984.

- RIDGWAY 1987: B.S. RIDGWAY, «Kopien und Nachahmungen im Hellenismus. Ein Beitrag zum Klassizismus des 2. und frühen 1. Jhs. v. Chr.», in *American Journal of Archaeology* 91, 4, 1987, pp. 624–626.
- RIDGWAY 1989: B.S. RIDGWAY, «Defining the Issue: The Greek Period», in *Retaining the Original. Multiple Originals, Copies, and Reproductions. Proceedings of the Symposium, Baltimore 8 - 9 March 1985*, Washington : Hanover 1989, pp. 13–26.
- RIDGWAY 1990: B.S. RIDGWAY, *Hellenistic Sculpture: 1. The Styles of ca. 331-200 B.C.*, Madison, Wisconsin 1990.
- RIDGWAY 1994: B.S. RIDGWAY, «(Recensione a) E. Bartman, Ancient Sculptural Copies in Miniature», in *Bonner Jahrbücher* 194, 1994, pp. 628–633.
- RIDGWAY 1997: B.S. RIDGWAY, *Fourth-century Styles in Greek Sculpture*, Madison (Wis.) 1997.
- RIEMANN 1940: H. RIEMANN, *Die Skulpturen vom 5. Jahrhundert bis in römische Zeit*, Berlin 1940.
- RITTER 1995: S. RITTER, *Hercules in der römischen Kunst von den Anfängen bis Augustus*, Heidelberg 1995.
- ROBERT 1980: L. ROBERT, *A travers l'Asie Mineure: poètes et prosateurs, monnaies grecques, voyageurs et géographie*, Atene 1980.
- ROEDER – IPPEL 1921: G.E. ROEDER – A. IPPEL, *Die Denkmäler des Pelizaeus-Museums zu Hildesheim*, Berlin 1921.
- ROLLEY 1999: C. ROLLEY, *La sculpture grecque II: La période classique*, Paris 1999.
- ROMANO 1980: I.B. ROMANO, *Early Greek Cult Images*, Philadelphia, 1980.
- ROMERO RECIO 2000: M. ROMERO RECIO, *Cultos marítimos y religiosidad de navegantes en el Mundo Griego antiguo*, Oxford 2000.
- ROMUALDI 2004: A. ROMUALDI (a cura di), *I marmi antichi conservati nella Villa Corsini a Castello. 1: Le statue*, Livorno 2004.
- ROSE 1957: H.J. ROSE, «The Religion of a Greek Household», in *Euphrosyne* 1, 1957, pp. 95–116.
- ROUGE 1975: J. ROUGE, *La marine dans l'antiquité*, Paris 1975.
- ROUX 1960: G. ROUX, «Qu'est-ce qu'un κολοσσός? Le “colosse” de Rhodes; les “colosses” mentionnés par Eschyle, Hérodote, Théocrite et par diverses inscriptions», in *Revue des Études Anciennes* LXII, 1960, pp. 5–40.
- ROUX – BARRÉ 1841: H. ROUX – L. BARRÉ, *Herculanum und Pompeji: vollständige Sammlung der daselbst entdeckten, zum Theil noch unedirten Malereien, Mosaiken und Bronzen*, Hamburg 1841.
- RUBENSOHN 1911: O. VON RUBENSOHN, *Hellenistisches Silbergerat in antiken Gipsabgiissen*, Berlin 1911.

- RUCK 2007: B. RUCK, *Die Grossen dieser Welt: Kolossalporträts im antiken Rom*, Heidelberg 2007.
- RUDOLPH – CALINESCU 1988: W. RUDOLPH – A. CALINESCU, *Ancient Art from the V. G. Simkhovitch Collection Indiana Art Museum*, Bloomington 1988.
- RUGGIERO 1885: M. RUGGIERO, *Storia degli scavi di Ercolano*, Napoli 1885.
- RUMSCHEID 2006: F. RUMSCHEID, *Die figürlichen Terrakotten von Priene: Fundkontexte, Ikonographie und Funktion in Wohnhäusern und Heiligtümern im Licht antiker Parallelbefunde*, Wiesbaden 2006.
- RUMSCHEID 2007: F. RUMSCHEID, «Sandalen-Geschichten», in K. STEMMER (a cura di), *In den Gärten der Aphrodite*, catalogo della mostra (Berlin, Abguss-Sammlung Antiker Plastik, 15 giugno-11 novembre 2001), Berlin 2007, pp. 125–137.
- RUMSCHEID 2008: F. RUMSCHEID, «Klein, aber Kunst?: berühmte Statuentypen in koroplastischer Umsetzung: zum Verhältnis von Koroplastik zu Skulpturen aus Bronze oder Marmor», in K. JUNKER – A. STÄHLI (a cura di), *Original und Kopie: Formen und Konzepte der Nachahmung in der antiken Kunst. Akten des Kolloquiums in Berlin, 17.-19. Februar 2005*, Wiesbaden 2008, pp. 135–157.
- RUPP 1999: G. RUPP, «Gips, Zink und Bronze - Berliner Vervielfältigungsfirmen im 19. Jahrhundert», in P. BLOCH – S. EINHOLZ – J. VON SIMSON (a cura di), *Ethos und Pathos: die berliner Bildhauerschule 1786-1914*, catalogo della mostra (Hamburg, Hamburger Bahnhof, 19 maggio-29 luglio 1990), Berlin 1999, pp. 337–351.
- RUSSELL 2014: B. RUSSELL, *James Watt: Making the World Anew*, London 2014.
- RUTLEDGE 2012: S.H. RUTLEDGE, *Ancient Rome as a Museum: Power, Identity, and the Culture of Collecting*, Corby 2012.
- RUYT 1982: F. DE RUYT (a cura di), *Alba Fucens: sculptures d'Alba Fucens (pierre, marbre, bronze): catalogue raisonné*, Rome 1982.
- SACKEN – KENNER 1866: E. SACKEN – F. KENNER, *Die Sammlungen des K. K. Münz- und Antiken-Cabinetes*, Wien 1866.
- ŞAHIN 1999: S. ŞAHIN, *Die Inschriften von Perge I. Vorrömische Zeit, frühe und hohe Kaiserzeit*, Bonn 1999.
- SAINT NON 1782: J.C.R. DE SAINT NON, *Contenant Une Description des Antiquités d'Herculanum, des Plans & des Détails de son Théâtre, avec une Notice abrégée des différents Spectacles des Anciens. Les Antiquités de Pompeii. La Description des Champs Phlégréen, & enfin celle de la Campanie & des Villes des environs de Naples*, Paris 1782.
- AL-SALIHI 1984: W.I. AL-SALIHI, «Mesenes' Bronze Statue of Weary Hercules», in *Sumer* 43, 1986, pp. 219–229.
- AL-SALIHI 1987: W.I. AL-SALIHI, «The Weary Hercules of Mesene», in *Mesopotamia* 22, 1987, pp. 160–167.

SALADINO 1998: V. SALADINO, «Artisti greci e committenti romani», in *I Greci. Storia Cultura Arte Società*, II.3, e1998, pp. 965–990.

SALADINO 2006: V. SALADINO, «L'atleta con lo strigile», in M. MICHELUCCI (a cura di), *Apoxyomenos: l'atleta della Croazia*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Medici Riccardi 30 settembre-30 gennaio 2006), Firenze 2006, pp. 35–57.

SALETTI 1994: C. SALETTI, «(Recensione di) E. Bartman, Ancient Sculptural Copies in Miniature», in *Athenaeum. Studi di letteratura e storia dell'antichità* 82, 1994, pp. 570–575.

SALOMIES 2001: O. SALOMIES, «Roman Nomina in the Greek East: Observations on Some Recently Published Inscriptions», in *Arctos : acta philologica fennica* 35, 2001, pp. 139–174.

SALZMANN 1991: D. SALZMANN, «Mosaiken und Pavimente in Pergamon: Vorbericht der Kampagnen 1989 und 1990», in *Archäologischer Anzeiger*, 1991, pp. 433–456.

SAMARITAKE 2001: E. SAMARITAKE (a cura di), *Ancient Greek Sites on the Northwest Coast of the Black Sea*, Kiev 2001.

SAMBON 1928: A. SAMBON (a cura di), *Exposition de sculpture: sculpture comparee de l'antiquite, du moyen age et de la Renaissance: catalogue: Paris, du 16 mars au 18 avril 1928*, Paris 1928.

SANDERS 2005: G. SANDERS, «Archaeological Evidence for Early Christianity and the End of Hellenic Religion in Corinth», in *Urban Religion in Roman Corinth: Interdisciplinary Approaches* 53, 2005, pp. 419–442.

SANDERS 2001: H.M. SANDERS, *Sculptural Patronage and the Houses of late Hellenistic Delos*, University of Michigan, 2001.

SANNIBALE 1999: M. SANNIBALE, «Lost-wax Casting and the Question of Originals and Copies», in E. FORMIGLI (a cura di), *I grandi bronzi antichi, i grandi bronzi antichi, le fonderie e le tecniche di lavorazione dall'età arcaica al Rinascimento*, Siena 1999, pp. 113–146.

SANTORELLI 2011: B. SANTORELLI (a cura di), *Giovenale. Satire*, Milano 2011.

SAPORITI 2005: M. SAPORITI, «Poseidon-Neptunus a bordo delle navi romane. Note sulla statuetta bronzea dal relitto di Grado», in *Workshop di archeologia classica : paesaggi, costruzioni, reperti*, 2005, pp. 1000–1018.

SAVVOPOULOS – BIANCHI 2012: K. SAVVOPOULOS – R.S. BIANCHI, *Alexandrian Sculpture in the Graeco-Roman Museum*, Alexandria 2012.

SCHAUENBURG 1963: K. SCHAUENBURG, «Athletenbilder des vierten Jahrhunderts v. Chr.», in *Antike Plastik*, 1963, pp. 75–81.

SCHEER 2000: T.S. SCHEER, *Die Gottheit und ihr Bild: Untersuchungen zur Funktion griechischer Kultbilder in Religion und Politik*, München 2000.

SCHNEIDER 1976: B. SCHNEIDER, *Studien zu den kleinformatischen Kaiserportraits von den Anfängen der Kaiserzeit bis ins dritte Jahrhundert*, München 1976.

SCHNEIDER 2001: W.J. SCHNEIDER, «“Phidiae putavi”. Martial und der Hercules Epitrapezios des Novius Vindex», in *Mnemosyne. A journal of classical Studies*, 54.2001, 2001, pp. 697–720.

- SCHNEIDER 2005: R.M. SCHNEIDER, «Der Hercules Farnese», in L. GIULIANI (a cura di), *Meisterwerke der antiken Kunst*, München 2005, pp. 136–157.
- SCHOCH 2009: K. SCHOCH, *Die doppelte Aphrodite - alt und neu bei griechischen Kultbildern*, 2009.
- SCIVOLETTO 1962: N. SCIVOLETTO, «L'Alcestis di Euripide e l'Heracles Epitrapezios di Lisippo», in *Giornale italiano di filologia* XV, 1962, pp. 97–104.
- SCOTT – PODANY 1990: D.A. SCOTT – J. PODANY, «Ancient Copper Alloys: Some Metallurgical and Technological Studies of Greek and Roman Bronzes», in M. TRUE – J. PODANY (a cura di), *Small Bronze Sculpture from the Ancient World: Papers Delivered at a Symposium Organized by the Departments of Antiquities and Antiquities Conservation and Held at the J. Paul Getty Museum, March 16-19, 1989*, 1990, pp. 31–60.
- SEAMAN 2004: K. SEAMAN, «Retrieving the Original Aphrodite of Knidos», in *Atti della Accademia nazionale dei Lincei. Classe di scienze morali, storiche e filologiche. Rendiconti* 9.15, 2004, pp. 531–594.
- SEHLMAYER 1999: M. SEHLMAYER, *Stadtrömische Ehrenstatuen der republikanischen Zeit: Historizität und Kontext von Symbolen nobilitären Standesbewusstseins*, Stuttgart 1999.
- SEIDENSTICKER, 2012: B. SEIDENSTICKER, «Andriantopoiika (62–70)», in F. ANGIÒ – S. BÄR, B. SEIDENSTICKER – M. BAUMBACH (a cura di), *Der neue Poseidipp: Text, Übersetzung, Kommentar*, Darmstadt 2012, pp. 247–82.
- SEIF EL-DIN 1998: M. SEIF EL-DIN, «The Gayer-Anderson Collection of Plaster Moulds in the Graeco-roman Museum of Alexandria», in *Bulletin Correspondence Hellenique* suppl. 33, 1998, pp. 165–204.
- SEILHEIMER 2003: H. SEILHEIMER, *Form- und kopienkritische Untersuchungen zum hellenistischen Porträt*, Saarbrücken 2003.
- SEILLIER 1980: C. SEILLIER, «Trésor de monnaies et d'orfèvrerie d'époque romaine à Ambleteuse (Pas-de-Calais)», in *Septentrion* 10, 1980, pp. 71–74.
- SELTMAN 1948: C.T. SELTMAN, *Approach to Greek Art*, London ; New York 1948.
- SIEBERT 1981: G. SIEBERT, «Eidôla. Le problème de la figurabilité dans l'art grec», in SIEBERT G. (a cura di) *Méthodologie iconographique. Actes du colloque de Strasbourg, 27-28 avril 1979*, Strasbourg 1981, pp. 63–73.
- SIEVEKING 1916: J. SIEVEKING, «Der Myronische Diskobol», in *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 1916, pp. 234–238.
- SÉNÉCHAL – SETTIS 1986: P. SÉNÉCHAL – S. SETTIS, «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, pp. 149–180.
- SERIAL / PORTABLE CLASSIC 2015: S. SETTIS – A. ANGISSOLA – D. GASPAROTTO (a cura di), *Serial / Portable Classic: the Greek Canon and its Mutations*, catalogo della mostra (Fondazione Prada 9 maggio-24 agosto 2015), Milano 2015.

SETTIS 1972: S. SETTIS, «Severo Alessandro e i suoi Lari», in *Athenaeum. Studi di letteratura e storia dell'antichità* IV, 1972, pp. 237–251.

SETTIS 1992: S. SETTIS, «Fortuna del Diadumeno: i testi», in *Numismatica e Antichità Classiche: Quaderni Ticinesi XXI*, 1992, pp. 51–75.

SETTIS 1995: S. SETTIS, «Did the Ancients have an Antiquity? The Idea of Renaissance in the History of Classical Art», in A. BROWN (a cura di), *Language and Images of Renaissance Italy*, Oxford 1995, pp. 27–50.

SETTIS 2015: S. SETTIS, «Supremely Original. Classical Art as Serial, Iterative, Portable», in S. SETTIS – A. ANGISSOLA – D. GASPAROTTO (a cura di), *Serial / Portable Classic: the Greek Canon and its Mutations*, catalogo della mostra (Fondazione Prada 9 maggio-24 agosto 2015), Milano 2015, pp. 51-72.

SHARPE 2006: H.F. SHARPE, *From Hieron and Oikos: A Study of Bronze Statuettes from Hellenistic and Imperial Greece*, Indiana University 2006.

SHARPE 2014: H.F. SHARPE, «Bronze Statuettes from the Athenian Agora: Evidence for Domestic Cults in Roman Greece», in *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens* 83, 1, 2014, pp. 143–187.

SHARPE 2017: H.F. SHARPE, «The Paramythia Bronzes: Expressions of Cultural Identity in Roman Epirus», in K. LAPATIN – A. SPINELLI (a cura di), *Artistry in Bronze. The Greeks and Their Legacy. XIXth International Congress on Ancient Bronzes*, Los Angeles 2017, pp. 134-143.

SHEAR 1936: T.L. SHEAR, «The Campaign of 1935», in *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens* 5, 1, 1936, pp. 1–42.

SHEAR 1940: T.L. SHEAR, «The Campaign of 1939», in *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens* 9, 3, 1940, pp. 261–308.

SIEVEKING 1916: J. SIEVEKING, «Der Myronische Diskobol», in *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* VIII, 1916, pp. 234–238.

SLAVAZZI 1990: F. SLAVAZZI, «Torso di statua colossale di Herakles», in M.L. LAVIZZARI PEDRAZZINI (a cura di), *Milano capitale dell'impero romano: 286-402 d.C.*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 24 gennaio-22 aprile 1990) Cinisello Balsamo 1990, p. 102.

SLAVAZZI 1997: F. SLAVAZZI, *Italia verius quam provincia: diffusione e funzioni delle copie di sculture greche nella Gallia Narbonensis*, Napoli 1997.

SLAVAZZI 2002: F. SLAVAZZI, «Immagini riflesse. Copie e doppi nelle sculture di Villa Adriana», in A.M. REGGIANI (a cura di), *Villa Adriana. Paesaggio antico e ambiente moderno: elementi di novità e ricerche in corso*, Milano 2002, pp. 52–61.

SMITH 1904: A.H. SMITH, *Catalogue of Sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities. British Museum*, London 1904.

SMITH 1864: R.M. SMITH, *History of the Recent Discoveries at Cyrene, Made During an Expedition to the Cyrenaica in 1860-61, under the Auspices of Her Majesty's Government*, 1864.

SMITH 1989: R.R.R. SMITH, *Hellenistic Royal Portraits*, Oxford 1989.

- SOFRONIEW 2015: A. SOFRONIEW, *Household Gods: Private Devotion in Ancient Greece and Rome*, Los Angeles, 2015.
- SOKOLOV 1974: G.I. SOKOLOV, *Antique Art on the Northern Black Sea Coast: Architecture, Sculpture, Painting, Applied Arts*, Leningrad 1974.
- SOLINAS 1995: F. SOLINAS (a cura di), *Lucio Anneo Seneca. Lettere morali a Lucilio*, Milano 1995.
- SPARKES 1993: B.A. SPARKES, «(Recensione a) E. Bartman, Ancient Sculptural Copies in Miniature», in *Greece and Rome* 40, 1993, pp. 103–104.
- SPIER 1993: J. SPIER, «(Recensione a) E. Bartman, Ancient Sculptural Copies in Miniature», in *The Classical Review* 43, 1993, pp. 381–383.
- SPINOLA 2015: G. SPINOLA, «Miniaturizing Greek Masterpieces. Small Size Copies and Their Purpose», in S. SETTIS – A. ANGISSOLA – D. GASPAROTTO (a cura di), *Serial / Portable Classic: the Greek Canon and its Mutations*, catalogo della mostra (Fondazione Prada 9 maggio-24 agosto 2015), Milano 2015, pp. 171–180.
- SPINOLA 2014: G. SPINOLA, «I ritratti dei poeti, filosofi, letterati e uomini illustri nelle biblioteche romane», in R. REA – R. MENEGHINI (a cura di), *La biblioteca infinita: i luoghi del sapere nel mondo antico*, Milano 2014, pp. 155–175.
- SPIVEY 1996: N.J. SPIVEY, *Understanding Greek Sculpture: Ancient Meanings, Modern Readings*, London 1996.
- SPIVEY – SQUIRE 2004: N. SPIVEY – M. SQUIRE, *Panorama of the Classical World*, London 2004.
- SPORN 2018: K. SPORN, «The Cretan Venus. Überlegungen zur Skulpturenausstattung von römischen Privathäusern auf Kreta», in P. KARANASTASSIS – T. STEFANIDOU-TIVERIOU (a cura di), *Γλυπτική και κοινωνία στη ρωμαϊκή Ελλάδα: καλλιτεχνικά προϊόντα, κοινωνικές προβολές. Διεθνές συνέδριο Ρέθυμνο, 26-28 Σεπτεμβρίου 2014*, Thessaloniki 2018, pp. 273–292.
- SPRATT 1865: T.A.B. SPRATT, *Travels and Researches in Crete*, 1865.
- SQUIRE – PLATT 2017: M. SQUIRE – V. PLATT, «Getting to Grips with Classical Art: Rethinking the Haptics of Graeco-Roman Visual Culture», in A. PURVES (a cura di), *Touch and the Ancient Senses*, London 2017, pp. 75–104.
- SQUIRE 2011: M.J. SQUIRE, *The «Iliad» in a Nutshell: Visualizing Epic on the «Tabulae Iliacae»*, Oxford; New York 2011.
- SQUIRE 2016: M.J. SQUIRE, «Sémantique de l'échelle dans l'art et la poésie hellénistiques: The semantics of scale in Hellenistic art and poetry», in P. LINANT, É. PRIoux, A. ROUVERET, *D'Alexandre à Auguste: dynamiques de la création dans les arts visuels et la poésie*, Rennes 2016, pp. 183–200.
- SREJOVIC 1993: D. SREJOVIC, *Roman Imperial Towns and Palaces in Serbia: Sirmium, Romuliana, Naissus*, Belgrade 1993.

- STÄHLI 2008: A. STÄHLI, «Die Kopie. Überlegungen zu einem methodischen Leitkonzept der Plastikforschung», in K. JUNKER – A. STÄHLI (a cura di), *Original und Kopie: Formen und Konzepte der Nachahmung in der antiken Kunst. Akten des Kolloquiums in Berlin, 17.-19.Februar 2005*, Wiesbaden 2008, pp. 15–34.
- STÄHLI 2014: A. STÄHLI, «Roman Bronze Statuettes: Copies of Greek Sculpture?», in D.G. MITTEN, S. EBBINGHAUS – S.A. HEMINGWAY (a cura di), *Ancient Bronzes through a Modern Lens: Introductory Essays on the Study of Ancient Mediterranean and Near Eastern Bronzes*, 2014, pp. 133–144.
- STAMPOLIDIS 2004: N. STAMPOLIDIS (a cura di), *Eleutherna, Polis, Acropolis, Necropolis*, Athenai 2004.
- STEPHANIDOU-TIVERIOU 1985: T. STEPHANIDOU-TIVERIOU, *Τραπεζοφόρα του Μουσείου Θεσσαλονίκης*, Θεσσαλονίκη 1985.
- STEPHANIDOU-TIVERIOU 1993: T. STEPHANIDOU-TIVERIOU, *Τραπεζοφόρα με πλαστική διακόσμηση: η απτική ομάδα*, Αθήνα 1993.
- STEFANIDOU-TIVERIOU 1997: T. STEFANIDOU-TIVERIOU, «(Recensione a) E. Bartman, Ancient Sculptural Copies in Miniature», in *Gnomon* 69, 1997, pp. 441–447.
- STEPHENS 2004: S. STEPHENS, «Posidippus' Poetry Book: where Macedon meets Egypt.», in W.V. HARRIS – G. RUFFINI (a cura di), *Ancient Alexandria between Egypt and Greece*, Leiden ; Boston 2004, pp. 64–86.
- STEIDL 2019: B. STEIDL, *Limes und Römerschatz: Römer Museum Weißenburg*, Friedberg 2019.
- STEWART 1990: A.F. STEWART, *Greek Sculpture: an Exploration*, New Haven ; London 1990.
- STEWART 2005: A. STEWART, «Posidippus and the Truth in Sculpture», in GUTZWILLER (a cura di), *The new Posidippus: a Hellenistic Poetry Book*, Oxford 2005, pp. 183–205.
- STEWART 2003: P. STEWART, *Statues in Roman Society: Representation and Response*, Oxford 2003.
- STEWART 1993: S. STEWART, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Durham ; London 1993.
- STILLWELL – CAMPBELL 1938: R. STILLWELL – W. CAMPBELL (a cura di), *Antioch-on-the-Orontes. II: The excavations of 1933-1936*, Princeton, N.J. ; London ; The Hague 1938.
- STIRLING 2005: L.M. STIRLING, *The Learned Collector: Mythological Statuettes and Classical Taste in Late Antique Gaul*, Ann Arbor 2005.
- STIRLING 2006: L. STIRLING, «Art, Architecture, and Archaeology in the Roman Empire», in D. POTTER (a cura di), *Blackwell's Companion to the Roman Empire*, Oxford 2006, pp. 75–97.
- STIRLING 2007: L.M. STIRLING, «Statuary Collecting and Display in the Late Antique Villas of Gaul and Spain: a Comparative Study», in F.A. BAUER – C. WITSCHERL (a cura di), *Statuen in der Spätantike*, Wiesbaden 2007, pp. 307–321.

STIRLING 2008: L.M. STIRLING, «Pagan Statuettes in Late Antique Corinth: Sculpture from the Panayia Domus», in *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens* 77, 1, 2008, pp. 89–161.

STIRLING 2014: L.M. STIRLING, «Collections, Canons, and Context : the Afterlife of Greek Masterpieces in late Antiquity», in S. BIRK – T.M. KRISTENSEN – B. POULSEN (a cura di), *Using Images in Late Antiquity*, Oxford 2014, pp. 96-114.

STROCKA 1979: V.M. STROCKA, «Variante, Wiederholung und Serie in der griechischen Bildhauerei», in *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* XCIV, 1979, pp. 143–173.

STRONG 1908: E. STRONG, «Antiques in the Collection of Sir Frederick Cook, Bart., at Doughty House, Richmond», in *Journal of Hellenic Studies* 28, 1908, pp. 1–45.

STUART JONES 1926: H. STUART JONES (a cura di), *A Catalogue of the Ancient Sculptures Preserved in the Municipal Collections of Rome. 2: The sculptures of the Palazzo dei Conservatori*, Oxford 1926.

STUBBE ØSTERGAARD 1996: J. STUBBE ØSTERGAARD, *Catalogue Imperial Rome / Ny Carlsberg Glyptotek*, 1996.

STUCKY 1996: R.A. STUCKY, «Die Nabatäischen Bauten», in A. BIGNASCA (a cura di), *Petra ez-Zantur I: Ergebnisse der Schweizerisch-Liechtensteinischen Ausgrabungen 1988-1992*, Mainz am Rhein 1996, pp. 13-50.

STUCKY – KOLB – SCHMID 1995: R.A. STUCKY – B. KOLB – S.G. SCHMID, «Swiss-Liechtenstein excavations at az-Zantur in Petra 1994. The Sixth Campaign», in *Annual of the Department of Antiquities of Jordan* 39, 1995, pp. 297–315.

SVORŌNOS 1903: I.N. SVORŌNOS, *Die Funde von Antikythera*, Athen 1903.

SYBEL 1881: L. VON SYBEL, *Katalog der Sculpturen zu Athen : Kentrikon Mouseion, Barbakeion Lykeion, Hagia Trias, Theseion, Stoa d. Hadrian, Ephoria. Suedabh. d. Akropolis, Akropolis*, Marburg 1881.

TANNER 2006: J. TANNER, *The Invention of Art History in Ancient Greece: Religion, Society and Artistic Rationalisation*, Cambridge; New York 2006.

TANNER 2010: J. TANNER, «Aesthetics and Art History Writing in Comparative Historical Perspective», in *Arethusa* 43, 2, 2010, pp. 267–288.

TASCA 1998: G. TASCA, «Importante rinvenimento a San Vito al Tagliamento (PN)», in *Quaderni Friulani di Archeologia* 8, 1998, p. 163.

TCHERNIA 1992: A. TCHERNIA, «Le dromadaire des Peticii et le commerce oriental», in *Mélanges de l'école française de Rome* 104, 1, 1992, pp. 293–301.

TESORI DELLA POSTUMIA 1998: M.P. LAVIZZARI PEDRAZZINI – G. SENA CHIESA (a cura di), *Tesori della Postumia: percorsi tra archeologia e storia*, catalogo della mostra (Cremona, Museo Archeologico, 4 aprile-26 luglio 1998), Milano 1998.

THE ANTIKYTHERA SHIPWRECK 2012: N. KALTSAS (a cura di), *The Antikythera Shipwreck : the Ship, the Treasures, the Mechanism, catalogo della mostra* (Atene, Museo Archeologico Nazionale, Aprile 2012 - Aprile 2013), Athens 2012.

THEMELIS 1988: P.G. THEMELIS, «Die Statuenfunde aus dem Gymnasion von Messene», in *Nürnberger Blätter zur Archäologie* 15, 1988, pp. 59–84.

THEMELIS 1995: P. THEMELIS, «Ανασκαφή Μεσσήνης», in *Prakt* 150, 1995, pp. 55–86.

THEMELIS 1996: P. THEMELIS, «Ανασκαφή Μεσσήνης», in *Prakt* 151, 1996, pp. 139–171.

THEMELIS 2002: P. THEMELIS, «Ancient Messene, Recent Discoveries (Sculpture)», in M. YEROULANOU (a cura di), *Excavating Classical Culture: Recent archaeological discoveries in Greece*, Oxford 2002, pp. 229–243.

THEMELIS 2006: P. THEMELIS, «Γλυπτά από την Ελεύθερνα», in E. GAVRILAKI, G.Z. TZIFOPOULOS (a cura di), *Ο Μυλοπόταμος από την αρχαιότητα ως σήμερα. περιβάλλον – αρχαιολογία – ιστορία – λαογραφία – κοινωνιολογία IV. Ελεύθερνα – αζός*, Rethymno 2006, pp. 11–51.

THEMELIS 2009: P. THEMELIS, *Ancient Eleutherna. Sector I*, Athenai 2009.

THEMELIS 2012: P.G. THEMELIS, «Sculpture from Eleutherna», in *Ευλιμένη* 13–14, 2012, pp. 9–44.

THEMELIS 2013: P. THEMELIS, «The “Doryphoros” of Messene», in V. FRANCIOSI – P. THEMELIS (a cura di), *Pompei / Messene. Il “Doriforo” e il suo contesto*, Napoli 2013, pp. 125–200.

THEMELIS 2015: P.G. THEMELIS, *Ancient Messene*, Athens 2015.

THIERSCH 1829: F.W. THIERSCH, *Über die Epochen der bildenden Kunst unter den Griechen*, München 1829.

THIMME 1967: J. THIMME, «Bilder, Inschriften und Opfer an attischen Gräbern», in *Archäologischer Anzeiger*, 1967, pp. 199–213.

THOMAS 1992: R. THOMAS, *Griechische Bronzestatuetten*, Darmstadt 1992.

THOMPSON 1959a: D.B. THOMPSON, *Miniature Sculpture from the Athenian Agora*, Princeton 1959.

THOMPSON 1959b: D.B. THOMPSON, «Review of Exploration archéologique de Délos faite par l'École française d'Athènes. Fascicule 23: Les figurines de terre cuite», in *Gnomon* 31, 7, 1959, pp. 634–639.

THOMPSON 1965: D.B. THOMPSON, «Three Centuries of Hellenistic Terracottas», in *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens* 34, 1, 1965, pp. 34–71.

THURI 1967: L. THURI, «Kopie und Interpretation Griechischer Bildnisse», in *Bulletin van de Vereniging tot Bevordering der Kennis van de Antieke Beschaving* 42, 1967, pp. 85–107.

TODISCO 1979: L. TODISCO, «Un frammento di statua al museo di Lecce e i tipi di Eracle e Melpomene con testa taurina sotto la clava», in *Archeologia Classica* XXXI, 1979, pp. 141–157.

- TODISCO 1993: L. TODISCO, *Scultura greca del IV secolo: maestri e scuole di statuaria tra classicità ed ellenismo*, Milano 1993.
- TODISCO 2016: L. TODISCO, «Vecchie e nuove ipotesi sui colossi di Lisippo a Taranto», in *Ostraka: Rivista di Antichità* 25, 2016, pp. 169–190.
- TOMOVIC 1992: M. TOMOVIC, *Roman Sculpture in Upper Moesia*, Beograd 1992.
- TÖPPERWEIN-HOFFMANN 1971: E. TÖPPERWEIN-HOFFMANN, «Die Terrakotten von Priene», in *Istanbuler Mitteilungen* 21, 1971, pp. 125–160.
- TORTORICI 1994: E. TORTORICI, «Il Carico», in L. BABBINI (a cura di), *Operazione Iulia Felix: lo scavo subacqueo della nave romana rinvenuta al largo di Grado*, Mariano del Friuli 1994, pp. 45–53.
- TORTORICI – BRESSAN 1994: E. TORTORICI – G. BRESSAN, «Antichi relitti nella baia di Camarina», in *VI rassegna di archeologia subacquea, IV Premio Franco Papo. Atti. Giardini Naxos 1991*, Messina 1994, pp. 105–114.
- TOUCHETTE 2000: L.A. TOUCHETTE, «The Mechanism of Roman Copy Production?», in G.R. TSETSKHLADZE – J. BOARDMAN (a cura di), *Periplous: Papers on Classical Art and Archaeology Presented to Sir John Boardman*, London 2000, pp. 344–352.
- TRAGLIA 1974: A. TRAGLIA (a cura di), *Marco terenzio Varrone. Opere*, Torino 1974.
- TREISTER – HARGRAVE 2001: M.Y. TREISTER – J. HARGRAVE, *Hammering Techniques in Greek and Roman Jewellery and Toreutics*, Leiden 2001.
- TRILLMICH 1973: W. TRILLMICH, «Bemerkungen zur Erforschung der römischen Idealplastik», in *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 88, 1973, pp. 247–282.
- TRIMBLE 2006: J. TRIMBLE (a cura di), *Art and Replication: Greece, Rome and Beyond*, Oxford 2006.
- TRIMBLE – ELSNER 2006: J. TRIMBLE – J. ELSNER, «Introduction: ‘If You Need an Actual Statue...’», in *Art History* 29, 2, 2006, pp. 201–212.
- TRISOGLIO 1973: F. TRISOGLIO (a cura di), *Opere di Plinio Cecilio Secondo*, Torino 1973.
- TRUE – HAMMA 1994: M. TRUE – K. HAMMA (a cura di), *A Passion for Antiquities: Ancient Art from the Collection of Barbara and Lawrence Fleischman*, Malibu, CA 1994.
- TRÜMPER 1998: M. TRÜMPER, *Wohnen in Delos: eine baugeschichtliche Untersuchung zum Wandel der Wohnkultur in hellenistischer Zeit*, Rahden 1998.
- TSAKALOU-TZANAVARI 2002: K. TSAKALOU-TZANAVARI, *Πήλινα ειδώλια από τη Βέροια. Ταφικά σύνολα ελληνιστικής εποχής*, Atene 2002.
- TUCHELT 1979: K. TUCHELT, *Frühe Denkmäler Roms in Kleinasien. Beiträge zur archäologischen Überlieferung aus der Zeit der Republik und des Augustus, I: Roma und Promagistrate, XXIII*, Tübingen 1979.

TUTERI 1989: R. TUTERI, «Cronaca di uno scavo trent'anni dopo», in E. MATTIOCCO (a cura di), *Dalla villa di Ovidio al santuario di Ercole*, catalogo della mostra (Sulmona, Palazzo dell'Annunziata, 21 ottobre-19 novembre 1989), Sulmona 1989, pp. 87–113.

TUTERI 1998: R. TUTERI, *Dov'Ercole dimora: il santuario di Ercole Curino a Sulmona*, Sulmona 1998.

TUTERI 1999: R. TUTERI, «Storia e archeologia del territorio di Sulmona», in A. CAMPANELLI (a cura di), *Luoghi e tradizioni d'Italia*, Roma 1999, pp. 361–376.

TUTERI 2002: R. TUTERI, *Dal silenzio: piccole storie dei cittadini di Sulmo nel museo archeologico*, Sulmona 2002.

TUTERI 2005: R. TUTERI, «Forme e spazi della religiosità antica nel territorio di Sulmo», in *Testimonianze del centro Abruzzo*, Sulmona 2005, pp. 45–67.

TUTERI 2010: R. TUTERI, «I luoghi sacri: il santuario di Ercole Curino. Sul pendio», in A. CAMPANELLI (a cura di), *La montagna di Celestino: Maiella Madre*, Sulmona 2010, pp. 39–44.

TYSZKIEWICZ 1895: M. TYSZKIEWICZ, «Notes et souvenirs d'un vieux collectionneur», in *Revue Archéologique* 27, 1895, pp. 273–285.

UHLENBROCK 1986: J. UHLENBROCK, *Herakles: Passage of the Hero Through 1000 Years of Classical Art*, 1986.

UHLENBROCK 1990: J.P. UHLENBROCK, *The Coroplast's Art: Greek Terracottas of the Hellenistic World*, New Rochelle, N.Y. 1990.

VALLOIS – POULSEN – REPLAT 1923: R. VALLOIS – G. POULSEN – J. REPLAT, *Exploration archéologique de Délos. 7, 1: Les portiques au sud du Hiéron. Le portique de Philippe*, Paris 1923.

VAN INGEN 1939: E.W. VAN INGEN, *Figurines from Seleucia on the Tigris: Discovered by the Expeditions Conducted by the University of Michigan with the Cooperation of the Toledo Museum of Art and the Cleveland Museum of Art, 1927-1932*, Ann Arbor 1939.

VAN TETRODE 2003: *Willelm van Tetrode, sculptor (c. 1525-1580). Guglielmo Fiammingo scultore*, catalogo della mostra (Amsterdam - New York 2002), Amsterdam, New York 2003.

VERMEULE 1974: C.C. VERMEULE, *Greek and Roman Sculpture in Gold and Silver*, Boston 1974.

VERMEULE 1975: C. VERMEULE, «The Weary Herakles of Lysippos», in *American Journal of Archaeology* 79, 4, 1975, pp. 323–332.

VERMEULE 1989: C.C. VERMEULE, «Greek Sculpture in Miniature for Roman Patrons», in *Φίλια ἔπη εἰς Γεώργιον Ε. Μυλωνᾶν δια τα 60 ἔτη τοῦ ἀνασκαφικοῦ του ἔργου*, Athina 1989, pp. 390–395.

VERMEULE – BRAUER 1990: C.C. VERMEULE – A. BRAUER, *Stone Sculptures: the Greek, Roman, and Etruscan Collections of the Harvard University Art Museums*, Cambridge 1990.

- VERMEULE – BOTHMER 1959: C. VERMEULE – D. v BOTHMER, «Notes on a New Edition of Michaelis “Ancient marbles in Great Britain”», in *American Journal of Archaeology*, 1959, pp. 329–348.
- VERMEULE – BRAUER 1990: C.C. VERMEULE – A. BRAUER, *Stone Sculptures: the Greek, Roman, and Etruscan Collections of the Harvard University Art Museums*, Cambridge 1990.
- VERZÁR-BASS 2003: M. VERZÁR-BASS, «Una statuetta bronzea raffigurante Ercole in riposo dalla villa del Gorgaz (San Vito al Tagliamento-PN)», in G. TASCA (a cura di), *Giornata di studio sull’archeologia del medio e basso Tagliamento “in ricordo di Giuseppe Cordenos” (San Vito al Tagliamento 1999)*, San Vito al Tagliamento 2003, pp. 140–148.
- VIANU 2015: M. VIANU, «Un support de table avec une représentation figurée, à Tomis», in *Caiete ARA* 6, 2015, pp. 25-26.
- VILLING ET AL. 2013: A. VILLING – M. BERGERON – G. BOUROGIANNIS – A. JOHNSTON – F. LECLERE – A. MASSON – R. THOMAS, *Naukratis: Greeks in Egypt*, London 2013.
- VISCONTI 1790: E.Q. VISCONTI, *Statue del Museo Pio-Clementino*, Roma 1790.
- VOGT 1924: J. VOGT, *Expedition E. von Sieglin. Ausgrabungen in Alexandria, II, 2: Die griechisch-ägyptische Sammlung E. von Sieglin*, Leipzig 1924.
- VORSTER 1998: C. VORSTER, «Hellenistische Skulpturen in Rom. Zur Pflege antiker Statuen in der Kaiserzeit», in M. CIMA – E. LA ROCCA (a cura di), *Horti romani: atti del convegno internazionale: Roma, 4-6 maggio 1995*, Roma 1998, pp. 275-294.
- VORSTER 2007: C. VORSTER, «Die Plastik des späten Hellenismus-Porträts und rundplastische Gruppen», in P.C. BOL (a cura di), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst III. Hellenistische Plastik*, Mainz 2007, pp. 273–331.
- VORSTER 2012: C. VORSTER, «Spätantike Bildhauerwerkstätten in Rom. Beobachtungen zur Idealskulptur der nachkonstantinischen Zeit», in *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 127–128, 2012, pp. 393–497.
- VOUT 2018: C. VOUT, *Classical Art: A Life History from Antiquity to the Present*, 2018.
- WACHSMUTH 1967: D. WACHSMUTH, *Pompimos o Daimon: Untersuchung zu den antiken Sakralhandlung bei Seereisen*, 1967.
- WAKELEY – RIDGWAY 1965: E.T. WAKELEY – B.S. RIDGWAY, «A Head of Herakles in the Philadelphia University Museum», in *American Journal of Archaeology* 69, 2, 1965, pp. 156–160.
- WALDHAUER 1928: O.F. WALDHAUER, *Die antiken Skulpturen der Ermitage*, Berlin 1928.
- WALLACE-HADRILL 2008: A. WALLACE-HADRILL, *Rome’s Cultural Revolution*, Cambridge, UK ; New York 2008.
- WALTERS 1899: H.B. WALTERS, *Catalogue of the Bronzes, Greek, Roman, and Etruscan in the British Museum*, London 1899.

- WALTERS 1921: H.B. WALTERS, *Catalogue of the Silver Plate (Greek, Etruscan and Roman) in the British Museum*, London 1921.
- WARD-PERKINS 1981: J.B. WARD-PERKINS, *Roman Imperial Architecture*, Harmondsworth 1981.
- WALSH 1989: J. WALSH, «Acquisitions/1988», in *The J. Paul Getty Museum Journal* 17, 1989, pp. 99–166.
- WARDEN 1991: P.G. WARDEN, «The Sculptural Program of the Villa of the Papyri», in *Journal of Roman Archaeology* IV, 1991, pp. 257–261.
- WARDEN – ROMANO 1994: P.G. WARDEN, D.G. ROMANO, «The Course of Glory: Greek Art in a Roman Context at the Villa of the Papyri at Herculaneum», in *Art History* 17, 2, 1994, pp. 228–254.
- WEBB 2007: R. WEBB, «The Model Ekphraseis of Nikolaos the Sophist as Memory Images», in M. GRÜNBAIT (a cura di), *Theatron: rhetorische Kultur in Spätantike und Mittelalter*, Berlin ; New York 2007.
- WEBER 1976: M. WEBER, «Die Amazonen von Ephesos», in *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 91, 1976, pp. 28–96.
- WEBER 2002: T. WEBER, *Gadara Decapolitana. Untersuchungen zur Topographie, Geschichte, Architektur und der bildenden Kunst einer «Polis Hellenis» im Ostjordanland*, Wiesbaden 2002.
- WEDDLE 2010: P. WEDDLE, *Touching the Gods: Physical Interaction with Cult Statues in the Roman World*, Doctoral, Durham University, 2010.
- WEEBER 2003: K.-W. WEEBER, *Luxus im alten Rom: die Schwelgerei, das süße Gift*, Darmstadt 2003.
- WEIHRAUCH 1967: H.R. WEIHRAUCH, *Europäische Bronzestuetten: 15.-18. Jahrhundert*, Braunschweig 1967.
- WEINSTOCK 2012: H. WEINSTOCK, *Statuenstützen an vorkaiserzeitlichen Marmorstatuen: ein Beitrag zur Chronologie der griechischen Plastik*, Hamburg 2012.
- WELLS 2013: R. WELLS, *Scale in Contemporary Sculpture: Enlargement, Miniaturisation and Life-size*, Farnham, Surrey ; Burlington 2013.
- WIEGAND – SCHRADER 1904: T. WIEGAND – H. SCHRADER, *Priene Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen in den Jahren 1895 - 1898, 1904*.
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF 1927: U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, «Heilige Gesetze, eine Urkunde aus Kyrene», in *Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaften*, 1927, pp. 155–177.
- WILD 2017: T. WILD, «Verkehrte Welt – Bronzene Symplegma-Statuette», in R. VON DEN HOFF, J.A. DICKMANN (a cura di), *Ansichtssache. Antike Skulpturengruppen im Raum*, catalogo della mostra (Freiburg, Universität Freiburg im Breisgau. Archäologische Sammlung, 22 febbraio-2 luglio 2017), Bönen 2017, pp. 232–235.

WILSON 1995: R.J.A. WILSON, «Archaeology in Sicily 1988-1995», in *Archaeological Reports* 42, 1995, pp. 59–123.

WINCKELMANN 2011: J.J. WINCKELMANN, *Letter and Report on the discoveries at Herculaneum*, C. MATTUSCH (a cura di), Los Angeles 2011.

WINTER 1903: F. WINTER, *Die antiken Terrakotten. Die Typen der figürlichen Terrakotten*, Berlin ; Stuttgart 1903.

WOHLMAYR 1991: W. WOHLMAYR, *Studien zur Idealplastik der Vesuvstädte*, Buchloe 1991.

WOLF 1993: S. WOLF, *Herakles beim Gelage: eine motiv- und bedeutungsgeschichtliche Untersuchung des Bildes in der archaisch-frühklassischen Vasenmalerei*, Köln 1993.

WOLF 1998: S. WOLF, «Unter dem Einfluss des Dionysos. Zu einem hellenistischen Weihrelief an Herakles», in *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 113, 1998, pp. 49-89.

VAN WONTERGHEM 1973: F. VAN WONTERGHEM, «Le culte d'Hercule chez les Paeligni. Documents anciens et nouveaux», in *L'Antiquité Classique* 42, 1, 1973, pp. 36–48.

WONTERGHEM 1975: F.: VAN WONTERGHEM, *Antiche genti peligne*, Sulmona 1975.

WONTERGHEM 1984: F.: VAN WONTERGHEM, *Superaequum, Corfinium, Sulmo*, Firenze 1984.

WONTERGHEM 1989: F.: VAN WONTERGHEM, «La decorazione del sacello», in E. MATTIOCCO (a cura di), *Dalla villa di Ovidio al santuario di Ercole*, catalogo della mostra (Sulmona, Palazzo dell'Annunziata, 21 ottobre-19 novembre 1989), Sulmona 1989, pp. 151–158.

WONTERGHEM 1992: F.: VAN WONTERGHEM, «Il culto di Ercole fra i popoli osco-sabellici», in C. BONNET – C. JOURDAIN-ANNEQUIN (a cura di), *Heracles: d'une rive a l'autre de la Mediterranee: bilan et perspectives*, Bruxelles ; Rome 1992, pp. 319–351.

WONTERGHEM 1994: F.: VAN WONTERGHEM, «Il culto di Esculapio fra i Peligni», in *Ancient Society* 25, 1994, pp. 177–188.

WONTERGHEM – DEVIJVER 1989: F.: VAN WONTERGHEM – H. DEVIJVER, «L'ara di bronzo», in E. MATTIOCCO (a cura di), *Dalla villa di Ovidio al santuario di Ercole*, catalogo della mostra (Sulmona, Palazzo dell'Annunziata, 21 ottobre-19 novembre 1989), Sulmona 1989, pp. 185–192.

WOOD 1994: S. WOOD, «(Recensione a:) D. Kreikenbom, Griechische und römische Kolossalporträts bis zum späten ersten Jahrhundert nach Christus», in *American Journal of Archaeology* 98, 4, 1994, pp. 789–791.

WOOD 2007: S. WOOD, «(Recensione a:) B. Ruck, Die Großen dieser Welt. Kolossalporträts im antiken Rom», in *Bonner Jahrbücher*, 2007, pp. 417–419.

WOOD 2017: S. WOOD, «Klaudios Peisōn Anethēken: A Gift of Sculpture at the South Baths of Pergē», in *American Journal of Archaeology* 121, 3, 2017, pp. 439–466.

WULF-RHEIDT 1999: U. WULF-RHEIDT, *Die Stadtgrabung. Teil 3: Die hellenistischen und römischen Wohnhäuser von Pergamon: unter besonderer Berücksichtigung der Anlagen zwischen der Mittel- und der Ostgasse*, Berlin ; New York 1999.

WÜNSCHE 1972: R. WÜNSCHE, «Der Jüngling vom Magdalensberg. Studie zur römischen Idealplastik», in J. SCHMOLL – M. RESTLE – H. WEIERMANN (a cura di), *Festschrift Luitpold Dussler. 28 Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte*, Munich 1972, pp. 45–80.

YEGÜL 1993: F. YEGÜL, «The Palestra at Herculaneum as a New Architectural Type», in A. REYNOLDS SCOTT – R.T. SCOTT (a cura di), *Eius Virtutis Studiosi: Classical and Postclassical Studies in Memory of Frank Edward Brown (1908-1988)*, Washington 1993, pp. 369–394.

ZADOKS-JITTA 1987: A.-N. ZADOKS-JITTA, «Herakles Epitrapezios Reconsidered», in CHAMAY J, MAUER J.-L.(a cura di), *Lysippe et son influence*, Genève 1987, pp. 97–99.

ZAHLHAAS 1985: G. ZAHLHAAS, «Der römische Schatzfund von Weissenburg», in *Antike Welt: Zeitschrift für Archäologie und Kulturgeschichte* XVI, 3, 1985, pp. 38–47.

ZANKER 2004: G. ZANKER, *Modes of Viewing in Hellenistic Poetry and Art*, Madison (Wis.) 2004.

ZANKER 1974: P. ZANKER, *Klassizistische Statuen: Studien zur Veränderung des Kunstgeschmacks in der römischen Kaiserzeit*, Mainz a. Rhein 1974.

ZANKER 1983: P. ZANKER, *Provinzielle Kaiserporträts: zur Rezeption d. Selbstdarstellung d. Princeps*, München 1983.

ZANKER 1992: P. ZANKER, «Nachahmen als kulturelles Schicksal», in C. LENZ (a cura di), *Probleme der Kopie von der Antike bis zum 19. Jahrhundert. Vier Vorträge*, Munich 1992, pp. 9–24.

ZANKER 1993: P. ZANKER, «The Hellenistic Grave Stelai from Smyrna. Identity and Self-image in the Polis», in A. BULLOCH (a cura di), *Images and Ideologies. Self-definition in the Hellenistic World*, Berkeley 1993, pp. 212–230.

ZANKER 1995: P. ZANKER, «Brüche im Bürgerbild? Zur bürgerlichen Selbstdarstellung in den hellenistischen Städten», in M. WÖRRLE – P. ZANKER (a cura di), *Stadt und Bürgerbild im Hellenismus. Kolloquium, München 24. bis 26. Juni 1993*, 1995, pp. 251–273.

ZANKER 2015: P. ZANKER, «Copies in Context. Greek Art in Roman Settings», in S. SETTIS – A. ANGUISSOLA – D. GASPAROTTO (a cura di), *Serial / Portable Classic: the Greek Canon and its Mutations*, catalogo della mostra (Fondazione Prada 9 maggio-24 agosto 2015), Milano 2015, pp. 107-118.

ZEINER 2005: N.K. ZEINER, *Nothing Ordinary Here: Statius as Creator of Distinction in the «Silvae»*, London 2005.

ZENAROLLA 2013: L. ZENAROLLA, «Il culto di ‘Hercules’ e il rapporto con i sostrati etnico culturali preesistenti: il caso dell’Italia nord-orientale», in F. FONTANA (a cura di), *Sacrum facere, Atti del I Seminario di Archeologia del Sacro (Trieste, 17-18 febbraio 2012)*, Trieste 2013, pp. 279–286.

ZERBINI 2002: L. ZERBINI, «Problemi sulla navigazione e la rotta della nave romana di Comacchio», in M. KHANOUSI – P. RUGGERI – C. VISMARA, (a cura di), *L’Africa romana: lo spazio marittimo del Mediterraneo occidentale: geografia storica ed economia: atti del XIV convegno di studio, Sassari, 7-10 dicembre 2000*, Roma 2002, pp. 821–828.

ZEVI 2008: F. ZEVI (a cura di), *Museo Archeologico dei Campi Flegrei: catalogo generale*, Napoli 2008.

ZIMMER 2014: K.B. ZIMMER, *Im Zeichen der Schönheit: Form, Funktion und Stellenwert klassischer Skulpturen im Hellenismus am Beispiel der Göttin Aphrodite*, Rahden 2014.

RIFERIMENTI IMMAGINI

- Fig. 1: Sir Lawrence Alma-Tadema, 1868, *The Siesta*. Madrid, Museo del Prado, inv. P003996 – Riproduzione da BARROW 2004.
- Fig. 2: Sir Lawrence Alma-Tadema, 1868, *The Siesta*. Collezione privata – Riproduzione da ALMA-TADEMA 2014.
- Fig. 3: *Venere de' Medici*. Firenze, Gallerie degli Uffizi, inv. 1914 n. 224 – Riproduzione da MARVIN 1989.
- Fig. 4: Ercole Farnese. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 6001 – Riproduzione da MARVIN 1989.
- Fig. 5: München, Staatliche Antikensammlung und Glyptothek, inv. 302 – Riproduzione da ANGUISSOLA 2005.
- Fig. 6: Atene, Museo Archeologico Nazionale, inv. X 16781 – Riproduzione da ANGUISSOLA 2005.
- Fig. 7: New York, Metropolitan Museum of Art, inv. n. 31.11.12 – ©MET Museum.
- Fig. 8: Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles – Riproduzione da KOORTBOJAN 2015.
- Fig. 9: München, Staatliche Antikensammlung und Glyptothek, inv. 302 (volto) – Riproduzione da ANGUISSOLA 2005.
- Fig. 10: Wien, Kunsthistorisches Museum, inv. I. 1288 – Riproduzione da ANGUISSOLA 2005.
- Fig. 11: Harvard Art Museums / Arthur M. Sackler Museum, inv. 2007.221 – Riproduzione da STÄHLI 2014.
- Fig. 12: Firenze, Museo Archeologico Nazionale, inv. 2341 – Riproduzione da PICCOLI GRANDI BRONZI 2015.
- Fig. 13: Atene, Museo Archeologico Nazionale, inv. 129 – Riproduzione da GAIFMAN 2006.
- Fig. 14: Atene, Museo Archeologico Nazionale, inv. 128 – Riproduzione da GAIFMAN 2006.
- Fig. 15: Wien, Kunsthistorisches Museum, inv. VI 342 – © KHM.
- Fig. 16: Pompei, Casa delle Pareti Rosse, larario (VII.5.37) – Riproduzione da SOFRONIEW 2015.
- Fig. 17: Ercolano, Casa del Sacello di Legno (V 31), mobile ligneo – Riproduzione da SOFRONIEW 2015.
- Fig. 18: Delo, Palestre du Lac, esedre E2; E3 – Riproduzione da DELORME 1961.

- Fig. 19: Delo, Casa di Hermes – Riproduzione da KREEB 1988.
- Fig. 20: Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 5465 – Riproduzione da MATTUSCH 2005.
- Fig. 21: Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 5292– Riproduzione da MATTUSCH 2005.
- Fig. 22: Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 5292 – Riproduzione da MATTUSCH 2005.
- Fig. 23: Parigi, Bibliothèque Nationale, *Coupe des Ptolémées* – Riproduzione da LAPATIN 2015.
- Fig. 24: Parigi, Bibliothèque Nationale, *Coupe des Ptolémées* – Riproduzione da LE LUXE DANS L'ANTIQUITE 2017.
- Fig. 25: Pompei, Casa dei Vettii, (VI 15,1), Ala (i), Parete Nord – Riproduzione da CADARIO 2015.
- Fig. 26: Tunisi, Museo Nazionale del Bardo, inv. F 208 – Riproduzione da HÖCKMANN 1994.
- Fig. 27: Tunisi, Museo Nazionale del Bardo, inv. F 210 – Riproduzione da BÖHM 1994.
- Fig. 28: Tunisi, Museo Nazionale del Bardo, inv. F 214 – Riproduzione da PFISTERER-HAAS 1994.
- Fig. 29: Atene, Museo Archeologico Nazionale, inv. X – Riproduzione da CADARIO 2015.
- Fig. 30: Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 6001 (fronte) – Riproduzione da RAUSA 2010.
- Fig. 31: Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 6001 (retro)– Riproduzione da RAUSA 2010.
- Fig. 32: Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 6001 (volto) – ©Inst.Neg.Rom 80.2911.
- Fig. 33: Oplontis, Villa di Poppea, inv. OP 1252 (fronte) – ©FA-S-PHG-18601-02.
- Fig. 34: Oplontis, Villa di Poppea, inv. OP 1252 (fronte) – © FA-S-PHG-18601-08.
- Fig. 34: Caserta, Palazzo Reale, inv. CAT. SABAP n. 15/00051686 – Riproduzione da MORENO 1982.
- Fig. 36: Caserta, Palazzo Reale, inv. CAT. SABAP n. 15/00051686 (volto)– Foto Fabrizio Slavazzi
- Fig. 37: Roma, Terme di Caracalla. Pianta – Riproduzione da SCHNEIDER 2008.
- Fig. 38: Roma, Terme di Caracalla. Ricostruzione della collocazione originaria dell'Ercole Farnese e dell'Ercole Latino – Riproduzione da SCHNEIDER 2008.
- Fig. 39: Firenze, Palazzo Pitti, inv. OdA 1911 n. 608 – ©Gallerie degli Uffizi.
- Fig. 40: London, British Museum, inv. 1776.11-8.2 – ©FA-S15007-01.
- Fig. 41: Tunisi, Museo del bardo, inv. C1033 – ©Inst.Neg.Rom 61.607.
- Fig. 42: Attuale collocazione ignota, ex Galleria Chenel – Riproduzione da Galerie Chenel, *Marbre dans la Rome antique*, 2010.

- Fig. 43: Atene, Museo Archeologico Nazionale, inv. 5742 – Foto Fabrizio Slavazzi.
- Fig. 44: Milano, Museo Civico Archeologico, inv. A1143 – ©Inst.Neg.Rom 75.870.
- Fig. 45: Afyon, Museo Archeologico, inv. E1428; 6899 – Riproduzione da PENSABENE 2010.
- Fig. 46: Amman, Teatro romano – Riproduzione da FRIEDLAND – TYCOT 2010.
- Fig. 47: Antalya, Museo Archeologico – Riproduzione da ÖZGÜR 2011.
- Fig. 48: Ercole da Messene, ricostruzione – Riproduzione da THEMELIS 2013.
- Fig. 49: Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. n. 1914/138 – Riproduzione da MITO 2019.
- Fig. 50: Antalya, Museo Archeologico, inv. 2011/255 (A) – Riproduzione da ABBASOĞLU – AKÇAY-GÜVEN 2013.
- Fig. 51: Annaba (Hippo Regius), Grandi Terme– Riproduzione da ERWAN 1950.
- Fig. 52: Argo, Museo Archeologico, inv. I – Riproduzione da LISIPPO 1995.
- Fig. 53: Side, Museo Archeologico, inv. 154 – Riproduzione da INAN 1975.
- Fig. 54: Catania, Museo Civico Ursino, inv. 1088 – Riproduzione da PAFUMI 2009.
- Fig. 55: Corinto, Museo Archeologico, inv. S-1999-002 (fronte) – Riproduzione da STIRLING 2008.
- Fig. 56: Corinto, Museo Archeologico, inv. S-1999-002 (retro) – Riproduzione da STIRLING 2008.
- Fig. 57: Atene, Museo dell’Agorà, inv S1241 (fronte) – ©ASCSA.
- Fig. 58: Atene, Museo dell’Agorà, inv S1241 (retro) – ©ASCSA.
- Fig. 59: Detroit, Detroit institute of Arts, inv. 68.65 – ©DIA.
- Fig. 60: Delo, Museo Archeologico, inv. A5458 – Riproduzione da NOLTE 2006.
- Fig. 61: Bagdad, Iraq Museum, inv. 100178 – Riproduzione da CANEPA 2015.
- Fig. 62: Roma, Villa Albani, inv. 933 – Riproduzione da BOL 2003.
- Fig. 63: Chieti, Museo Archeologico, Nazionale d’Abruzzo, inv. 4340 – Riproduzione da POTERE E PATHOS 2015.
- Fig. 64: Paris, Musée du Louvre, inv. BR 652 – ©Musée du Louvre.
- Fig. 65: Chicago, Art Institute Chicago, inv. 1978.308 – Riproduzione da RAFF 2016.
- Fig. 66: Malibu, Getty Museum, Villa collection, inv. 96.AB.185 – ©Getty Museum.
- Fig. 67: Bergama, Museo Archeologico, inv. 192 (fronte) – ©Inst.Neg.Ist. PE-67-188.
- Fig. 68: Bergama, Museo Archeologico, inv. 192 (Retro) – ©Inst.Neg.Ist. PE-67-191.
- Fig. 69: Wien, Kunsthistorisches Museum, inv. VI 353 – ©KHM.
- Fig. 70: Istanbul Museo Archeologico, inv. 1386 – Riproduzione da RUMSCHEID 2006.
- Fig. 71: Tübingen, Archäologisches Institut, inv. S./ 13 2699 – Riproduzione da FISCHER 1994.
- Fig. 72: Malibu, Getty Museum, Villa collection, inv. 88.AI.47 – ©Getty Museum.
- Fig. 73: Roma, Villa Borghese, Casino - Portico, inv. CLXXVII – Riproduzione da MORENO – VIACAVA 2003.

- Fig. 74: Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 152798 – ©Inst.Neg.Rom 59.816.
- Fig. 75: Retimo, Museo Archeologico, inv. 3776+3777 – Riproduzione da THEMELIS 2012–2013.
- Fig. 76: Retimo, Museo Archeologico, inv. 3776+3777 – Riproduzione da THEMELIS 2012–2013.
- Fig. 77: London, British Museum, inv. 1923,0401.433 – ©British Museum.
- Fig. 78: London, British Museum, inv. 1861,1127.51 – ©British Museum.
- Fig. 79: London, British Museum, inv. 1914,1020.1 – ©British Museum.
- Fig. 80: Haifa, National Maritime Museum, inv. 4816 – Riproduzione da KÜNZL 1994.
- Fig. 81: London, British Museum, inv. 1841,0710.1 – ©British Museum.
- Fig. 82: Firenze, Museo Archeologico Nazionale, inv. 85483 – Riproduzione da SCHOCH 2009.
- Fig. 83: Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, inv. 1021 – Riproduzione da STUBBE ØSTERGAARD 1996.
- Fig. 84: London, British Museum, inv. 1824.0490 – ©British Museum.
- Fig. 85: Padova, Museo Archeologico, inv. 123497 – ©Padova Musei Civici.
- Fig. 86: Padova, Museo Archeologico, inv. 110567 – ©Padova Musei Civici.
- Fig. 87: Paris, Musée du Louvre, inv. Br. 4417 – Riproduzione da BARDIÈS 2009.
- Fig. 88: Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. n. 5135 (fronte) – Riproduzione da COLZANI 2018.
- Fig. 89: Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. n. 5135 (retro) – Riproduzione da COLZANI 2018.
- Fig. 90: Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. n. 5135 (fianco destro) – Riproduzione da COLZANI 2018.
- Fig. 91: Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. n. 5135 (fianco sinistro) – Riproduzione da COLZANI 2018.
- Fig. 92: London, British Museum, inv. 1865,0711.1 – ©British Museum.
- Fig. 93: Malibu, Getty Museum, Villa collection, inv. 71.AB.460 – ©Getty Museum.
- Fig. 94: Bonn, Rheinisches Landesmuseum, inv. CVT 6379 – Riproduzione da KÜNZL 1970.
- Fig. 95: Bonn, Rheinisches Landesmuseum, inv. CVT 6379 – Riproduzione da KÜNZL 1970.
- Fig. 96: Bonn, Rheinisches Landesmuseum, inv. CVT 6379 – Riproduzione da KÜNZL 1970.
- Fig. 97: Bonn, Rheinisches Landesmuseum, inv. CVT 6379 – Riproduzione da KÜNZL 1970.
- Fig. 98: Attuale collocazione ignota, ex collezione “Docteur K” – Riproduzione da Crédit Municipal de Paris – *Archeologie, Collection du Docteur K*, 16 dicembre 2004, lotto 10.

- Fig. 99: Attuale collocazione ignota, ex collezione “Docteur K” – Riproduzione da Crédit Municipal de Paris – Archeologie, *Collection du Docteur K*, 16 dicembre 2004, lotto 10.
- Fig. 100: Attuale collocazione ignota, ex collezione “Docteur K” – Riproduzione da Crédit Municipal de Paris – Archeologie, *Collection du Docteur K*, 16 dicembre 2004, lotto 10.
- Fig. 101: Toledo, Museum of Arts, inv. 1968.72 – Riproduzione da MATTUSCH 1996c.
- Fig. 102: New York, MET Museum, inv. 35.122 – Riproduzione da MATTUSCH 1996c.
- Fig. 103: Providence, RISD Museum, inv. 26.117 – Riproduzione da MATTUSCH 1996c.
- Fig. 104: Delo, Museo Archeologico, inv. A 3387 – Riproduzione da LAUMONIER 1956.
- Fig. 105: Delo, Museo Archeologico, inv. A 3466 – Riproduzione da LAUMONIER 1956.
- Fig. 106: Çanakkale, Museo Archeologico, inv. 2123 – Riproduzione da RUMSCHEID 2008.
- Fig. 107: Veria, Museo Archeologico, inv. II 3107 – Riproduzione da TSAKALOU-TZANAVARI 2002.
- Fig. 108: Veria, Museo Archeologico, inv. II 3156 – Riproduzione da TSAKALOU-TZANAVARI 2002.
- Fig. 109: Veria, Museo Archeologico, inv. II 3111 – Riproduzione da TSAKALOU-TZANAVARI 2002.
- Fig. 110: Veria, Museo Archeologico, inv. II 3103 – Riproduzione da TSAKALOU-TZANAVARI 2002.
- Fig. 111: London British Museum, inv. 2000,0522.1 – Riproduzione da SPORN 2018.
- Fig. 112: London British Museum, inv. 2000,0522.1 – Riproduzione da SPORN 2018.
- Fig. 113: Attuale collocazione ignota, da Balanaia – Riproduzione da CLERMONT-GANNEAU 1885.
- Fig. 114: Attuale collocazione ignota, da Balanaia – Riproduzione da CLERMONT-GANNEAU 1885.
- Fig. 115: Istanbul, Museo Archeologico, inv. 1501 – Riproduzione da RUMSCHEID 2006.
- Fig. 116: Istanbul, Museo Archeologico, inv. 1397 – Riproduzione da RUMSCHEID 2006
- Fig. 117: Istanbul, Museo Archeologico, inv. 1520 – Riproduzione da RUMSCHEID 2006
- Fig. 118: Istanbul, Museo Archeologico, inv. 1653 – Riproduzione da RUMSCHEID 2006
- Fig. 119: Istanbul, Museo Archeologico, inv. 1564 – Riproduzione da RUMSCHEID 2006
- Fig. 120: Istanbul, Museo Archeologico, inv. 1637 – Riproduzione da RUMSCHEID 2006
- Fig. 121: Istanbul, Museo Archeologico, inv. 1502 – Riproduzione da RUMSCHEID 2006
- Fig. 122: Attuale collocazione ignota, da Priene – Riproduzione da RUMSCHEID 2006
- Fig. 123: Istanbul, Museo Archeologico, inv. 1492 – Riproduzione da RUMSCHEID 2006
- Fig. 124: Istanbul, Museo Archeologico, inv. 1532 – Riproduzione da RUMSCHEID 2006
- Fig. 125: Istanbul, Museo Archeologico, inv. 1394 – Riproduzione da RUMSCHEID 2006

- Fig. 126: Taranto, MAN, inv. 123120 – Riproduzione da GRAEPLER 1997.
- Fig. 127: Attuale collocazione ignota, ex collezione Sambon– Riproduzione da SAMBON 1928.
- Fig. 128: Monte Morrone (Sulmona), Santuario di Ercole Curino – Riproduzione da VAN WONTERGHEM 1973.
- Fig. 129: Monte Morrone (Sulmona), Santuario di Ercole Curino, pianta – Riproduzione da VAN WONTERGHEM 1973.
- Fig. 130: Chieti, MAN d’Abruzzo, *Hercules Cubans* – ©Inst.Neg.Rom 72.2422.
- Fig. 131: Chieti, MAN d’Abruzzo, *Hercules Cubans* – Riproduzione da VAN WONTERGHEM 1984.
- Fig. 132: Chieti, Museo Archeologico, Nazionale d’Abruzzo, inv. 4340 – ©Inst.Neg.Rom 72.2423.
- Fig. 133: Chieti, Museo Archeologico, Nazionale d’Abruzzo, inv. 4340 – ©Inst.Neg.Rom 72.2426.
- Fig. 134: Chieti, Museo Archeologico, Nazionale d’Abruzzo, inv. 4340 – Riproduzione da VAN WONTERGHEM 1984.
- Fig. 135: Rinvenimento subacqueo da Caesarea Marittima – Riproduzione da GALILI – ROSEN 2015.
- Fig. 136: Mariemont, Museo Archeologico – Riproduzione da LÉVÊQUE 1952.
- Fig. 137: Ercolano, Palestra, settore residenziale – Riproduzione da MAIURI 1958.
- Fig. 138: Ercolano, Palestra, settore residenziale, ricostruzione assonometrica – Riproduzione da MAIURI 1958.
- Fig. 139: Tunisi, Museo del Bardo, inv. F 209 – Riproduzione da KLAGES 1994.
- Fig. 140: Bergama, Museo Archeologico, inv. 191 – Riproduzione da ©Inst.Neg.Ist. PE-67-181.
- Fig. 141: Bergama, Museo Archeologico, inv. 191 – Riproduzione da ©Inst.Neg.Ist. PE-67-183.
- Fig. 142: Bergama, Museo Archeologico, inv. 193 – Riproduzione da ©Inst.Neg.Ist. PE-67-194.
- Fig. 143: Bergama, Museo Archeologico, inv. 193 – Riproduzione da ©Inst.Neg.Ist. PE-67-196.
- Fig. 144: Pergamo, quartiere delle «Peristylhäuser westlich der unteren Agora» – Riproduzione da RADT 1988.
- Fig. 145: Pergamo, Peristylhaus II, pianta – Riproduzione da PINKWART – STAMMITZ 1984.
- Fig. 146: Rinvenimento subacqueo dal Relitto di Grado, Poseidone “Laterano – Riproduzione da SAPORITI 2005.
- Fig. 147: Rinvenimento subacqueo dal Relitto di Malamocco, Poseidone “Laterano” – Riproduzione da SAPORITI 2005

- Fig. 148: Rinvenimento subacqueo dal Relitto di Haifa, Kfar Samir South– Riproduzione da GALILI – ROSEN 2015.
- Fig. 149: Rinvenimento subacqueo dal Relitto di Ascalona, Venere “che si slaccia il sandalo” – Riproduzione da GALILI – ROSEN 2015.
- Fig. 150: Rinvenimento subacqueo dal Relitto di Ascalona, Priapo– Riproduzione da GALILI – ROSEN 2015.
- Fig. 151: Corinto, Panayia Domus, pianta – Riproduzione da STIRLING 2008.
- Fig. 152: Gruppo di statuette dalla Panayia Domus di Corinto – Riproduzione da STIRLING 2008.
- Fig. 153: Avignone, Museo Calvet, inv E 40 – ©Inst.Neg.Rom 33.285
- Fig. 154: Salonicco, Museo Archeologico, inv. 846 – Riproduzione da STEPHANIDOU-TIVERIOU 1993.
-
- E1: Amman, Teatro romano – Riproduzione da FRIEDLAND – TYCOT 2010.
- E2: Antalya, Museo Archeologico – Riproduzione da ÖZGÜR 2011.
- E3: Ercole da Messene, ricostruzione – Riproduzione da THEMELIS 2013.
- E4: Attuale collocazione ignota, ex Galleria Chenel – Riproduzione da Galerie Chenel, *Marbre dans la Rome antique*, 2010.
- E6: Museo Archeologico – Riproduzione da AKÇAY 2007.
- E7: Antalya, Museo Archeologico, inv. 2011/255 (A) – Riproduzione da ABBASOĞLU – AKÇAY-GÜVEN 2013.
- E8: Attuale collocazione ignota – Riproduzione da Beltrami Fine Art, Asta 85 – Archeologia (14 dicembre 2020), lotto 78.
- E9: Attuale collocazione ignota – Riproduzione da Galerie Chenel, *Egyptian Greek and Roman sculptures* 2020.
- E10: Attuale collocazione ignota – Riproduzione da d’asta TimeLine Auctions - Antiquities, Day 1 (22 maggio 2018 Londra), lotto 0107
- E11: Zagabria Museo Archeologico, inv. 28 – Riproduzione da <http://lupa.at/22780>
- E12: Deva, Muzeul Civilizatiei Dacice si Romane, magazzino – Riproduzione da <http://lupa.at/21630>
- E13: Varna, Museo Archeologico – Riproduzione da <http://lupa.at/21630>
- E14: Corinto, Museo Archeologico, inv. S-1999-002 – Riproduzione da STIRLING 2008.
- E15: Attuale collocazione ignota – Riproduzione da FRIEDLAND 2012.
- E16: Bagdad, Iraq Museum, inv. 100178 – Riproduzione da CANEPA 2015.
- E17: Chicago, Art Institute Chicago, inv. 1978.308 – Riproduzione da RAFF 2016.

- E18: Attuale collocazione ignota – Riproduzione da Royal-Athena Galleries, *Art of the Ancient World*, Volume XIX – 2008, n. 42.
- E19: San Vito al Tagliamento, Museo Archeologico, inv. 398.001 – Riproduzione da GIOVANNINI – TASCA 2016, pp. 29-30
- E20: Malibu, Getty Museum, Villa collection, inv. 96.AB.185 – ©Getty Museum.
- E22: Malibu, Getty Museum, Villa collection, inv. 80.AB.77 – Riproduzione da ©Getty Museum.
- E23: Istanbul Museo Archeologico, inv. 1386 – Riproduzione da RUMSCHEID 2006.
- E24: Attuale collocazione ignota – Riproduzione da Leclere – Maisonde ventes, *Tableaux, mobilier et objets d'art, sculptures*, 29 giugno 2018, p. 6, lotto n. 5.
- E25: Bagdad, Iraq Museum, inv. S 11-434– Riproduzione da INVERNIZZI 1989.
- E26: Bagdad, Iraq Museum, inv. S 11-438 – Riproduzione da INVERNIZZI 1989.
- E27: Pella, Museo Archeologico – Foto Fabrizio Slavazzi.
- E28: Malibu, Getty Museum, Villa collection, inv. 88.AI.47 – ©Getty Museum.
-
- V1 Attuale collocazione ignota – Riproduzione da Galerie Chenel, *Reflection, Egyptian, Greek and Roman sculptures* 2019.
- V2 Retimo, Museo Archeologico, inv. 3776+3777 – Riproduzione da THEMELIS 2012–2013.
- V3 Princeton, University Art Museum, inv. 2014-42 – Riproduzione da LESSWING 2015.
- V4 Attuale collocazione ignota – Riproduzione da Lullo Pampoulides, *Classicism reimagined: Master paintings and sculpture 1700 circa 1950*, 2019.
- V5 Attuale collocazione ignota – Riproduzione da ANGIOLILLO 2010.
- V6 Attuale collocazione ignota – Riproduzione da Christie's Antiquities, New York, 11 dicembre 2014, lotto 146.
- V7 Selçuk, Museo Archeologico, inv. 49/79/92; 31/75/92 – Riproduzione da LANG-AUIGER 2003 *ET AL*, pp. 190-191, n. S1, tavv. 72-73.
- V8 Harvard, Harvard Art Museums, inv. 1943.1045 – Riproduzione da ©HAM.
- V9 Malibu, Getty Museum, Villa collection, inv. 74.AA.40 – Riproduzione da ©Getty Museum.
- V12 Delo, Museo Archeologico, inv. A 5120 – Riproduzione da MARCADÉ 1969.
- V14 Delo, Museo Archeologico, inv. A 5154 – Riproduzione da MARCADÉ 1969.
- V15 Delo, Museo Archeologico, inv. A 2218 – Riproduzione da MARCADÉ 1969.
- V16 Delo, Museo Archeologico, inv. A 831 – Riproduzione da KREEB 1988.
- V17 Delo, Museo Archeologico, inv. A 5122 – Riproduzione da JOCKEY 2000.
- V18 Delo, Museo Archeologico, inv. A 5124 – Riproduzione da JOCKEY 2000.
- V20 Indianapolis, IUAM, inv. 63.105.3 – Riproduzione da RUDOLPH – CALINESCU 1988.
- V21 Chania, Museo Archeologico – Riproduzione da SPORN 2018.
- V22 London, British Museum, inv. 1888,1115.9 – ©British Museum.

- V23 London, British Museum, inv. 1886,0401.1526 – ©British Museum.
- V24 Antalya, Museo Archeologico – Foto Fabrizio Slavazzi.
- V25 Antalya, Museo Archeologico – Foto Fabrizio Slavazzi.
- V26 Delo, Museo Archeologico, inv. A 314 – Riproduzione da MARCADÉ 1969.
- V27 Delo, Museo Archeologico, inv. A 906 – Riproduzione da MARCADÉ 1969.
- V28 Delo, Museo Archeologico, inv. A 5119 – Riproduzione da MARCADÉ 1969.
- V29 Delo, Museo Archeologico, inv. A 5640 – Riproduzione da MARCADÉ 1969.
- V30 Delo, Museo Archeologico, inv. A 5641 – Riproduzione da MARCADÉ 1969.
- V31 Delo, Museo Archeologico, inv. A 5157 – Riproduzione da MARCADÉ 1969.
- V32 Delo, Museo Archeologico, inv. A 1678 – Riproduzione da MARCADÉ 1969.
- V33 Delo, Museo Archeologico, inv. A 5153 – Riproduzione da MARCADÉ 1969.
- V34 Attuale collocazione ignota – Riproduzione da BOBER – RUBINSTEIN 2010, p. 69, n. 20.
- V35 Attuale collocazione ignota – Riproduzione da Crédit Municipal de Paris – *Archeologie, Collection du Docteur K*, 16 dicembre 2004, lotto 10.
- V36 Rinvenimento subacqueo da Ascalona – Riproduzione da Riproduzione da GALILI – ROSEN 2015.
- V37 Rinvenimento subacqueo da Caesarea Marittima – Riproduzione da GALILI – ROSEN 2015.
- V38 Firenze, Museo Archeologico Nazionale – Riproduzione da PICCOLI GRANDI BRONZI 2015.
- V39 New York, collezione Bastis – Riproduzione da BOTHMER *ET ALII* 1987.
- V40 Veroia, Museo Archeologico, inv. II 3107 – Riproduzione da TSAKALOU-TZANAVARI 2002.
- V41 Veroia, Museo Archeologico, inv. II 3156 – Riproduzione da TSAKALOU-TZANAVARI 2002.
- V42 Veroia, Museo Archeologico, inv. II 3111 – Riproduzione da TSAKALOU-TZANAVARI 2002.
- V43 Veroia, Museo Archeologico, inv. II 3103 – Riproduzione da TSAKALOU-TZANAVARI 2002.
- V45 Regensburg Institut für klassische Archäologie der Universität Regensburg – Riproduzione da BENTZ – EICHINGER 1999.
- V46 Istanbul, Museo Archeologico, inv. 1520 – Riproduzione da RUMSCHEID 2006.
- V47 Istanbul, Museo Archeologico, inv. 1635 – Riproduzione da RUMSCHEID 2006.
- V48 Istanbul, Museo Archeologico, inv. 1564 – Riproduzione da RUMSCHEID 2006.
- V49 Istanbul, Museo Archeologico, inv. 1637 – Riproduzione da RUMSCHEID 2006.
- V50 Attuale collocazione ignota – Riproduzione da RUMSCHEID 2006.
- V51 Istanbul, Museo Archeologico, inv. 1492 – Riproduzione da RUMSCHEID 2006.
- V52 Istanbul, Museo Archeologico, inv. 1532 – Riproduzione da RUMSCHEID 2006.
- V53 Istanbul, Museo Archeologico, inv. 1397 – Riproduzione da RUMSCHEID 2006.
- V54 Istanbul, Museo Archeologico, inv. 1394 – Riproduzione da RUMSCHEID 2006.
- V55 London, British Museum, inv. 1908,0411.1 – ©British Museum.
- V56 London, British Museum, inv. 1884,0310.1 – ©British Museum.

