

Botteghe di artisti, botteghe di copisti, collezioni d'arte

di *Sandro De Maria*

Edizione di riferimento:
in *Civiltà dei Romani. Un linguaggio comune*, a cura
di Salvatore Settis, Electa, Milano 1993

Non è certo un paradosso sostenere – e di fatto lo si è talora sostenuto, per oltre due secoli, pur con motivazioni e risultati anche profondamente diversi – che l'essenza della critica delle arti figurative nell'età romana può essere ricondotta a un fenomeno preciso: le modalità della recezione delle forme artistiche greche, così come si erano sviluppate dal tardo arcaismo alla fine dell'età ellenistica. Ciò detto, va anche riconosciuto che la moderna critica dell'arte romana, abbandonato definitivamente il vicolo cieco della ricerca di una improbabile – e sempre sfuggente – genuina «originalità», svincolatasi dagli impacci di una visione bipolare, che vedeva il campo restringersi e oscillare da un lato, diacronicamente, fra fasi «classiche» (improntate al classicismo greco) e fasi «barocche» (asiane, orientali), dall'altro, sincronicamente, fra un piano «colto» (naturalistico ed ellenizzante) e un piano «popolare» o «plebeo» (anti-naturalistico, espressionistico, tendente a un rudimentale simbolismo), può ora efficacemente orientarsi verso una concezione a più dimensioni, che nei fenomeni artistici d'età romana possa cogliere la ricchezza di apporti e di valenze semantiche propri di quella che è stata opportunamente definita «un'arte al plurale» (O. Brendel 1982; S. Settis 1982; S. Settis 1989).

Entro i confini di questa problematica complessa – alla quale non è possibile che fare un brevissimo cenno

– va valutato anche il fenomeno, certamente di grandissimo rilievo, della recezione, serializzazione e rielaborazione delle forme artistiche greche (R. Zanker 1979). Il problema dell'apporto dell'arte greca alla cultura romana è di tale portata che non può essere certamente esaurito nel breve spazio di un capitolo di libro. Lo si vuole tuttavia qui affrontare almeno sotto l'aspetto della produzione di copie e della rielaborazione degli originali, tentando di porre in evidenza adeguata come questa prassi seriale, reduplicatrice (con maggiori o minori gradi di variazione) discenda da un processo di acquisizione e di selezione delle forme che non fu casuale o dettato da semplici fenomeni di gusto, ma ben fondato su un «codice» del tutto particolare (T. Hölscher 1987). A questo «codice di forme» corrisponde in certo modo un «codice di valori» che contemporaneamente veniva definito in rapporto a un altro *habitus* largamente diffuso fra gli esponenti della *nobilitas* romana soprattutto dal I secolo a.C. in poi: quello del collezionismo, quanto meno di un particolare tipo di collezionismo d'arte, di cui si dovranno qui indicare le linee essenziali di orientamento.

Gli storici latini, Tito Livio in particolare, riferivano l'*initium mirandi Graecarum artium opera* (l'avvio cioè della grande ammirazione per le opere degli artisti greci) a un episodio preciso: la presa di Siracusa a opera di M. Claudio Marcello nel 212 a.C. (Liv. 25, 40, 1-3). Soprattutto da qui sarebbe iniziato l'afflusso diretto in Roma di un'enorme quantità di originali di artisti greci come prede di guerra, un fenomeno proseguito e intensificatosi nel corso dei due secoli seguenti, contestualmente al crescente potere di Roma sull'intero bacino del Mediterraneo. Dalla presa di Taranto nel 209 a.C. a opera di Q. Fabio Massimo alla caduta di Corinto per opera di L. Mummio nel 146 a.C. e ancora con le conquiste e le spogliazioni operate dagli *imperatores* del I secolo a.C.

l'afflusso di opere d'arte greche a Roma e in Italia fu enorme (M. Pape 1975). Ma come furono recepiti i capolavori greci, a quali effetti diedero luogo nella cultura e nella società romana, a quali nuovi codici etici, come si diceva, furono collegati e di quali considerati espressione? Da un primo valore religioso e votivo, attestato dalle dediche nei templi e nei santuari di Roma di queste illustri prede belliche, si passerà gradualmente a una loro «laicizzazione», a considerare cioè il loro possesso (la loro esibizione) come espressione di uno *status* sociale privato, sottraendole – nonostante la fiera opposizione di tradizionalisti come Catone – al godimento della collettività, o per lo meno a tentare di farlo (D.E. Strong 1973).

Dal II secolo a.C. prende corpo così, gradualmente e con un forte sviluppo nel corso del secolo successivo, un complesso fenomeno di collezionismo privato, nel quale ancora una volta dobbiamo riconoscere un deciso impulso nella *nobilitas romana* – pur se talora tacciata, come L. Mummio, di rozza e predatrice incultura – a emulare il grande modello costituito dai sovrani ellenistici, amanti e raccoglitori di opere d'arte antiche e committenti di nuovi, grandiosi programmi figurativi. Attorno a questo fenomeno ruota tutto un mondo di antiquari e mercanti d'arte, di mediatori e conoscitori, di artisti e riproduttori, di venerandi e costosissimi originali e modeste repliche (G.A. Mansuelli 1982; F. Coarelli 1983), di cui possiamo ancora cogliere i contorni in almeno un caso fortunato. È quello attestato dalle lettere scritte da Cicerone ad Attico negli anni fra il 68 e il 65 a.C. a proposito dell'arredo statuuario del «ginnasio» e di altre parti della villa di Tuscolo posseduta dallo stesso Cicerone (G. Becatti 1951, pp. 73-106). Le sontuose ville aristocratiche consentivano in effetti un uso dello spazio assai più creativo e aperto a progetti decorativi di sicuro prestigio e di forte valenza concettuale

autorappresentativa, non vincolato dalle norme ristrette cui doveva sottostare lo spazio urbano della *domus*, luogo piuttosto deputato ai doveri del *negotium* e dunque degli impegni politici (X. Lafon 1981). È dunque soprattutto nelle grandi ville che ritroviamo le maggiori collezioni d'arte private (ma vedremo subito che la definizione è un poco riduttiva). Va riconosciuto però che anche la *domus*, laddove spazi e possibilità economiche lo consentano, si avvia ad essere talora una sorta di reduplicazione cittadina della villa d'*otium*: diversi casi di Pompei sono illuminanti al riguardo (P. Zanker 1979a).

Sia le fonti scritte che i ritrovamenti archeologici attestano come lo spazio consacrato alle delizie intellettuali dell'*otium* aristocratico, le ville appunto, sia quello dove più decisamente era ricercato un arredo colto e anche eticamente confacente alle attività dell'intelletto e alle propensioni del proprietario. Talora gli scrittori latini ci presentano queste dimore come dei veri musei privati, dove pezzi di autentico antiquariato (originali greci dell'età classica ed ellenistica) si univano a copie o a nuove creazioni contemporanee. È il caso delle ville di Tuscolo di L. Licinio Lucullo (Plin., *Nat. hist.*, 34, 36; Plut., *Lucull.*, 39, 2; Varr., *De re rustica*, 1, 2, 10), dell'oratore Ortensio (Plin., *Nat. hist.*, 35, 130), che vi aveva fatto costruire appositamente un padiglione (*aedes*) per accogliere un costosissimo e celebre quadro, quello di Kidías raffigurante gli Argonauti (IV secolo a.C.), e infine di M. Emilio Scauro, ideatore del primo teatro in Roma dotato di una spettacolare scena costruita e decorata da 360 colonne poste su tre piani e da 3000 statue di bronzo, a dire di Plinio (*Nat. hist.*, 36, 114-115), e che nella sua villa di Tuscolo – poi incendiata da una rivolta di schiavi – aveva portato tutti gli ornamenti non utilizzati nell'arredo del teatro.

Ma è certamente il caso di Cicerone e del suo *Tuscu-*

lanum, come si diceva, quello che meglio ci è noto per la fine dell'età repubblicana. La sua corrispondenza con Attico ci documenta sulle modalità dell'acquisto – presso botteghe di artisti e commercianti greci – delle sculture più adatte per i diversi ambienti della villa, ma soprattutto sulle precise intenzioni del committente, così da costituire un esempio che, pur considerando il livello culturale e dunque l'eccezionalità del personaggio, può essere in qualche misura esteso anche ad altre situazioni simili. Ciò che colpisce – ma è un dato ovvio – è la forte pulsione verso la cultura greca, che già nella denominazione di alcuni luoghi della villa individua delle repliche ideali di illustri sedi della creatività intellettuale, filosofica soprattutto, della cultura greca: le passeggiate (o «ginnasi») della villa si chiameranno così Liceo e Accademia, in omaggio alle predilette scuole filosofiche dell'Atene classica. Un secondo aspetto da sottolineare è quello che sempre caratterizza le richieste di Cicerone al suo «agente» in Grecia: le sculture da acquistare per l'arredo del suo «ginnasio» non devono avere fra loro particolari affinità sul piano estetico e formale; devono piuttosto essere adatte, noi diremmo tematicamente affini, al luogo nel quale dovranno essere parte di una sorta di «sacra rappresentazione» evocatrice del mondo e della cultura greci. È esattamente questo che spingerà Cicerone a rifiutare, in un'altra occasione, statue di Baccanti e di Marte, pur pregevoli, per decorare una palestra *ad similitudinem gymnasiorum* (Cic. *Ad fam.*, 8, 23, 2) e ad accogliere invece con entusiasmo altre statue che gli ha acquistato Attico in Grecia e che finalmente giungono a Gaeta alla fine del 67 a.C. Cicerone ricorda *signa Megarica* (probabilmente statue di bronzo, di tema a noi ignoto), erme di marmo pentelico con teste di bronzo, fra le quali una di Eracle e una di Atena, tutte assai più adatte al tono riflessivo e colto che il suo «ginnasio», la sua Accademia, dove-

vano immediatamente dichiarare attraverso il loro arredo (Cic., *Ad Att.*, I, 3, 2; I, 4, 3; I, 8, 2; I, 9, 2; I, 1, 5). Come si vede, la sola preoccupazione di Cicerone è quella di una perfetta affinità di contenuti, di temi fra lo spazio «alla greca» del «ginnasio» e il suo arredo. Nessuna preoccupazione per gli aspetti formali, stilistici, storico-artistici diremmo noi. Semmai, se preoccupazioni ve ne sono, esse sono di ordine puramente economico.

Le richieste di Cicerone ruotano sempre attorno a un insieme di concetti ben definito: la *convenientia* al luogo (*Ad Att.*, I, 5, 7); l'adeguamento allo *studium* – non «gusto» o «passione» come talora si traduce, ma piuttosto l'«interesse intellettuale» di Cicerone che sta alla base del programma figurativo vagheggiato (*Ad Att.*, I, 8, 2) –; la *dignitas* in rapporto al luogo e ancora la *convenientia* (*Ad Att.*, I, 9, 2; I, 10, 3).

Certo non tutti i collezionisti erano degli accorti ideatori di programmi figurativi o dei colti evocatori dei luoghi illustri della cultura greca. Esistevano semplici e avidi raccoglitori, disposti a tutto, anche a compiere vere e proprie rapine programmate, sfruttando senza scrupoli magistrature e posizioni di potere, pur di incrementare la propria collezione, come fece Verre durante la sua pretura in Sicilia, così ferocemente perseguita da un ancor giovane Cicerone (Cic., *In Verr. act. II*, IV. Cfr. G.A. Mansuelli 1982a). Le tentazioni dovevano essere grandi: lo stesso Cicerone si farà scrupolo di metterne in guardia il fratello Quinto, lodandone il comportamento al tempo del suo terzo anno di proconsolato d'Asia, nel 59 a.C. (Cic., *Ad Q. fr.*, I, 1, 8). Il più cospicuo documento archeologico del collezionismo antico, quello restituito dagli scavi settecenteschi della villa dei Papiri di Ercolano, ci riporta piuttosto al raffinato intellettualismo ciceroniano, soprattutto per il prevalere ancora una volta di valenze tematiche nel complesso

programma figurativo. Resta ancora in dubbio, per la mancanza di sicuri riscontri, la figura del proprietario della villa. Recentemente (M.R. Wojcik 1986) si è proposto uno degli Appi Claudii Pulcri, la cui famiglia è attestata epigraficamente a Ercolano (*C.I.L.*, X 1424): potrebbe trattarsi di quel colto filelleno che fu Appio Claudio Pulcro console nel 54 a.C., autore di un famoso atto di evergetismo monumentale in Grecia, quella costruzione dei piccoli propilei di Eleusi che suscitavano persino le ansie emulatrici di Cicerone, sempre pronto a riproporre nel proprio spazio domestico realtà figurative e architettoniche evocatrici del suolo e della cultura greca (Cic., *Ad Att.*, 6, 1, 26). Una seconda, fondata possibilità è quella di attribuire il programma figurativo della villa dei Papiri a un esponente della famiglia dei Calpurni Pisoni, sottolineando in particolare ed estendendo a tutta la cultura espressa nella villa l'orientamento dei soli testi filosofici scoperti nella biblioteca, di impronta epicurea e, molti fra essi, opera del filosofo Filodemo di Gadara, di cui fu appunto patrono Lucio Calpurnio Pisone Cesonino, un fiero avversario di Cicerone, console nel 58 a.C. (D. Comparetti-G. De Petra 1883). Altri, sempre nel solco di questa interpretazione, hanno preferito identificare il personaggio nel figlio di questi, Lucio Calpurnio Pisone Frugi Pontefice, console nel 15 a.C. (D. Pandermalis 1971; S. Adamo Muscettola 1990), ma restando sostanzialmente nel medesimo ambito interpretativo.

Comunque sia, il corredo scultoreo della villa – distribuito nei due peristili, nella zona fra questi interposta (il cosiddetto *tablinum*) e in quella gravitante attorno all'atrio – rivela l'intento (simile a quello di Cicerone) di condurre un «discorso per immagini» nel quale i singoli episodi, coordinati fra loro in nuclei coerenti sul piano del contenuto, componessero un insieme rispondente allo *status*, al ruolo sociale e culturale del proprie-

tario. Le sculture, anche in questo caso certamente commissionate in Grecia e in Oriente, ribadiscono la cultura di matrice greca del proprietario, richiamandone ugualmente l'impegno politico con un evidente tentativo di risolvere l'eterna contraddizione fra *otium* e *negotium* viva in ogni colto aristocratico romano. Così accanto alle statue di oratori e ai ritratti di filosofi greci, troviamo quelli dei sovrani ellenistici, specchio ed evocazione dei modelli dei politici contemporanei, ma entrambi da considerare, su un piano più generale, espressioni delle migliori capacità umane, nel campo dell'intelletto e dell'azione da questo governata. Emblematicamente, da un capo all'altro dei due peristili, l'arcaizzante e veneranda figura dell'*Athena pròmachos* si rispecchia nel pensoso bronzo dell'Hermes in riposo.

Nelle sculture della villa si incarnano così i miti della *humanitas* perseguita dalla cultura greco-latina degli ultimi decenni della repubblica e dell'epoca di Augusto, che taluni episodi figurativi non mancano di contrapporre, questa volta chiaramente, alla ferinità della natura incolta, rappresentata ad esempio dal gruppo col vigoroso e animalesco congiungimento carnale fra Pan e la capra, posto ai bordi della lunga *piscina* nel grande peristilio.

Pur dovendo rinunciare a soffermarci sulle molte sfumature di temi e di riferimenti colti che il programma figurativo della villa dei Papiri suggerisce, ne dobbiamo cogliere sinteticamente la grande forza evocatrice di un mondo e di un'intera e complessa cultura, anche nei suoi aspetti nostalgici nei confronti di un passato glorioso, quello greco classico ed ellenistico, riconosciuto come modello ispiratore di comportamenti e di impegno intellettuale (G. Sauron 1980). Al pari di quanto possiamo cogliere nelle citate lettere di Cicerone, ma in modo ancor più complesso, l'interesse è qui tutto programmatico, contenutistico, con lo scopo di ricreare una sorta

di spazio ideale evocatore, di attestare uno *status*, un grado di cultura dagli inequivocabili significati di autoriconoscimento sociale.

L'intera collezione è certamente il frutto di un progetto unitario, salvo qualche trascurabile eccezione, eppure additivo e nella sostanza non predeterminato appare l'aspetto puramente formale delle opere, che sono caratterizzate stilisticamente secondo un evidente rapporto tema-stile epocale, cosicché le divinità e le statue ideali riprendono forme dell'arte greca arcaica e classica, mentre i ritratti e le sculture «realistiche» di esseri del mondo naturale si rifanno piuttosto a modi della scultura ellenistica, secondo un procedimento di selezione delle forme in rapporto ai temi sul quale dovremo tornare.

Il modello costituito dai programmi figurativi delle grandi ville tardorepubblicane e del primo impero, così rappresentative dell'*ethos* aristocratico romano del tempo, conserverà a lungo i propri caratteri anche nel corso dell'impero (R. Neudecker 1988), culminando nel più clamoroso e stupefacente esempio costituito dalla villa di Adriano presso Tivoli, dove si ritrova ancora un'estrema espressione della cultura profondamente filellenica degli aristocratici romani della tarda repubblica (J. Raeder 1983).

Diversamente sembrano stare le cose per quanto riguarda le maggiori collezioni d'arte esposte negli edifici pubblici. Alcuni esempi potranno aiutare a cogliere subito le differenze. Nella prima età augustea Asinio Pollione, che era stato un sostenitore e collaboratore di Cesare, farà costruire *ex manubiis* (cioè coi proventi del bottino di guerra), nell'*Atrium Libertatis* presso il Foro dello stesso Cesare, dunque nel cuore di Roma fra Campidoglio e Quirinale, la prima biblioteca pubblica della città (G. Becatti 1956). I *Pollionis Asini monumenta*, noti da diversi Passi di Plinio (*Nat. hist.*, 7, 115; 35, 940;

36, 23-25 e 33-34), comprendevano un ricco corredo scultoreo esposto con criteri che potremmo definire «museografici», senza un preciso intento tematico, eccetto che per i ritratti di letterati famosi, ovviamente in sintonia con la funzione dell'edificio (T. Lorenz 1965; G. Lahusen 1988). Vi troviamo così statue di divinità e di eroi del mito, opere di scultori diversi fra loro ma quasi tutti esponenti delle scuole del tardo-ellenismo asiatico e soprattutto neo-attico, secondo quel crescente prevalere del classicismo che anche sul piano teorico diviene dominante nei decenni cruciali fra la fine dell'età repubblicana e l'età di Augusto (B. Schweitzer 1932; *Classicisme* 1979).

Qualche decennio più tardi Tiberio farà ricostruire l'antico tempio della Concordia alle pendici del Campidoglio sul Foro Romano, ridedicandolo il 16 gennaio del 10 d.C. come *aedès Concordiae Augustae* (C. Gasparri 1979). Il suo interno, con un lungo podio addossato alle pareti e dieci edicole inquadrature da colonne, sembra concepito appositamente per ospitare una collezione d'arte, di cui infatti ci parla diffusamente ancora Plinio (fonti in G. Becatti 1973-74). Trattandosi di un tempio, tutte le statue (di bronzo) erano di divinità, mentre tre edicole maggiori, sporgenti al centro delle pareti, dovevano forse ospitare le statue sedute (di marmo) di *Concordia*, al centro di fronte alla porta della cella, di Roma (secondo la supposizione di G. Becatti) e di *Hestia* (acquistata a Paros da Tiberio: Cass. Dio, 55, 9, 6). Altre opere d'arte erano disposte all'esterno del tempio, come mostrano anche alcune raffigurazioni monetali contemporanee. Gli scultori rappresentati appartenevano al tardo classicismo (Latona con Apollo e Artemide di Euphranor), alla scuola di Lisippo (Ares e Hermes di Piston) e soprattutto alle diverse epoche del classicismo ellenistico ateniese, ancora una volta dominante:

Demetra, Zeus e Atena di Sthennis, Apollo e Hera

di Baton, Asclepio e Igea di Nikératos. A completare l'esposizione erano quadri di Zeusi (*Marsyas religatus*), di Nicia (un Dioniso) e di Theoros (una Cassandra), dunque artisti ateniesi di età classica, piena e tarda, e del primo ellenismo. Peraltro la dedica e l'esposizione nel medesimo tempio di quattro elefanti di ossidiana da parte di Augusto (Plin., *Nat. hist.*, 36, 196) e, da parte di Livia, di una sardonice incisa montata in un corno d'oro che si diceva appartenuta al celebre anello di Policrate di Samo (Plin., *Nat. hist.*, 37, 4), doveva attribuire alla raccolta dell'*aedes Concordiae* il tono di una *Wunderkammer*, una «camera delle curiosità» che riuniva oggetti d'arte, prevalenti, e rarità o oggetti famosi per la storia e la leggenda, un carattere di certo comune anche ad altri «musei» di Roma (J. von Schlosser 1908; D. E. Strong 1973; J. Beaujeu 1982).

Gli esempi delle collezioni pubbliche di Roma potrebbero continuare a lungo, dalle *porticus* arredate con prede di guerra dai *viri triumphales* del II e I secolo a.C. (M. Pape 1975, pp. 183 sgg.) ai portici del teatro di Pompeo (F. Coarelli 1971-72), dal tempio di Venere Genitrice nel Foro di Cesare (Plin., *Nat. hist.*, 7, 126; 35, 26, 136, 156; 37, 11) al *templum Pacis* di Vespasiano (Plin., *Nat. hist.*, 34, 84; 35, 74, 102, 109; 36, 27; Ioseph., *Bell. iud.*, 7, 5, 7; Pausan., 6, 9, 3; Procop., *Bell. goth.*, 4, 21, 11-14. Cfr. M. Pape 1975, pp. 181-183). Le caratteristiche generali restano spesso le medesime, mentre va ribadito che solo le collezioni private, come quella della villa dei Papiri, ci testimoniano qualcosa di più sulle tendenze autorappresentative, sul piano culturale e sociale, dei committenti-ordinatori. Significativa è la lunga polemica, già accennata, sulla necessità di rendere pubbliche le opere relegate nel geloso godimento privato, come farà Vespasiano con le opere tolte dai *sellaria* (saloni) della *Domus Aurea* di Nerone (Plin., *Nat. hist.*, 34, 84), un terreno questo sul quale si era già

impegnato Agrippa, proponendo con una *oratio magnifica*, a dire di Plinio, il divieto di tenere capolavori nelle dimore private (Plin., *Nat. hist.*, 35, 26).

Un po' controcorrente, invece, agiva a questo riguardo Tiberio, che proprio alle terme di Agrippa riuscì a sottrarre per qualche tempo il celeberrimo *Apoxyòmenos* di Lisippo per goderselo in solitudine nella propria camera da letto (Plin., *Nat. hist.*, 34, 62), dove aveva pure fatto collocare, col gusto di creare una sorta di *cabinet secret*, quadri licenziosi (*libidines*) di Parrasio, come l'*Archigallus*, forse l'immagine di un giovane eunuco (Plin., *Nat. hist.*, 35, 70), e la pittura rappresentante Atalanta congiunta in una *fellatio* a Meleagro (Suet., *Tib.*, 44, 2). Sulla stessa linea si porrà Tito, nella cui *domus* eretta sul Quirinale (o nella zona dove era sorta la *Domus Aurea*, il dato è incerto) si trovavano il gruppo dei ragazzi giocatori di astragali di Policleto e l'altro celeberrimo gruppo del Laocoonte di Agesandro, Polidoro e Atenodoro di Rodi, una delle sculture piú famose per tutta l'età romana (Plin., *Nat. hist.*, 34, 55; 36, 37). Esempi questi di un sontuoso collezionismo d'altissimo antiquariato al quale comunque cedette frequentemente l'aristocrazia romana (G. Gualandi 1982), ben al di sopra del pur significativo collezionismo tematico e autorappresentativo di cui si è detto in precedenza, composto prevalentemente di copie e di rielaborazioni.

Se dal campo dei committenti-collezionisti spostiamo lo sguardo a quello delle botteghe degli artisti-produttori, non sarà difficile immaginare, accanto ai mercanti delle opere originali di prezioso antiquariato, una fitta rete di artisti specializzati nella produzione di opere per questo mercato particolarmente vivace e recettivo. Dalla metà circa del II secolo a.C. è dominante un fenomeno, che non è solo di gusto estetico, come vedremo, per il quale le forme improntate all'arte classica del V e del IV

secolo a.C. assumono un ruolo esemplare nella produzione di nuove opere d'arte, per una domanda che coinvolge sempre piú l'intero mondo mediterraneo. Le botteghe, soprattutto nell'Attica e nella stessa Atene, si specializzano nella produzione di opere figurative ispirate a quell'illustre periodo dell'arte greca (G. Becatti 1938; W. Fuchs 1959; F. Coarelli 1968; F. Coarelli 1969-70; F. Coarelli 1976). Si producono cosí vere e proprie copie fedeli degli originali classici, ma anche oggetti in serie (piú esemplari per diversi committenti), riproduzioni a scala ridotta, varianti e nuove sculture che non si possono ormai piú considerare derivate direttamente da un preciso originale d'età classica preso a modello (V.M. Strocka 1979). Talora si deve parlare piú genericamente di una sorta di «prototipo ideale» da cui derivano le nuove opere, da riferire cosí piú a un intero complesso di forme artistiche omogenee identificato come riferimento che a un archetipo fisso e determinante (W. Trilmich 1973). Le botteghe neo-attiche operano ancora in Grecia intensamente fino ai primi decenni del I secolo a.C. e in particolare dopo l'86, dopo cioè il sacco sillano di Atene e la forte caduta del mercato locale, tendono piuttosto a spostarsi verso Occidente e a operare direttamente presso le principali sedi del nuovo e ricco mercato romano.

Il recupero del carico di alcune navi affondate nei primi decenni del I secolo a.C. mentre erano in viaggio dalla Grecia (il Pireo e forse Delo) verso Occidente – come i relitti di Mahdia al largo delle coste tunisine (W. Fuchs 1963) e di Antikythera nel mare Egeo (P.C. Bol 1972) – dimostra come questo flusso di nuovi prodotti delle botteghe greche si accompagnasse non solo al trasporto di materiali architettonici di marmo, ma anche al trasferimento di pezzi d'antiquariato: sulla nave naufragata a Mahdia si trovava il gruppo bronzeo di *Agon* firmato da Boethos, un artista del medio ellenismo di

una certa rinomanza; su quella di Antikythera è stato recuperato il ben noto efebo bronzeo, un originale del IV secolo a.C. È molto verosimile che in questo fruttuoso commercio fossero coinvolti gli stessi mercanti-produttori attivi, ad esempio, nel commercio di generi alimentari, del vino in particolare, diffuso dall'Italia verso il mercato in espansione dei territori provinciali (F. Coarelli 1983). Nella pratica quotidiana le botteghe dei copisti si avvalevano, oltre che di semplici disegni delle opere da riprodurre, anche di calchi in gesso, della cui esistenza siamo informati dalle fonti scritte. Dalle opere originali della scultura greca venivano tratte delle forme «negative», da cui poi si ricavano i veri e propri calchi «positivi», distribuiti alle botteghe soprattutto nella stessa Grecia, in Asia Minore e in Italia, ma probabilmente anche in altre parti dell'impero. Da questi calchi, che riproducevano fin nei minimi particolari i capolavori originali dell'età classica ed ellenistica, gli scultori riportavano, per lo più nel marmo, le forme scultoree spesso originariamente eseguite in bronzo, servendosi di una serie di punti di riferimento trasferiti, con opportuni strumenti, nel blocco grezzo di pietra da lavorare.

Il fortunato ritrovamento, nel 1954, a Baia presso Pozzuoli, in un vano secondario delle cosiddette Terme di Sosandra, di uno scarico di ben 293 frammenti di tali calchi in gesso ha documentato per la prima volta direttamente questa pratica officinale dei copisti romani. Doveva dunque esistere a Baia una di tali botteghe, per la quale è però impossibile stabilire un riferimento cronologico, dato il carattere del ritrovamento, di certo uno scarico secondario non in rapporto con la sede originaria della bottega. Questa peraltro operò in una località a lungo interessata dall'edilizia residenziale della nobiltà romana prima e successivamente della stessa corte imperiale. In ogni caso i frammenti di Baia sono

della massima importanza per la ricostruzione delle fasi di lavorazione nella produzione di copie statuarie in Italia e per almeno due altri ordini di motivi. Da un lato per l'antologia di capolavori greci che riproducono e che rispecchiano le predilezioni per l'arte dell'età classica dei committenti romani. Sono stati identificati infatti frammenti di calchi di dodici statue conosciute, che si collocano tutte nell'età classica e annoverano gruppi famosi: da quello dei Tirannicidi dell'agorà di Atene alle diverse statue dell'Amazzone di Efeso, dalla cosiddetta Atena di Velletri all'Hera Borghese (in realtà una statua di Afrodite), dall'Efebo Westmacott all'Apollo del Belvedere. In secondo luogo il confronto fra il calco antico, tratto da un «negativo» derivato direttamente dall'originale, e le diverse copie note permette di osservare minutamente la fitta rete di sottili varianti e adattamenti al gusto e allo stile dello scultore-copista d'età romana che caratterizza, nel permanere di una forma archetipica sempre identica a se stessa, ogni bottega e persino ogni singolo esemplare nella serie delle riproduzioni (Ch. Landwehr 1982; Ch. Landwehr 1985).

Come si comprende facilmente, il fenomeno delle copie è particolarmente complesso, anche sotto il profilo delle cronologie (H. Lauter, s.a.), e riesce difficile sistemarlo in un preciso codice di formule di cui le botteghe di scultori e pittori fossero gli esecutori (G. Lippold 1923; G. Lippold 1951; G. Lippold 1959; P. Zanker 1974; M. Bieber 1977; B.S. Ridgway 1984). Esso non è neppure da limitare al fenomeno del neoatticismo anche se questi scultori ne sono forse i rappresentanti numericamente più rilevanti.

Molto indicativo è il caso di Pasiteles, uno scultore italo-meridionale della prima metà del I secolo a.C., originario forse di Taranto e divenuto cittadino romano dopo la guerra sociale, che fu anche autore di un famo-

so trattato in cinque libri – per noi perduto – sui *nobilis opera* (ovvero sulle piú famose opere d'arte del mondo intero, che saranno poi ritenute degne di copia). Come ci fanno intendere le fonti che ne riferiscono, dalla sua bottega uscirono lavori certamente non omogenei in quanto a radici culturali: un Giove d'avorio che si deve pensare improntato alle forme del primo classicismo accanto al leone scolpito dal vero nei *navalia* di Roma, di certo erede delle tendenze realistiche dell'ellenismo maturo (Plin., *Nat. hist.*, 36, 39-40. Cfr. M. Borda 1953; T. Hölscher 1987, pp. 64 sg.). D'altro canto gli esempi che abbiamo ricordato a proposito delle collezioni romane pubbliche e private dell'età tardorepubblicana e del primo impero mostrano che, assieme alle opere caratterizzate dalla ripresa di forme artistiche del classicismo greco, compaiono sovente sculture di gusto pienamente ellenistico, siano esse originali o rielaborazioni piú o meno libere del modello. Il fenomeno delle copie e/o rielaborazioni va dunque valutato, come si diceva, nella sua complessità, innanzi tutto come un processo di ripresa di forme artistiche maturate nel tempo e selezionate secondo un codice nel quale grande e fondamentale importanza deve aver rivestito il tema, il soggetto della raffigurazione (C. Maderna 1988; S. F. Schröder 1989). Abbiamo già potuto osservare come il tema, il contenuto dell'opera stia alla base di tanti programmi figurativi omogenei; allo stesso modo la scelta di un determinato linguaggio formale da parte di una bottega di artisti doveva essere in stretta relazione col soggetto da raffigurare a richiesta del committente. Gli scrittori antichi, proponendo un parallelo fra una teoria retorica classicistica del linguaggio e i valori formali dei massimi artisti greci, ci hanno conservato in parte – nella perdita totale della vera e propria trattatistica d'arte – questa sorta di codice selettivo delle forme artistiche (B. Schweitzer 1932; G. Becatti 1951; F. Preisshofen-P. Zanker

1970-71; P. Zanker 1979; T. Hölscher 1987). Possiamo così ridisegnare per sommi capi quella teoria del classicismo artistico che ebbe a lungo enorme fortuna presso l'élite intellettuale e sociale del mondo romano, anche perché considerata come la meglio rappresentativa dell'ordine statale contemporaneo (W. Tatarkiewicz 1979, pp. 300 sgg.; *Classicisme* 1979; G.A. Mansuelli 1984).

Il dato, com'è ben noto, assume massimo rilievo nell'età di Augusto (P. Zanker 1987), ma si rivela comunque determinante almeno dal I secolo a.C. all'inizio del III d.C. È così che i grandi artisti greci del V e del IV secolo – fra gli scultori Policleteo e Fidia soprattutto, fra i pittori Zeusi, Parrasio e Apelle – sono valutati secondo un procedimento che associa ciascuno di essi a un sistema concettuale di valori ben definito, che ritroviamo praticamente identico – solo con qualche variazione terminologica – in tutti gli scrittori fedeli alle teorie del classicismo atticista: Quintiliano innanzi tutto, perché propone più organicamente un parallelo tra aspetti della retorica e fatti d'arte (*Inst. or.*, 12, 10, 1 ss.), ma anche Cicerone (*Brutus*, 18, 70; *De orat.*, 3, 7, 26), l'autore della *Rhetorica ad Herennium* (F. Preisssohofen-P. Zanker 1970-71) e via via Dionisio di Alicarnasso, Plinio il Vecchio, Luciano. Così delle opere di Fidia si esalta il *pondus*, la *maiestas*, la *pulchritudo*, l'*auctoritas* (Quintil., *Inst. or.*, 12, 10, 9) e quindi le forme a lui ispirate appaiono particolarmente adatte per le statue di divinità (ciò che vale anche per le sculture di Alcamene). In Policleteo si riconosce la *diligentia* e il *decor* (Quintil., *Inst. or.*, 5, 12, 21; 12, 10, 7; Strab., 8, 6, 10) ed è prediletto per le figure maschili giovani: le copie saranno numerosissime ed enorme la fortuna di creazioni come il Doriforo e il Diadumeno, anche attraverso una grande quantità di rielaborazioni (D. Arnold 1969; D. Kreikenbom 1990).

A Callimaco si associavano soprattutto i concetti di *elegantia* (*leptòtes*, *chàris*) e *diligentia* (Plin., *Nat. hist.*, 34,

92; Dion. Hal., *Isocr.*, 3, 6) ed era considerato un modello per figure danzanti e volanti. L'estremo classicismo di Prassitele e di Lisippo era collegato principalmente al concetto di *veritas* (Quintil., *Inst. or.*, 12, 10, 9; Plin., *Nat. hist.*, 34, 64; Vell. Pat., 1, 11, 4) e sappiamo quanto il ritratto lisippeo abbia avuto fortuna nella considerazione artistica dei Romani. Allo stesso modo si riconoscono qualità particolari nei pittori dell'età classica: la *cura* in Protogene, la *facilitas* in Antifilo, l'*ingenium* e la *gratia* in Apelle (Quintil., *Inst. or.*, 12, 10, 6).

Le fonti classicistiche a cui ci siamo riferiti non fanno naturalmente rientrare in questo stesso apprezzamento né l'arte greca arcaica né quella ellenistica, ma nella pratica di bottega dei copisti e degli artisti d'età romana anch'esse entrarono a pieno diritto, la prima per la sua efficacia nel rappresentare venerande figure di divinità o di eroi del mito, e anche come fenomeno dai connotati eminentemente decorativi (M.A. Zagdoun 1989), la seconda perché efficace nella resa di figure da connotare pateticamente e dinamicamente, oppure per i soggetti realistici o per le scene caratterizzate da una forte sensibilità idilliaca (come per la resa del paesaggio naturale o animato, anche mitologico, nel rilievo e nella pittura).

Questo sistema che lega strettamente fra loro da un lato aspetti formali e stilistici realizzati in un lungo periodo di tempo ma riconsiderati, per così dire, sincronicamente, dall'altro un quadro concettuale nel quale non è difficile riconoscere i riflessi dell'*ethos* aristocratico contemporaneo, starà alla base, una volta divenuto acquisizione generale e maggiormente diffuso (in modo più o meno consapevole) in larghi strati della popolazione di tutto l'impero (T. Hölscher 1984), di quel processo di selezione e riutilizzazione delle forme che si realizza un po' ovunque nelle botteghe degli artisti e artigiani d'età romana. Restano ovviamente le differenze

qualitative, anche sensibili, fra una bottega e l'altra. Per cogliere un esempio nel campo della pittura, un «quadro» realizzato da un pittore di grandi capacità dell'età di Augusto – forse dipendente da un modello ellenistico – nella villa vesuviana di Boscotrecase con la raffigurazione di Polifemo e Galatea sarà ripreso poco dopo da un decoratore della Casa del Sacerdos Amandus di Pompei, con uno scadimento evidente nella sensibilità per la resa dello spazio, che comporta semplificazioni e mutamenti di scala delle figure, a vantaggio però di una certa maggiore drammatizzazione della scena e del tema mitologico (P.H. von Blanckenhagen 1990, pp. 38-40).

Ma per tornare al problema principale, quello appunto dell'esistenza di una sorta di «codice di valori» dell'espressione artistica come base per la selezione delle forme nelle botteghe di artisti e copisti, si deve riconoscere che le forme da impiegare di volta in volta (lo schema iconografico, ma anche il vero e proprio linguaggio artistico col quale esprimersi) sono da essi scelte in rapporto al tema e soprattutto a quello che potremmo definire il suo «potere di persuasione». Si tratta dunque di un «*sistema semantico*» flessibile ma in sé perfettamente compiuto (T. Hölscher 1987), che ha come punti di riferimento da un lato alcuni aspetti del patrimonio figurativo dell'intero percorso dell'arte greca, dal tardo arcaismo alla fine dell'età ellenistica, dall'altro un nuovo sistema di valori riconosciuto come effettivamente romano, ben radicato e funzionale al nuovo sistema statale (l'arte figurativa dell'epoca di Augusto è estremamente significativa al riguardo). È per questo, ad esempio, che vedremo ripresi, fino ai decenni centrali del III secolo d.C., schemi policletei del Doriforo per statue-ritratto maschili nude, raffiguranti personaggi dell'aristocrazia romana (Roma, Villa Doria Pamphilj). La relativa staticità di questo sistema è dimostrata dal

fatto che un fenomeno analogo lo si può cogliere in statue funzionalmente simili di due secoli piú antiche, con la riproposta dello schema policleteo del Discoforo (Chieti, Museo Nazionale).

Se viceversa prendiamo in esame il medesimo soggetto in un arco di tempo limitato, ad esempio l'età di Adriano, vedremo che lo stesso tipo statuario consente soluzioni ispirate a epoche diverse e per così dire riconsiderate appunto sincronicamente. Il tipo statuario di Antinoo, il giovane amato da Adriano e divinizzato dopo la morte, risponde infatti sempre allo stesso ideale di bellezza giovanile, che per essere realizzato ricorre però alle piú diverse epoche dell'esperienza artistica greca: dallo stile severo (l'Antinoo nello schema del cosiddetto Apollo del Tevere: ad esempio la statua della Banca Nazionale di Roma) ai tipi classici policletei (come l'Antinoo Farnese del Museo Nazionale di Napoli) fino ai molti esemplari ispirati a schemi tardoclassici ed ellenistici (Ch. V. Clairmont 1966; P. Zanker 1974, pp. 10 sg., 97 sgg.).

Ancora un esempio potrà chiarire il senso dell'utilizzazione contemporanea di caratteri formali diversi, persino all'interno della medesima opera. Tonio Hölscher richiama opportunamente il caso del ritratto di M. Agrippa (Parigi, Louvre), nel quale la propensione classicistica è ben presente, ma fortemente stemperata dalle forme patetiche del ritratto ellenistico, proprio perché la volontà di esprimere la forza dinamica del condottiero aveva un preciso modello, radicato da tempo, nelle forme espresse dalla ritrattistica dei sovrani ellenistici (T. Hölscher 1987, pp. 34, 68 sg.). È vero che nel campo dell'oratoria gli orientamenti patetici asiani erano respinti dai teorici del classicismo atticista romano perché ritenuti indegni e persino contrari all'*auctoritas* e alla *gravitas* del magistrato (Cic., *Brutus*, 95, 325-327). E appunto *gravitas* e *sanctitas* sono le qualità della vera elo-

quenza paragonabili a quelle riconosciute, nel campo delle arti figurative, al Doriforo di Policleto e alle statue di giovani combattenti e atleti dell'epoca classica (Quintil., *Inst. or.* 5, 12, 20-21). Ma nella piú spregiudicata pratica delle botteghe degli scultori, anche di quelli al lavoro per l'altissima committenza di rango imperiale, resta presente a lungo anche il linguaggio dell'arte ellenistica, soprattutto nel campo del ritratto e del rilievo, piú legati alle esperienze della *veritas* maturate nel tardo classicismo e poi nel pieno ellenismo.

È merito soprattutto di Tonio Hölscher e di Paul Zanker avere indagato con grande finezza questi problemi. Quanto abbiamo ora esposto sembra sufficiente per chiarire che il fenomeno del neoatticismo, dell'intero classicismo romano, cosí come la pratica delle botteghe che recuperano le piú diverse esperienze formali del passato, non può essere semplicemente relegato nel terreno astratto del «gusto», o peggio nell'ambiguo limbo concettuale del cosiddetto «eclettismo» romano. Si tratta piuttosto di un organico processo di selezione che si è realizzato non sulla base di predilezioni puramente estetiche, ma obbedendo semmai a criteri di valore essenzialmente semantici.