

# Artisti greci e committenti romani

---

di *Vincenzo Saladino*

Edizione di riferimento:  
in *I Greci. Storia Cultura Arte Società*, 2. *Una storia greca*, III. *Trasformazioni*, a cura di Salvatore Settis, Einaudi, Torino 1998

# Indice

1.	La nascita della storia dell'arte	4
2.	L'arrivo a Roma di opere d'arte e di artisti greci	9
3.	Dal bottino di guerra al commercio delle opere d'arte	14
4.	Maestranze itineranti e specializzazione delle botteghe	17
5.	Un'apparente contraddizione: la ricerca dei maestri del passato, l'anonimità degli artisti contemporanei	19
6.	Un bilancio	22

### 1. *La nascita della storia dell'arte.*

Prese di posizione sulle arti figurative sono note sin dal V secolo a. C., non solo da parte dei filosofi, ma anche di artisti, del resto abituati alle discussioni legate alla pratica quotidiana delle botteghe<sup>1</sup>. Su questa strada si erano mossi per primi gli architetti, che già nel secolo precedente avevano illustrato le loro costruzioni, seguiti in età classica da pittori e scultori<sup>2</sup>, autori di scritti che non dovevano essere privi di dignità teorica<sup>3</sup>. Un'ulteriore evoluzione di questa produzione letteraria si ebbe in epoca ellenistica, quando il lavoro artistico poté beneficiare del favore dei sovrani e dell'interesse degli eruditi. La maggiore curiosità era probabilmente rivolta alle vite dei maestri più celebri, ma accanto al filone biografico crebbe e si affermò una trattatistica specifica, che dedicava alle arti figurative la stessa attenzione con la quale venivano indagati altri campi dello scibile<sup>4</sup>.

Chi si inoltrava su questa strada non poteva limitarsi alla descrizione delle opere d'arte (ἔκφρασις), sperimentata sin dall'epoca di Omero<sup>5</sup>, ma doveva anche evidenziarne gli aspetti peculiari, servendosi di un linguaggio e di concetti capaci di rendere comprensibile a un vasto pubblico lo stile degli artisti, che acquistavano una dimensione storica più concreta grazie al loro inse-

rimento in un disegno complessivo, valido per tutte le regioni della Grecia. Per soddisfare queste esigenze la nascente critica d'arte scelse come metro di valutazione il progressivo affinamento dello stile e dei mezzi espressivi, scandito in sequenze cronologiche datate secondo gli anni olimpici. In questo modo l'attività degli artisti piú famosi poteva essere precisata in relazione al quadriennio corrispondente al loro momento creativo piú alto<sup>6</sup>.

Questa trattatistica, che derivava dall'insegnamento aristotelico la sistematicità dell'esposizione e l'attenzione per la concretezza del lavoro artistico<sup>7</sup>, accoglieva anche opinioni largamente diffuse e accettate: molti erano da tempo persuasi che gli artisti cercassero un sempre maggiore naturalismo delle rappresentazioni, collegate piú o meno direttamente alla percezione sensoriale<sup>8</sup>, mentre l'idea di un'evoluzione delle arti risaliva probabilmente a Democrito<sup>9</sup>. Su queste premesse furono elaborati schemi evolutivi, che vedevano nell'arte dei contemporanei il perfezionamento di quanto generazioni di predecessori avevano sperimentato e realizzato<sup>10</sup>. Un impianto di questo genere doveva avere la storia della bronzistica dell'ateniese Senocrate, scultore e scrittore vissuto nel III secolo a. C.<sup>11</sup>, al quale viene attribuito anche l'arricchimento del linguaggio tecnico degli artisti con termini e concetti mutuati dalle discussioni sulla retorica<sup>12</sup>. L'opera di Senocrate fu continuata dal bronzista Antigono<sup>13</sup>, ma non possiamo avere un'idea adeguata di questi trattati, purtroppo perduti, se non ricorrendo alla mediazione di fonti piú tarde, a cominciare da Varrone<sup>14</sup>.

I modelli interpretativi elaborati dalla critica d'arte della prima età ellenistica ebbero notevole fortuna, ma vennero presto rivisti e arricchiti alla luce di una nuova concezione del lavoro artistico, affermatasi nel corso del II secolo a. C., che non mancò di ripercuotersi sulle

aspettative dei committenti e sull'attività degli artisti. Particolarmente rivelatrice, per caratterizzare il nuovo clima culturale, appare la tendenza a concentrare l'attenzione sui valori astratti e sui contenuti etici delle opere d'arte, piuttosto che sulle loro qualità formali e tecniche<sup>15</sup>. La storia dell'arte continua ad essere vista in un'ottica evolutiva, ma l'accento viene spostato sul momento dell'assoluta perfezione, raggiunto all'inizio del III secolo a. C. e seguito dalla morte dell'arte, che sarebbe tornata a nuova vita solo dopo un secolo e mezzo, all'inizio della tarda età ellenistica<sup>16</sup>.

Un impulso in questa direzione può essere venuto da speculazioni teoriche, che nella creazione artistica tendevano a privilegiare la visione intuitiva (*φαντασία*) rispetto all'imitazione (*μίμησις*) e all'esperienza sensoriale<sup>17</sup>. L'attività degli artisti acquisiva così dignità intellettuale, anche se richiedeva il possesso di un'abilità tecnica specifica<sup>18</sup>, mentre la concezione di un progressivo avvicinamento delle arti figurative alla verità naturale, che troverà larga eco negli autori latini<sup>19</sup>, veniva rivista in una prospettiva idealizzante<sup>20</sup>, il cui successo potrebbe essere stato favorito da teorie stoiche, che davano particolare rilievo all'ispirazione degli artisti e alla funzione pedagogica delle arti figurative<sup>21</sup>, alle quali già Aristotele aveva riconosciuto validità conoscitiva<sup>22</sup>. In questo contesto trovano un senso e una spiegazione sia l'attenzione riservata ai contenuti delle opere d'arte, che l'esaltazione di quelle personalità che erano riuscite a esprimere la perfetta bellezza, come avevano saputo fare i grandi maestri d'età classica e Fidia meglio di ogni altro<sup>23</sup>.

In una siffatta gerarchia di valori era implicito il richiamo alle glorie del passato ellenico, che offrivano un importante punto di riferimento in un'epoca caratterizzata dai profondi sovvertimenti causati dall'espansione romana. È anche possibile che questi orientamenti cul-

turali retrospettivi abbiano trovato un sostegno nella reazione di una parte degli intellettuali greci, colpiti dall'accentuazione in senso dispotico dello stile di governo di alcuni sovrani ellenistici, i cui eccessi erano in stridente contrasto con la tradizione culturale e artistica dell'Atene classica<sup>24</sup>. Richiami a questa tradizione dovevano essere frequenti nei giudizi espressi da filosofi e retori, come Diogene di Babilonia<sup>25</sup>, ma orientamenti simili trovarono spazio anche a Roma, probabilmente all'epoca dello scontro politico e culturale conclusosi con la vittoria di Ottaviano su Marco Antonio, o forse già in occasione della guerra combattuta contro Mitridate VI e i suoi sostenitori, che rappresentò sicuramente un evento di portata epocale<sup>26</sup>. Autori d'epoca imperiale, che mostrano di conoscere le speculazioni ellenistiche sulla morte e la rinascita dell'arte<sup>27</sup>, ripetono giudizi che sono stati fatti risalire ad Apollodoro di Atene<sup>28</sup>, allievo di Diogene di Babilonia; ma le sue scelte politiche e culturali sono ancora oggetto di discussione<sup>29</sup>. La fortuna romana di queste teorie fu in ogni caso agevolata dalla tradizionale inclinazione degli scrittori latini a considerare con pessimismo il presente e a volgersi con nostalgia verso il passato<sup>30</sup>: atteggiamenti di questo genere non potevano che favorire l'accettazione di norme e canoni legittimati dal riferimento a esperienze artistiche di epoche più o meno lontane<sup>31</sup>.

Anche nell'ambito delle discussioni sulla retorica erano state sostenute teorie cicliche, che presupponevano una decadenza dell'oratoria, cominciata alla morte di Alessandro, e quindi una rinascita rappresentata dal ritorno ai grandi oratori attici d'età classica<sup>32</sup>. Si trattava di una ricostruzione storica di origine greca<sup>33</sup>, nata e maturata nell'ambito di discussioni fortemente condizionate dall'espansione di Roma, rispetto alla quale una parte degli intellettuali e dei gruppi dirigenti delle città greche aveva cercato una conciliazione politica e cultu-

rale, che si riflette nelle polemiche degli atticisti contro l'oratoria asiana<sup>34</sup>. Sarebbe tentante poter inquadrare nello stesso contesto la fortuna delle teorie sulla morte dell'arte<sup>35</sup>, ma le fonti disponibili non offrono indicazioni esplicite a questo proposito, anche se possiamo immaginare che i giudizi degli scrittori, e più in generale degli intenditori d'arte della tarda età repubblicana, fossero influenzati da quel classicismo eclettico che si intravede nella *Rhetorica ad Herennium*<sup>36</sup>. Scelte dello stesso segno dovevano caratterizzare anche la produzione artistica e letteraria di Pasitele, scultore della Magna Grecia trasferitosi a Roma, dove ebbe anche allievi<sup>37</sup>.

Con l'inizio dell'età imperiale aumenta l'attenzione riservata alle arti figurative, ma gli autori latini restano sostanzialmente debitori delle fonti greche più antiche, come è esplicitamente ammesso da Plinio il Vecchio, che cita molti autori per noi irrimediabilmente perduti. Le manie dei collezionisti sono descritte con sarcastico distacco, specie se simili debolezze erano attribuite a personaggi di livello sociale non elevato, ma queste critiche appaiono bilanciate dai riconoscimenti della funzione educativa delle arti figurative. L'apprezzamento per l'arte greca era ormai sublimato in norme estetiche, collegate agli ideali di *humanitas* delle élite romane e armonizzate all'interno di paradigmi educativi miranti a soddisfare sia esigenze di prestigio che il piacere (e il compiacimento) degli intenditori<sup>38</sup>. Richiami all'austerità degli avi continuano ad essere riproposti, ma assomigliano sempre più a esercitazioni letterarie, che spesso sconfinano nell'idealizzazione del passato. Un caso esemplare è rappresentato dalla villa di Literno dell'Africano Maggiore, alla quale veniva attribuita una mitica semplicità<sup>39</sup>, in una prospettiva culturale che appare influenzata non solo dalla tradizione romana, ma anche dalle critiche al lusso abitativo, già presenti nella Gre-



cia classica ed ellenistica, specie nell'ambito di riflessioni di matrice stoica<sup>40</sup>. Nel frattempo continuava a crescere il numero degli intenditori, non piú limitato ai collezionisti e a quanti gestivano il mercato d'arte. A questo pubblico sempre piú vasto si rivolgono Luciano, negli scritti in cui tratta di opere d'arte, e soprattutto Pausania, autore di guide per il pubblico colto (periegesi)<sup>41</sup>. Né l'uno né l'altro possono essere considerati critici d'arte, ma nei loro scritti troviamo spesso giudizi che consentono di apprezzare il significato che si attribuiva all'arte greca nel periodo di massima espansione dell'impero.

## 2. *L'arrivo a Roma di opere d'arte e di artisti greci.*

La presenza a Roma di prodotti dall'artigianato greco di elevata qualità ha una lunga storia, che comincia con le origini stesse della città. Le fasi piú antiche di questa secolare vicenda possono essere fatte risalire all'epoca orientalizzante e alla monarchia dei Tarquini (VII-VI secolo a. C.), ma anche dopo l'avvento della repubblica il mondo latino, che pure attraversava una fase di ripiegamento, accolse modelli artistici e culturali ellenici<sup>42</sup>, giunti dalle città della Magna Grecia o mediati dai centri etruschi piú meridionali<sup>43</sup>. Durante i secoli di mezzo (IV-III secolo a. C.) l'artigianato di pregio romano continuò a svilupparsi rimanendo fedele alle tradizioni locali<sup>44</sup>, ma l'esito fortunato delle guerre sannitiche e poi della prima guerra punica favorì l'allacciamento di nuovi rapporti con la Magna Grecia e la Sicilia<sup>45</sup>, i cui riflessi possono essere colti nelle terracotte figurate e in opere toreutiche di notevole qualità, come la cista Ficoroni<sup>46</sup>. Che a mantenere vivo l'interesse per la cultura ellenica contribuissero i gruppi dirigenti romani sembra confermato da monumenti particolarmente significativi, non solo pubblici (si pensi alle statue di

Alcibiade e Pitagora erette nel Comizio), ma anche privati, come il sarcofago di Scipione Barbato<sup>47</sup>.

L'evidenza disponibile mostra dunque come modelli artistici greci siano stati recepiti nel Lazio antico senza difficoltà, lungo un arco cronologico plurisecolare, ma questa situazione, per molti versi statica, conobbe un'improvvisa accelerazione nel corso del II secolo a. C., quando Roma estese la sua potenza militare e politica sulle regioni ellenizzate del Mediterraneo orientale. In questa nuova fase l'impatto dell'arte greca mise in crisi il linguaggio artistico romano e ne provocò la rapida destrutturazione, in significativa sincronia con le trasformazioni sociali provocate dall'espansione mediterranea, che aveva profondamente mutato le condizioni di vita non solo dei vinti, ma anche dei vincitori<sup>48</sup>. Il tentativo degli artigiani locali di rimanere al passo con i tempi è testimoniato da un gruppo di sculture in pietre tufacee di stile ellenizzante<sup>49</sup>, destinate inevitabilmente ad essere offuscate dal confronto con le opere d'arte greche, giunte a Roma come bottino di guerra e utilizzate non solo nei trionfi, ma anche nella decorazione dei templi e degli spazi urbani, costruiti o rinnovati grazie all'iniziativa dei condottieri vittoriosi<sup>50</sup>. Nella scelta del bottino gli interessi estetici non erano certo prevalenti, né la raccolta di opere d'arte all'interno di un complesso monumentale poteva assumere il significato di un museo, ma questa appropriazione dell'arte greca sembra comunque sostanziata da interessi culturali non superficiali, tanto che persino l'immagine di un Lucio Mummio rozzo e incompetente appare almeno in parte da rivedere<sup>51</sup>. Non è dunque un caso che l'arrivo a Roma di architetti e scultori greci, ampiamente documentato<sup>52</sup>, sia stato promosso dai protagonisti delle conquiste mediterranee<sup>53</sup>, impegnati anche in questo campo a evidenziare il loro ruolo a spese dei rivali, in una competizione orientata verso modelli culturali derivati dalle corti dei diadochi<sup>54</sup>.

Se l'esposizione in pubblico di opere d'arte greca appare collegata a programmi politici ed esigenze di autorappresentazione, ispirate a consuetudini dei sovrani ellenistici, anche nell'ambito privato non tardarono a manifestarsi tendenze simili<sup>55</sup>, particolarmente evidenti nelle ville dei personaggi piú in vista, ma imitate anche nelle dimore di cittadini appartenenti a ceti meno privilegiati<sup>56</sup>. Il lusso delle abitazioni poteva suscitare lo scandalo dei tradizionalisti, ma le loro proteste, rivolte soprattutto contro l'esibizione privata della ricchezza, tendono ad assumere toni genericamente moralistici<sup>57</sup>, la cui intransigenza non riesce a nascondere la sostanziale ambiguità di coloro che, nelle prese di posizioni pubbliche, condannavano quel gusto ellenizzante al quale indulgevano in privato<sup>58</sup>. Il richiamo a valori etici non era del resto un'esclusiva dei tradizionalisti, ma giocava un ruolo significativo anche nella cultura delle élite romane aperte all'arte greca<sup>59</sup>. Di Marcello, che pure era responsabile del sacco di Siracusa (212 a. C.), vengono evidenziate l'*humanitas* e la mitezza (*πραότης*)<sup>60</sup>, virtù legata piú d'ogni altra all'educazione e alla cultura<sup>61</sup>, tanto che lo stesso Marcello era considerato il primo ad aver introdotto a Roma la grazia (*χάρις*) greca<sup>62</sup>. Le radici classiche, che caratterizzano questa concezione dell'educazione<sup>63</sup>, possono spiegare la sua rinnovata fortuna in epoca ellenistica, specie presso quanti si opponevano alle scelte politiche e artistiche imposte da sovrani ellenistici con tendenze autocratiche<sup>64</sup>.

In epoca imperiale il classicismo eclettico rimase una delle componenti essenziali del linguaggio artistico diffuso e accettato in ogni provincia e ad ogni livello sociale<sup>65</sup>. Il gusto retrospettivo, accompagnato dalla propensione a collegare forme e stili a concetti astratti, trovò adeguata espressione nel successo di canoni che fissavano norme e modelli risalenti a epoche diverse, il cui uso sincronico non era regolato da preferenze soggettive,

quanto dalla logica complessiva del sistema. Il riferimento ai valori etici non permetteva solo di precisare le caratteristiche specifiche di ogni genere artistico e di ogni ambito tematico, ma serviva anche a individuare gli artisti che ne avevano offerto le realizzazioni piú compiute<sup>66</sup>. La propensione a cercare modelli nell'arte greca dei secoli precedenti trasformava quest'ultima in un'inesauribile fonte di ispirazione, alla quale si poteva attingere senza restrizioni, come avveniva anche nella retorica, dove la contrapposizione tra i diversi stili non aveva impedito che essi potessero essere usati alternativamente, a seconda dei temi trattati e degli effetti voluti<sup>67</sup>, in una prospettiva piú eclettica che classicistica<sup>68</sup>. Si spiega cosí il pluralismo stilistico che caratterizza l'arte romana in ogni sua fase, manifestandosi anche all'interno di uno stesso monumento, a cominciare dall'ara di Domizio Enobarbo<sup>69</sup>. Se si accettava la premessa che l'arte greca avesse ormai trovato per ogni tema le forme espressive piú adatte, non restava che indicare per ogni soggetto i modelli opportuni<sup>70</sup>; il rapporto dialettico tra forma e funzione delle opere d'arte trovava cosí una conciliazione e un superamento nel concetto di *decor*, termine con il quale si indicava ciò che era conveniente<sup>71</sup>, sia dal punto di vista sociale che dei valori estetici<sup>72</sup>. Il possesso e l'esibizione delle opere d'arte greche contribuiva a evidenziare il rango sociale, ma l'interiorizzazione della cultura consentiva anche di apprezzare il piacere estetico<sup>73</sup>. Si trattava quindi di orientamenti motivati e consapevoli, che possono essere già colti nelle lettere di Cicerone, vivamente interessato alla collocazione delle opere d'arte all'interno di un programma espositivo pensato per offrire un'adeguata cornice ai momenti di riposo dedicati all'attività intellettuale<sup>74</sup>. Da questo punto di vista si può parlare di una componente personale nella domanda romana di opere d'arte greche<sup>75</sup>, anche se le scelte tendono a conformarsi a norme largamente accettate<sup>76</sup>.

Per la decorazione delle dimore signorili erano particolarmente richieste non solo immagini di divinità e di eroi del mito, ma anche figure appartenenti al mondo pastorale e campestre, spesso inserite in ambientazioni naturali tanto artificiali quanto artificiose. I programmi espositivi dionisiaci e bucolici miravano a dar corpo alla nostalgia per una vagheggiata età dell'oro, mentre le statue di atleti e i ritratti di intellettuali richiamavano un modello di educazione ormai trasformato in un paradigma di validità atemporale, privo di riferimenti storici concreti<sup>77</sup>. L'arte greca forniva in tal modo un importante contributo all'integrazione culturale e politica della società romana d'epoca imperiale, diffondendo messaggi che garantivano la perenne validità di un sistema di valori e di immagini, che risultava rassicurante proprio in quanto statico<sup>78</sup>. Un mutamento di gusto si registra solo nella tarda antichità, in sintonia con il generale spostamento di valori e di assetti sociali<sup>79</sup>. I modelli offerti dall'arte greca mantenevano una rimarchevole capacità di attrazione, specie nell'ambito di quei temi che consentivano interpretazioni allegoriche o riletture in chiave idillica e bucolica, ma il vagheggiamento del passato, tuttora legato al desiderio di esibire cultura e rango, tendeva a stemperarsi in un'indistinta nostalgia, nella quale il richiamo alla tradizione artistica ellenica non aveva più il suo riferimento privilegiato nella statuaria ideale<sup>80</sup>. La produzione artistica di alto livello conobbe anche tutta una serie di rinascenze, da quella gallienica a quella teodosiana, ma non si può considerarle l'effetto di un rinnovato interesse per l'arte greca, quanto il risultato di un consapevole recupero di determinati periodi dell'epoca imperiale, divenuti esemplari più per il ricordo di prosperità e di buon governo che avevano lasciato, che per le loro preferenze artistiche di gusto classicistico<sup>81</sup>.

3. *Dal bottino di guerra al commercio delle opere d'arte.*

La domanda romana di opere d'arte greca, ricercate sia per usi pubblici che privati, dovette fin dall'inizio confrontarsi con il problema del loro procacciamento. All'epoca delle conquiste mediterranee la maggiore fonte di rifornimento era rappresentata dal bottino di guerra e dai saccheggi<sup>82</sup>. Anche da questo punto di vista i condottieri romani imitavano i sovrani ellenistici<sup>83</sup>, ma già negli ultimi decenni della repubblica divenne necessario rivolgersi a un mercato per il quale lavoravano in numero sempre piú rilevante artisti greci<sup>84</sup>. All'epoca di Cicerone le necessarie intermediazioni erano affidate a scultori, come Aviano Evandro, o a personaggi che potevano essere impegnati nell'estrazione del marmo e in imprese edilizie di notevole importanza, come i Cossuzi<sup>85</sup>.

La nascita di un mercato d'arte cosí esteso rappresenta per il mondo antico una novità, se non altro dal punto di vista quantitativo. Testimonianze precoci di questo fenomeno sono alcuni relitti (come quelli di Antikythira e di Mahdia, databili entro i primi tre decenni del I secolo a. C.) e il deposito d'opere d'arte del Pireo, incendiato all'epoca dell'assedio di Silla<sup>86</sup>. Questi complessi mostrano quali fossero all'epoca le richieste del mercato romano, che accanto a sculture della tarda età classica, talora di grande qualità (come la statua bronzea di Antikythira), assorbiva anche modesti elementi architettonici di recente produzione e rilievi votivi sottratti al loro contesto originario<sup>87</sup>. Nel ventaglio delle opere prescelte appare già evidente l'interesse per l'arte greca di un passato piú o meno recente, ma compaiono in buon numero anche marmi e bronzi della tarda età ellenistica, dei quali solo una parte appare di gusto retrospettivo<sup>88</sup>.

A partire dalla fine dell'età repubblicana la domanda dei committenti romani diventa piú selettiva, non

solo a causa degli orientamenti classicistici che si manifestano in età augustea, ma anche in relazione al mercato, la cui offerta appare meno variata. Il saccheggio di opere d'arte greca, sempre più episodico, è ormai confinato a iniziative imperiali, ma cresce la produzione delle botteghe greche, mentre i prezzi rimangono relativamente contenuti, specie per le sculture, che non sembrano più costose dei pezzi architettonici in marmo, anche se il loro valore poteva salire di molto per le opere di artisti famosi<sup>89</sup>. Nel I secolo a. C. sappiamo di notevoli somme pagate per sculture di Pasitele e Arcesilao, ma in epoca imperiale i prezzi appaiono più livellati, sia per le sculture in marmo che per quelle metalliche<sup>90</sup>, anche se oltrepassavano largamente le disponibilità economiche dei normali cittadini<sup>91</sup>. La crescita del mercato appare in ogni caso correlata al consumo delle opere d'arte e quindi alla diffusione dell'uso di raccoglierle ed esporle<sup>92</sup>. Da questo punto di vista il luogo privilegiato era sicuramente Roma, dove si era passati dall'esposizione del bottino di guerra a esibizioni temporanee e quindi alla formazione di raccolte, tra le quali erano particolarmente significative quelle pubbliche<sup>93</sup>. Sia nei templi che in altri complessi monumentali erano ospitate non solo sculture ma anche opere d'arte e rarità d'ogni genere<sup>94</sup>, debitamente registrate da Plinio<sup>95</sup>.

In questi fenomeni l'aspetto più significativo non era rappresentato dall'apprezzamento per l'arte e la cultura ellenica, quanto dai riflessi di questa predilezione sulla produzione artistica e sul gusto delle varie epoche. All'arte greca, e in particolare a quella dei secoli aurei, si erano già richiamati quei sovrani ellenistici che avevano voluto accreditare le loro capitali come eredi di Atene<sup>96</sup>, ma dal punto di vista della committenza romana riveste maggiore interesse l'affermazione, tra il II e il I secolo a. C., di artisti greci che cercavano ispirazione nell'arte classica. Le loro opere si segnalano per il feli-

ce adeguamento dei modelli al gusto del tardo ellenismo<sup>97</sup>, come avviene anche nelle sculture degli artisti attici operanti in Italia<sup>98</sup>, tra i quali spiccano quelli appartenenti alle famiglie di Policle<sup>99</sup> e di Cleomene<sup>100</sup>.

Una scelta almeno in parte diversa era invece quella che portò alla produzione di opere che riproducevano con tale fedeltà creazioni precedenti da poter essere considerate copie. Le più antiche, tra quelle a noi note, sono sculture pergamene e attiche risalenti ai decenni centrali del II secolo a. C.<sup>101</sup>, ma si tratta comunque di pezzi unici commissionati per particolari esigenze, la cui qualità può rivaleggiare con le creazioni coeve di maggiore impegno, circostanza che spiega le perduranti incertezze sulla valutazione del Laocoonte e di alcune sculture di Sperlonga<sup>102</sup>. Sembra in ogni caso che solo in età augustea la produzione delle copie abbia conosciuto un apprezzabile incremento, favorito dagli orientamenti culturali prevalenti in questa fase<sup>103</sup>. Il fenomeno costituiva una significativa innovazione, in quanto apriva la strada alla lavorazione in serie, secondo un uso che gli artisti greci avevano fino ad allora riservato a casi particolari<sup>104</sup>. Produzione massificata non significa necessariamente riproduzioni meccaniche: le botteghe specializzate facevano ricorso a calchi in gesso e a strumenti di misurazione<sup>105</sup>, ma le copie esatte sono in realtà una minoranza, limitata ai capolavori più famosi<sup>106</sup>, le cui repliche erano meno condizionate dallo stile dell'epoca alla quale appartenevano i copisti<sup>107</sup>.

Sembra quindi che committenti e artisti ritenessero accettabile tanto l'imitazione che l'interpretazione degli archetipi<sup>108</sup>, circostanza che spiega sia l'assenza di pregiudizi negativi verso le copie<sup>109</sup> che la facilità con la quale venivano mutati materiali, proporzioni e attributi<sup>110</sup>, al fine di variare i tipi iconografici più accreditati, spesso divenuti tali per la facilità con la quale potevano essere utilizzati in diversi contesti. Si può quindi ragio-



nevolmente immaginare che anche nelle maggiori raccolte di opere d'arte, a cominciare da quelle di Roma, fossero rappresentati tanto originali greci quanto copie e libere interpretazioni, talora eseguite in materiali di pregio o comunque policromi (pietre colorate, bronzo dorato)<sup>111</sup>.

#### 4. *Maestranze itineranti e specializzazione delle botteghe.*

La documentazione disponibile mostra chiaramente come la domanda del mercato d'arte romano non fosse limitata ai soli marmi greci<sup>112</sup>. Assai ricercate erano anche le gemme, i bronzi (specie quelli di Corinto e Delo)<sup>113</sup>, gli argenti e soprattutto i dipinti<sup>114</sup>, i soli oggetti di collezionismo per i quali fossero previsti appositi ambienti<sup>115</sup>. Per le sculture in marmo ci si continuava a rivolgere ai centri che vantavano maggiore tradizione: nonostante la crisi economica che aveva colpito il mondo greco durante la tarda età ellenistica, ad Atene e Delo continuavano a operare botteghe capaci di affermarsi anche in un contesto politico e culturale che aveva conosciuto profondi quanto rapidi mutamenti<sup>116</sup>. Nella produzione di opere d'arte eclettiche o classicistiche questi centri non svolsero però un ruolo esclusivo<sup>117</sup>, anche perché l'irraggiamento del magistero artistico ateniese aveva favorito la formazione in altre regioni del mondo greco di scultori che avevano fatto propria la tradizione attica<sup>118</sup>. Esemplare in questo senso appare la vicenda di un precursore del gusto classicistico, quale sembra essere stato Damofonte di Messene, attivo durante la prima metà del II secolo a. C.<sup>119</sup>.

Sull'ulteriore sviluppo delle botteghe greche dovettero sicuramente pesare gli effetti delle guerre mitridatiche<sup>120</sup>, ma la produzione di queste officine conobbe una sensibile ripresa fin dall'inizio del principato. La con-

ferma è offerta dal successo di tutta una serie di sculture decorative in marmo, una parte delle quali risulta poco diffusa o addirittura assente in Grecia, a dimostrazione del fatto che gli artisti adeguavano il loro repertorio in funzione dei gusti e delle aspettative della committenza romana<sup>121</sup>. Questo sembra il caso degli incensieri e dei grandi vasi di marmo<sup>122</sup>, mentre altri manufatti, come i rilievi funerari di gusto classicistico, erano apprezzati anche nella madrepatria<sup>123</sup>. Notevole divenne anche la richiesta di statue ideali, che veniva soddisfatta da botteghe specializzate<sup>124</sup>, non solo ateniesi ma anche appartenenti ad altre regioni greche, da Corinto alle isole dell'Egeo<sup>125</sup>. Alcuni di questi scultori preferirono avvicinarsi ai committenti per i quali lavoravano e si stabilirono in Italia, a cominciare dagli approdi tirrenici compresi tra il Golfo di Napoli e quello di Gaeta, da tempo meta delle navi cariche di oggetti d'arte importati dalla Grecia<sup>126</sup>. A Baia nacque una notevole officina di copisti, che si servivano di calchi<sup>127</sup>, ma botteghe fiorenti, che producevano statue ideali, si affermarono anche nell'Oriente greco, di solito nelle vicinanze di importanti cave di marmo, sfruttate da maestranze specializzate che potevano includere anche scultori<sup>128</sup>. Tra questi centri merita una menzione Afrodisiade<sup>129</sup>, dove operavano artigiani non solo versatili (come dimostra la varietà dei soggetti e dei materiali impiegati), ma anche pronti a spostarsi per rispondere alla domanda della committenza, come già avevano fatto gli scultori attici<sup>130</sup>.

Il successo di queste sculture rimase notevole fino all'epoca antonina, ma cominciò a diminuire in età severiana, parallelamente a un'evoluzione del gusto destinata ad accentuarsi nel corso del III secolo d. C., quando il linguaggio artistico venne sempre più decisamente orientandosi verso nuove forme espressive<sup>131</sup>. Sulla minore richiesta di sculture ispirate alla tradizione greca

può aver pesato la rarefazione dei grandi programmi edilizi, ma la crisi investiva anche la sfera privata. Nella tarda antichità si incontrano ancora dimore signorili decorate con statue ideali, ma di solito si tratta di copie piú antiche, riutilizzate nel nuovo contesto<sup>132</sup>. Piú a lungo sopravvisse la produzione delle copie di ridotte dimensioni, delle erme e dei trapezofori, ma queste sculture esprimevano ormai un'adesione solo generica a una tradizione artistica sempre meno vitale<sup>133</sup>.

5. *Un'apparente contraddizione: la ricerca dei maestri del passato, l'anonimità degli artisti contemporanei.*

Nella scelta delle opere d'arte greca le preferenze dei committenti romani erano spesso ispirate dalle mode: rivelatrice in questo senso appare la polemica di Plinio nei confronti di coloro che pagavano a caro prezzo i bronzi corinzi<sup>134</sup>, anche se le considerazioni dello scrittore appaiono improntate a un moralismo di tipo tradizionale<sup>135</sup>. Particolarmente ricercati erano gli oggetti ritenuti rari o prestigiosi, magari per la fama dei precedenti proprietari, ma non dovevano mancare collezionisti la cui passione era sorretta da un'apprezzabile competenza, come Verre, che trascorrevva molte ore nelle botteghe degli artigiani impegnati al suo servizio<sup>136</sup>. Questo tipo di committenza, anche se non era sempre in grado di riconoscere autonomamente la qualità delle opere d'arte, doveva tenere nel debito conto la fama degli artisti ai quali erano attribuite, specie se questi ultimi erano accolti nelle liste canoniche, universalmente riconosciute<sup>137</sup>.

Tra le novità d'epoca ellenistica e romana c'è anche l'uso piú frequente di firmare le proprie produzioni, ma non sempre appaiono chiare le ragioni di questa scelta<sup>138</sup>, che sembra riguardare prodotti di modesto valore (cera-

miche, lucerne ecc.), piú che l'artigianato di pregio, visto che nelle oreficerie le firme sono praticamente assenti, mentre risultano rare negli argenti, anche se si attribuiva grande valore a quelli greci piú antichi<sup>139</sup>. È possibile che la mancanza di iscrizioni servisse a lasciare maggiore spazio di manovra ai raggiri dei venditori e alle vanterie dei collezionisti<sup>140</sup>, ma questa considerazione non sembra valere per le gemme, visto che quelle firmate da incisori greci, già attestate in epoca classica ed ellenistica, conoscono una certa diffusione anche in epoca imperiale, con prevalenza di nomi grecanici<sup>141</sup>. Fama e ammirazione ancora maggiore era tributata ai pittori greci, sin da quando Emilio Paolo aveva portato a Roma Metrodoro, artista e filosofo<sup>142</sup>, seguito da altri maestri e soprattutto da un numero rilevante di dipinti famosi<sup>143</sup>, ma di questa pittura su tavola nulla si è conservato. Dobbiamo quindi limitarci e prendere in considerazione la decorazione parietale, meno apprezzata e di solito non firmata<sup>144</sup>, ricorrendo per il resto alle notizie delle fonti letterarie, che tramandano i nomi di un certo numero di pittori, solo una parte dei quali reca nomi grecanici<sup>145</sup>.

Piú comuni sono le firme dei mosaicisti, per i quali il nome degli esecutori era garanzia di qualità, ma in questo campo la presenza di nomi riferibili ad artigiani greci appare relativamente limitata<sup>146</sup>. Anche nelle sculture di gusto classicistico la qualità del prodotto poteva essere evidenziata attraverso la firma degli esecutori, secondo un uso particolarmente seguito dagli artisti attici<sup>147</sup>, che in patria erano soliti firmare facendo seguire al proprio nome l'indicazione del distretto di provenienza (demitico), mentre nelle opere destinate all'esportazione preferivano qualificarsi solo come ateniesi<sup>148</sup>. Queste scelte appaiono significative, anche se a partire dalla tarda età repubblicana l'asserita appartenenza a una città poteva rappresentare semplicemente un marchio di qualità<sup>149</sup>,

così come un nome greco non implicava necessariamente che l'artista fosse nato in Grecia.

Il luogo deputato ad accogliere le informazioni più importanti relative a ogni scultura (nomi del dedicante e dell'artista) era tradizionalmente rappresentato dalle basi, che in epoca ellenistica erano divenute più alte ed elaborate<sup>150</sup>. Quando si trattava di copie il nome dell'esecutore veniva inciso sulla scultura stessa, magari sul sostegno o sul plinto, che aveva acquistato crescente importanza, anche a causa della propensione a cambiare sempre più frequentemente la collocazione dei marmi scolpiti. Il nome degli artisti autori degli originali continuava ad essere riportato sulle basi<sup>151</sup>, ma la pesantezza di queste ultime non consentiva che seguissero gli spostamenti delle statue, circostanza che può spiegare la preponderanza delle firme di copisti (conservate sulle sculture), rispetto alle iscrizioni con il nome degli artisti (incise sulle basi)<sup>152</sup>. Recentemente è stata anche prospettata la possibilità che sulla scelta di apporre la firma sulle statue abbia influito il consapevole recupero di un uso già attestato in età arcaica<sup>153</sup>, ipotesi che potrebbe trovare conforto nel gusto retrospettivo delle botteghe greche attive tra la tarda età repubblicana e la media età imperiale.

Rispetto al complesso della produzione artistica e artigianale, l'uso di firmare le proprie opere rappresenta comunque un fenomeno limitato, la cui scarsa incidenza è stata spiegata con la modesta considerazione sociale della quale avrebbe goduto il lavoro artistico in epoca romana<sup>154</sup>. Questa spiegazione coglie solo una parte della verità, visto che la società del tempo attribuiva grande valore culturale ed economico alle opere d'arte. Anche se non tutti avevano la competenza dei Vindice e dei Mamurra, immortalati da Stazio e Marziale<sup>155</sup>, la conoscenza delle arti figurative faceva ormai parte del bagaglio degli uomini colti, abituati a identi-

ficarsi nella tradizione culturale della Grecia, verso la quale ci si rivolgeva con rinnovato interesse, specie nelle regioni ellenizzate dell'impero<sup>156</sup>. Appare d'altra parte evidente che l'apprezzamento per le opere d'arte greche non comportava un analogo interesse per gli artisti visuti in epoca imperiale<sup>157</sup>. Questa innegabile contraddizione può essere almeno in parte spiegata con le teorie che avevano privilegiato gli aspetti intellettuali dell'attività artistica, accentuando la separazione tra la produzione corrente, sempre più massificata, e le creazioni dei grandi maestri del passato, le cui personalità erano state esaltate fino a rendere improponibile ogni confronto. Lo iato era d'altra parte implicito nell'uso stesso dell'arte greca, destinata a evidenziare cultura e rango attraverso il riferimento a un passato considerato esemplare e legittimante<sup>158</sup>. Una conferma in questo senso può essere vista nella scelta dei ritratti degli intellettuali famosi: per gli scrittori latini sono ricordate immagini dipinte, ma quelle marmoree costituiscono l'eccezione, di fronte al gran numero di ritratti che raffigurano filosofi e letterati greci<sup>159</sup>. La loro diffusione testimonia una precisa scelta culturale, che trova conferma nei ritratti di quei cittadini d'epoca imperiale che si facevano raffigurare con aspetto e acconciature ispirate alle immagini dei pensatori greci, codificate da una lunga tradizione iconografica<sup>160</sup>.

## 6. *Un bilancio.*

Per il pubblico d'epoca romana l'arte greca doveva essere prevalentemente associata alla scultura ideale, non solo per la sua diffusione, ma anche per la visibilità della quale godeva, verosimilmente maggiore di quella assicurata ai dipinti e agli oggetti di piccolo formato, talora conservati in edifici pubblici, ma comunque ospi-

tati in speciali ambienti protetti da custodi e addetti<sup>161</sup>. Trattandosi di una produzione assai rilevante dal punto di vista quantitativo, la qualità di queste sculture appare spesso modesta, così come i loro schemi iconografici risultano scontati, anche se non mancano aspetti originali o comunque individuali, legati all'adattamento e all'interpretazione dei modelli greci<sup>162</sup>. Come tutti i fenomeni culturali che presuppongono una selezione e quindi una divulgazione, il recepimento dell'arte ellenica nella società romana non poteva che configurarsi come un'operazione riduttiva<sup>163</sup>, ma nel caso delle statue ideali la prevedibilità ne favoriva la leggibilità e quindi l'efficacia dal punto di vista della comunicazione<sup>164</sup>. La subordinazione alla cornice espositiva riduceva l'autonomia del loro messaggio iconografico, ma questa perdita era compensata dall'acquisizione di potenzialità evocative più variate, mentre la monotonia degli schemi iconografici poteva essere attenuata dalla cornice architettonica, specie quando le sculture erano collocate tra le colonne di porticati o in nicchie ricavate su pareti e facciate, in modo da formare serie per le quali si richiedevano risponderenze di ritmi, simmetrie di atteggiamenti e associazioni tematiche, più che novità di invenzione<sup>165</sup>.

Il recepimento dell'arte greca nella società romana non può in ogni caso essere descritto come un fenomeno unidirezionale. Le botteghe di scultori attive a Roma e in altre regioni dell'impero ereditano tradizioni artigianali e iconografiche greche, ma le pongono al servizio di un mercato sempre più vasto, che esercitò sulla loro produzione un condizionamento non solo economico<sup>166</sup>. Che la domanda orientasse e plasmasse l'offerta sembra in effetti comprovato da quei generi artistici che presuppongono esperienze formali maturate nel mondo greco d'epoca ellenistica, ma che conobbero sviluppi nuovi in relazione alle esigenze e alle aspettative

della committenza romana. Già la decorazione parietale di secondo stile non si limita a imitare architetture palaziali greche, ma le trasferisce in una dimensione immaginaria e simbolica sostanzialmente nuova, che apre la via all'evoluzione di questo genere di decorazione verso un'astrazione manieristica sempre più lontana da riferimenti architettonici concreti<sup>167</sup>. Ancora più significativo appare il caso dei ritratti: la scultura ellenistica aveva conosciuto l'accentuazione patetica e l'analisi psicologica, sperimentate nelle immagini dei dinasti e degli intellettuali, come anche l'iperrealismo delle raffigurazioni di personaggi socialmente marginali, ma queste forme espressive non erano state usate per cittadini appartenenti ai ceti medi, per i quali venivano ancora preferite forme rappresentative ispirate a modelli artistici e culturali che privilegiavano la norma e l'appartenenza alla comunità, piuttosto che le note individuali o addirittura realistiche<sup>168</sup>. Fu grazie all'incontro tra artisti greci e committenti italici, avvenuto in centri dell'Egeo come Delo<sup>169</sup>, che poté prendere corpo e forma quell'attenzione per l'individuo che rappresenta una delle caratteristiche principali della ritrattistica romana<sup>170</sup>. Anche in questo caso il recepimento dei modelli greci avvenne a diversi livelli e con una pluralità di scelte stilistiche, comprese quelle di gusto classicistico<sup>171</sup>, ma sembra difficile negare l'originalità e la fecondità dei risultati, specie se si considera il ruolo della ritrattistica romana come modello e stimolo per la nuova fioritura di questo genere artistico nel Rinascimento italiano<sup>172</sup>.

Di queste luci e di queste ombre devono tenere conto i giudizi negativi sul rapporto tra l'arte greca e quella romana: spesso su di essi pesa l'impari confronto tra la luminosa freschezza degli originali greci, recuperati grazie a fortunate scoperte, e la gessosa bianchezza delle copie romane raccolte nei nostri musei, irrimediabilmente sbiadite per gli interventi di generazioni di restauratori



poco rispettosi dell'antico. L'osservatore moderno rischia anche di essere sopraffatto dalla preponderanza quantitativa di questo tipo di sculture, dovuta alla perdita della pittura su tavola e di tanta parte dell'artigianato antico di elevata qualità, ma queste impressioni negative non devono far dimenticare che l'arte romana, con la pluralità dei suoi stili, assicurò la formazione di un linguaggio artistico che seppe recuperare l'eredità greca, integrandola in un sistema di comunicazione capillarmente diffuso<sup>173</sup>, frutto di processi in larga parte anonimi e collettivi nei quali erano stati coinvolti gruppi sociali di origine e condizione diversa, accomunati dall'appartenenza a una compagine statale che aveva esteso il suo dominio su gran parte del mondo allora conosciuto<sup>174</sup>. Sotavalutare la portata di queste dinamiche culturali può condurre al paradosso di coloro che, sulla base di giudizi negativi sull'arte romana contrapposta a quella greca, tendono a trascurare la produzione artistica d'epoca imperiale, divenendo in tal modo eredi di quel classicismo romano cui si deve la canonizzazione dell'arte greca come un modello di validità perenne, trasmesso ai diversi classicismi succedutisi fino all'epoca moderna.

<sup>1</sup> F. PREISSHOFEN, *Socrate in conversazione con Parrasio e Clitone*, in E. LA ROCCA (a cura di), *L'esperimento della perfezione*, Milano 1988, pp. 192 sg.; S. SETTIS, *La trattatistica delle arti figurative*, in G. CAMBIANO, L. CANFORA e D. LANZA (a cura di), *Lo spazio letterario della Grecia antica*, I, Roma 1993, pp. 485-90.

<sup>2</sup> J. J. POLLITT, *The Ancient View of Greek Art*, New Haven - London 1974, pp. 12-22.

<sup>3</sup> Cfr. S. SETTIS, *Policleto tra ΣΟΦΙΑ e ΜΟΥΣΙΚΗ*, in «Rivista di Filologia e di Istruzione Classica», CI (1973), pp. 314 sg.

<sup>4</sup> B. SCHWEITZER, *Der bildende Künstler und der Begriff des Künstlerischen in der Antike*, in *Zur Kunst der Antike*, I, Tübingen 1963, pp. 47-50, 78-81.

<sup>5</sup> SETTIS, *La trattatistica cit.*, pp. 470-74.

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 492 sg.

<sup>7</sup> K. VON FRITZ, *Die Bedeutung des Aristoteles für die Geschichtsschreibung*, in *Histoire et historiens dans l'antiquité*, Vandœuvres-Genève 1956, pp. 92-93, 97-106; SCHWEITZER, *Der bildende Künstler* cit., pp. 54-58.

<sup>8</sup> D. BABUT, *Sur la notion d'«imitation» dans les doctrines esthétiques de la Grèce classique*, in «Revue des Etudes Grecques», XCVIII (1985), pp. 78 sg., 84 sg.; S. DE ANGELI, *Mimesis e techne*, in «Quaderni Urbinate di Cultura Classica», LVII (1988), pp. 27-29.

<sup>9</sup> B. SCHWEITZER, *Senocrate di Atene*, in *Alla ricerca di Fidia*, Milano 1967, pp. 264 sg., 280-84.

<sup>10</sup> F. PREISSHOFEN, *Kunsttheorie und Kunstbetrachtung*, in *Le classicisme à Rome aux I<sup>ers</sup> siècles avant et après J.-C.*, Vandœuvres-Genève 1979, pp. 265 sg.

<sup>11</sup> SCHWEITZER, *Senocrate* cit., pp. 272-76; cfr. però A. RUMPF, s.v. «Xenokrates» (10), in *RE*, IX A/2 (1967), coll. 1531 sg.

<sup>12</sup> M. M. SASSI, *Critica dell'arte*, in *EAA*, 2° suppl., II, 1994, pp. 329 sg.

<sup>13</sup> B. ANDREAE, *Der Asklepios des Phyromachos*, in *Phyromachos-Probleme*, Mainz 1990, pp. 67 sg.; H. MIELSCH, *Die Bibliothek und die Kunstsammlung der Könige von Pergamon*, in «Archäologischer Anzeiger», CX (1995), pp. 777 sg.

<sup>14</sup> H. JUCKER, *Vom Verhältnis der Römer zur bildenden Kunst der Griechen*, Bamberg 1950, pp. 118-22; SETTIS, *La trattatistica* cit., pp. 493-95.

<sup>15</sup> PREISSHOFEN, *Kunsttheorie* cit., pp. 275 sg.

<sup>16</sup> Su alcuni punti l'interpretazione delle fonti antiche, che parlano della morte dell'arte, è ancora controversa: cfr. S. SETTIS, *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 sg.; F. COARELLI, *Revixit ars*, Roma 1996, pp. 56-58, 522-25.

<sup>17</sup> Cfr. G. CAMASSA, *Phantasia da Platone ai neoplatonici*, in M. FATTORI e M. BIANCHI (a cura di), *Phantasia-imaginatio*, Roma 1988, pp. 40-43; S. MAFFEI, *La ΣΟΦΙΑ del pittore e del poeta nel proemio delle Imagines di Filostrato Maggiore*, in «Annali della Scuola Normale di Pisa», XXI (1991), pp. 607-9; M. M. SASSI, *Estetica*, in *EAA*, 2° suppl., II cit., pp. 511 sg.

<sup>18</sup> B. SCHWEITZER, *Mimesis und Phantasia*, in «Philologus», LXXXIX (1934), pp. 288-97.

<sup>19</sup> JUCKER, *Vom Verhältnis* cit., pp. 126-33; G. BECATTI, *Arte e gusto negli scrittori latini*, Firenze 1951, pp. 103 sg., 180-83; J. ISAGER, *Pliny on Art And Society: The Elder Plinys Chapters on History of Art*, London - New York 1991, pp. 136-40.

<sup>20</sup> Cfr. SCHWEITZER, *Mimesis* cit., pp. 286 sg.; JUCKER, *Vom Verhältnis* cit., pp. 136-40; SCHWEITZER, *Senocrate* cit., pp. 295-301, 306-8.

<sup>21</sup> ID., *Der bildende Künstler* cit., pp. 71-78, 86-91; A. ROUVERET, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne*, Rome 1989, pp. 400-3, 421-23.

<sup>22</sup> DE ANGELI, *Mimesis* cit., pp. 37 sg.; ROUVERET, *Histoire* cit., pp. 386-88.

<sup>23</sup> SCHWEITZER, *Der bildende Künstler* cit., pp. 91-98; ROUVERET, *Histoire* cit., pp. 405, 411 sg.

<sup>24</sup> M. BERGMANN, *Ein Fragment klassizistischer Kritik am hellenistischen Figurenstil*, in «Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts», CIV (1989), pp. 239-41.

<sup>25</sup> F. LASSERRE, in *Le classicisme* cit., pp. 52 sg.

<sup>26</sup> P. DESIDERI, *Mitridate e Roma*, in *Storia di Roma*, II/1, Torino 1990, pp. 734-36; E. GABBA, *Dionigi e la storia di Roma arcaica*, Bari 1996, pp. 40-44.

<sup>27</sup> PLINIO, *Naturalis historia*, 34.52; P. GROS, *Vie et mort de l'art hellénistique selon Vitruve et Pline*, in «Revue des Etudes Latines», LVI (1978), pp. 291-95.

<sup>28</sup> A. KALKMANN, *Die Quellen der Kunstgeschichte des Plinius*, Berlin 1898, pp. 12-21, 34-37; S. MAZZARINO, *Il pensiero storico classico*, I, Bari 1966, pp. 496-502; ROUVERET, *Histoire* cit., pp. 454-56.

<sup>29</sup> Cfr. J.-L. FERRARY, *Philhellénisme et impérialisme*, Paris-Rome 1988, pp. 230-32; E. GABBA, *Aspetti culturali dell'imperialismo romano*, Firenze 1993, pp. 20 sg., 262 sg.

<sup>30</sup> K. D. BRACHER, *Verfall und Fortschritt im Denken der frühen römischen Kaiserzeit*, Wien 1987, pp. 79-83.

<sup>31</sup> Cfr. T. GELZER, *Klassizismus, Attizismus, Asianismus*, in *Le classicisme* cit., pp. 10-13; R. NEUDECKER, *Weitere Prolegomena zur römischen Kunst*, in «Journal of Roman Archaeology», V (1992), pp. 326 sg.

<sup>32</sup> PREISSHOFEN, *Kunsttheorie* cit., pp. 271 sg.; K. HELDMANN, *Antike Theorien über Entwicklung und Verfall der Redekunst*, München 1982, pp. 122-31.

<sup>33</sup> ROUVERET, *Histoire* cit., pp. 451-53.

<sup>34</sup> P. DESIDERI, *Dione di Prusa*, Firenze 1978, pp. 78-80; GABBA, *Dionigi* cit., pp. 31-40.

<sup>35</sup> Cfr. COARELLI, *Revixit ars* cit., pp. 58 sg.

<sup>36</sup> JUCKER, *Vom Verhältnis* cit., pp. 123 sg.; F. PREISSHOFEN e P. ZANKER, *Reflex einer eklektischen Kunstanschauung beim Auctor ad Herennium*, in «Dialoghi di Archeologia», IV-V (1970-71), pp. 101-3.

<sup>37</sup> ISAGER, *Pliny* cit., pp. 179-82; P. MORENO, *Scultura ellenistica*, Roma 1994, pp. 735-40.

<sup>38</sup> R. NEUDECKER, *Die Skulpturenausstattung römischer Villen in Italien*, München 1988, pp. 92-95, 104; R. FÖRTSCH, *Archäologischer Kommentar zu den Villenbriefen des jüngeren Plinius*, Mainz am Rhein 1993, pp. 16-18.

<sup>39</sup> SENECA, *Epistulae*, 86; BECATTI, *Arte cit.*, pp. 151-55.

<sup>40</sup> H. VON HESBERG, *Zu Architekturepigrammen des 3. Jhs. v. Chr.*, in «Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts», XCVI (1981), pp. 72, 106-9.

<sup>41</sup> SETTIS, *La trattatistica cit.*, pp. 482-85; LUCIANO DI SAMOSATA, *Descrizioni di opere d'arte*, a cura di S. Maffei, Torino 1994, pp. XVIII-XXV.

<sup>42</sup> G. COLONNA, *La produzione artigianale*, in *Storia di Roma*, I, Torino 1988, pp. 303-16.

<sup>43</sup> M. TORELLI, *L'incontro con gli Etruschi*, in *I Greci in Occidente*, Milano 1996, pp. 572-76.

<sup>44</sup> T. HÖLSCHER, *Römische Nobiles und hellenistische Herrscher*, in *Festschrift für N. Himmelmann*, Mainz am Rhein 1989, pp. 74-79; J.-P. MOREL, *L'artigianato e gli artigiani*, in *Storia di Roma*, II/1 *cit.*, pp. 145-49.

<sup>45</sup> COARELLI, *Revixit ars cit.*, pp. 34-39.

<sup>46</sup> E. LA ROCCA, *Linguaggio artistico e ideologia politica a Roma in età repubblicana*, in *Roma e l'Italia. Radices imperii*, Milano 1990, pp. 318-22; ID., *Graeci artifices nella Roma repubblicana: lineamenti di storia della scultura*, in *I Greci in Occidente cit.*, pp. 609-14.

<sup>47</sup> F. ZEVI, *Considerazioni sull'elogio di Scipione Barbato*, in «Studi Miscellanei», XV (1970), pp. 69-73; F. COARELLI, *Il Foro Romano*, II, Roma 1985, pp. 119-23.

<sup>48</sup> ID., *Revixit ars cit.*, pp. 41-43, 50 sg.

<sup>49</sup> M. MOLTESEN, *Lapis albanus: a group of hellenistic sculptures in peperino*, in «Acta Hyperborea», V (1993), pp. 248-51; COARELLI, *Revixit ars cit.*, pp. 52-55.

<sup>50</sup> LA ROCCA, *Linguaggio cit.*, pp. 406-8; E. S. GRUEN, *Culture and National Identity in Republican Rome*, Ithaca N.Y. 1992, pp. 103-10, 114-18.

<sup>51</sup> JUCKER, *Vom Verhältnis cit.*, pp. 112-15; GRUEN, *Culture cit.*, pp. 123-30.

<sup>52</sup> P. GROS, *Les premières générations d'architectes hellénistiques à Rome*, in *Mélanges offerts à J. Heurgon*, I, Rome 1976, pp. 388-409; LA ROCCA, *Linguaggio cit.*, pp. 390-92, 425-31.

<sup>53</sup> ID., *Graeci artifices cit.*, pp. 614-20; COARELLI, *Revixit ars cit.*, pp. 68-82.

<sup>54</sup> HÖLSCHER, *Römische Nobiles cit.*, pp. 79 sg.; E. RAWSON, *Roman Culture and Society*, Oxford 1991, pp. 177-84.

<sup>55</sup> P. ZANKER, *Zur Funktion und Bedeutung griechischer Skulptur in der Römerzeit*, in *Le classicisme* cit., pp. 284-93; NEUDECKER, *Die Skulpturenausstattung* cit., pp. 5-8; T. HÖLSCHER, *Hellenistische Kunst und römische Aristokratie*, in *Das Wrack. Der antike Schiffsfund von Mahdia*, Köln 1994, pp. 876-84.

<sup>56</sup> P. ZANKER, *Pompei*, Torino 1993, pp. 151-57, 217-21.

<sup>57</sup> GRUEN, *Culture* cit., pp. 110-13, 122 sg.; J. ISAGER, *The hellenization of Rome. Luxuria or liberalitas?*, in «Acta Hyperborea», V (1993), pp. 259-65, 273.

<sup>58</sup> JUCKER, *Vom Verhältnis* cit., pp. 87-98.

<sup>59</sup> *Ibid.*, pp. 116 sg.

<sup>60</sup> CICERONE, *In Verrem*, 2.4.120; PLUTARCO, *Vita di Fabio Massimo*, 22.8.

<sup>61</sup> P. GROS, *Les statues de Syracuse et les «dieux» de Tarente*, in «Revue des Etudes Grecques», LVII (1979), pp. 92-97.

<sup>62</sup> PLUTARCO, *Vita di Marcello*, 21.2-4, 21.7; cfr. J. DE ROMILLY, *La douceur dans la pensée grecque*, Paris 1979, pp. 303 sg.

<sup>63</sup> C. MEIER, *Politica e grazia*, Bologna 1989, pp. 60 sg., 87 sg., 90 sg.

<sup>64</sup> BERGMANN, *Ein Fragment* cit., pp. 234-38.

<sup>65</sup> A. DIHLE, *Der Beginn des Attizismus*, in «Antike und Abendland», XXIII (1977), pp. 174-77; GELZER, *Klassizismus* cit., pp. 37-39; P. ZANKER, *Augusto e il potere delle immagini*, Torino 1989, pp. 275-78.

<sup>66</sup> T. HÖLSCHER, *Il linguaggio dell' arte romana*, Torino 1993, pp. 74-80.

<sup>67</sup> *Ibid.*, pp. 49 sg., 68 sg., 72 sg.

<sup>68</sup> PREISSHOFEN e ZANKER, *Reflex* cit., pp. 104-8; ZANKER, *Zur Funktion* cit., pp. 299-302.

<sup>69</sup> COARELLI, *Revixit ars* cit., pp. 82-84, 515.

<sup>70</sup> NEUDECKER, *Die Skulpturenausstattung* cit., pp. 28 sg.; HÖLSCHER, *Il linguaggio* cit., pp. 14-18.

<sup>71</sup> POLLITT, *The Ancient View* cit., pp. 68-70, 341-47.

<sup>72</sup> NEUDECKER, *Weitere Prolegomena* cit., pp. 325 sg.

<sup>73</sup> ID., *Die Skulpturenausstattung* cit., pp. 124 sg.

<sup>74</sup> BECATTI, *Arte* cit., pp. 90-93.

<sup>75</sup> Cfr. E. BARTMAN, *Sculptural collecting and display in the private realm*, in E. K. GAZDA (a cura di), *Roman Art in the Private Sphere*, Ann Arbor 1991, pp. 72-74, 78 sg.

<sup>76</sup> NEUDECKER, *Die Skulpturenausstattung* cit., pp. 123 sg.; ID., *Weitere Prolegomena* cit., p. 323.

<sup>77</sup> ID., *Die Skulpturenausstattung* cit., pp. 122 sg.

<sup>78</sup> ZANKER, *Augusto* cit., pp. 357 sg.; HÖLSCHER, *Il linguaggio* cit., pp. 86-90.

<sup>79</sup> BECATTI, *Arte cit.*, pp. 283 sg.

<sup>80</sup> NEUDECKER, *Die Skulpturenausstattung cit.*, pp. 126-28.

<sup>81</sup> Cfr. B. KILBERICH, *Late Fourth Century Classicism in the Plastic Arts*, Odense 1993, pp. 233 sg., 242 sg., 248-51; S. SETTIS, *The idea cit.*, pp. 30-44.

<sup>82</sup> H. GALSTERER, *Kunstraub und Kunsthandel im republikanischen Rom*, in *Das Wrack cit.*, pp. 857-60.

<sup>83</sup> ZANKER, *Zur Funktion cit.*, p. 288; MIELSCH, *Die Bibliothek cit.*, p. 776.

<sup>84</sup> J. M. C. TOYNBEE, *Some Notes on Artists in the Roman World*, Bruxelles 1951, pp. 18-22; NEUDECKER, *Die Skulpturenausstattung cit.*, pp. 115 sg.

<sup>85</sup> M. TORELLI, *Industria estrattiva, lavoro artigianale, interessi economici: qualche appunto*, in «Memoirs of the American Academy in Rome», XXXVI (1980), pp. 313-19; GALSTERER, *Kunstraub cit.*, pp. 861 sg.; RAWSON, *Roman Culture cit.*, pp. 190-201.

<sup>86</sup> COARELLI, *Revixit ars cit.*, pp. 315-19.

<sup>87</sup> H. VON HESBERG, *Die Architekturteile*, in *Das Wrack cit.*, pp. 177-83, 189 sg.; W. GEOMINY, *Der Schiffsfund von Mahdia und seine Bedeutung für die antike Kunstgeschichte*, *ibid.*, pp. 927-30.

<sup>88</sup> Cfr. N. HIMMELMANN, *Mahdia und Antikythera*, in *Das Wrack cit.*, pp. 849-52.

<sup>89</sup> COARELLI, *Revixit ars cit.*, pp. 320-25.

<sup>90</sup> I. CALABI LIMENTANI, *Studi sulla società romana. Il lavoro artistico*, Milano 1958, pp. 126-31; R. DUNCAN-JONES, *The Economy of the Roman Empire. Quantitative Studies*, Cambridge 1974, pp. 78 sg., 93-99, 126 sg., 162 sg.

<sup>91</sup> G. ALFÖLDY, *Römische Statuen in Venetia und Histria*, Heidelberg 1984, pp. 39 sg.

<sup>92</sup> Cfr. BECATTI, *Arte cit.*, pp. 29-31; F. LUCREZI, *La 'tabula picta' tra creatore e fruitore*, Napoli 1984, pp. 15-19.

<sup>93</sup> J. J. POLLITT, *The impact of Greek art on Rome*, in «Transactions of the American Philological Society», CVIII (1978), pp. 161-68; A. ROUVERET, «*Toute la mémoire du monde*»: la notion de collection dans la NH de Pline, in J. PIGEAUD e J. OROZ (a cura di), *Pline l'ancien témoin de son temps*, Salamanca-Nantes 1987, pp. 442-49; D. STRONG, *Roman Museums*, London 1994, pp. 13-16, 21-25.

<sup>94</sup> P. GROS, *Aurea templa*, Rome 1976, pp. 155-61; J. BEAUJEU, *At-il existé une direction des musées dans la Rome impériale?*, in «Comptes Rendus de l'Académie des Inscriptions», 1982, pp. 674-80.

<sup>95</sup> G. GUALANDI, *Plinio e il collezionismo d'arte*, in *Plinio il Vecchio sotto il profilo storico e letterario*, Como 1982, pp. 275-78, 291-98; ISAGER, *Pliny cit.*, pp. 157-68.

<sup>96</sup> H. J. SCHALLES, *Untersuchungen zur Kulturpolitik der pergamenischen Herrscher im dritten Jahrhundert v. Chr.*, Tübingen 1985, pp. 49 sg., 140-43.

<sup>97</sup> A. STEWART, *Greek Sculpture*, New Haven - London 1990, pp. 219-21.

<sup>98</sup> H.-U. CAIN e O. DRÄGER, *Die sogenannten neuattischen Werkstätten*, in *Das Wrack* cit., pp. 815-17.

<sup>99</sup> H. G. MARTIN, *Römische Tempelkultbilder*, Rom 1987, pp. 57-62; F. QUEYREL, *Ofellius Ferus*, in «Bulletin de Correspondance Hellénique», CXV (1991), pp. 448-64; COARELLI, *Revixit ars* cit., pp. 67-71.

<sup>100</sup> G. SUSINI, *L'iscrizione abrasa*, in «Gli Uffizi. Studi e ricerche», IX (1992), pp. 51-54.

<sup>101</sup> J.-P. NIEMEIER, *Kopien und Nachahmungen im Hellenismus*, Bonn 1985, pp. 108-10, 154-63; NEUDECKER, *Die Skulpturenausstattung* cit., pp. 116 sg.; C. GASPARRI, *Copie e copisti*, in *EAA*, 2° suppl., II cit., pp. 271 sg.

<sup>102</sup> Cfr. B. ANDREAE, *Fixpunkte hellenistischer Chronologie*, in *Festschrift für N. Himmelmann*, Mainz am Rhein 1989, pp. 237 sg.; STEWART, *Greek Sculpture* cit., pp. 215 sg., 309 sg.; MORENO, *Scultura* cit., pp. 611 sg., 646-52; COARELLI, *Revixit ars* cit., pp. 493 sg., 519 sg.

<sup>103</sup> P. ZANKER, *Nachahmen als kulturelles Schicksal*, in *Probleme der Kopie von der Antike zum 19. Jahrhundert*, München 1992, pp. 20 sg.

<sup>104</sup> Cfr. V. M. STROCKA, *Variante, Wiederholung und Serie in der griechischen Bildhauerei*, in «Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts», XCIV (1979), pp. 163-73; B. S. RIDGWAY, *Defining the issue: the Greek period*, in *Retaining the Original: Multiple Originals, Copies and Reproductions*, «Studies in the History of Art», XX (1989), pp. 20-24; GASPARRI, *Copie* cit., pp. 268 sg.

<sup>105</sup> C. LANDWEHR, *Die antiken Gipsabgüsse aus Baiae*, Berlin 1985, pp. 181-88; M. PFANNER, *Über das Herstellen von Porträts*, in «Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts», CIV (1989), pp. 223-25.

<sup>106</sup> E. BARTMAN, *Ancient Sculptural Copies in Miniature*, Leiden 1992, pp. 78-81, 188; GASPARRI, *Copie* cit., pp. 267 sg.; E. K. GAZDA, *Roman copies: the unmaking of a modern myth*, in «Journal of Roman Archaeology», VIII (1995), pp. 533 sg.

<sup>107</sup> Cfr. P. ZANKER, *Klassizistische Statuen*, Mainz 1974, pp. 41-45, 117-19.

<sup>108</sup> W. TRILLMICH, *Bemerkungen zur römischen Idealplastik*, in «Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts», LXXXIII (1973), pp. 248, 264-68, 281 sg.

<sup>109</sup> CAIN e DRÄGER, *Die sogenannten neuattischen Werkstätten* cit., pp. 823 sg.; ZANKER, *Nachahmen* cit., pp. 21 sg.

- <sup>110</sup> Cfr. GEOMINY, *Der Schiffsfund* cit., pp. 935 sg.
- <sup>111</sup> R. M. SCHNEIDER, *Bunte Barbaren*, Worms 1986, pp. 153-60.
- <sup>112</sup> Cfr. H.-U. CAIN, *Römische Marmorkandelaber*, Mainz 1985, pp. 9-11.
- <sup>113</sup> GROS, *Vie et mort* cit., pp. 300 sg.
- <sup>114</sup> NEUDECKER, *Die Skulpturenausstattung* cit., p. 103; ISAGER, *Pliny* cit., pp. 212-18.
- <sup>115</sup> W. EHLICH, *Zur Entstehung der römischen Bildersammlungen*, in «Das Altertum», XXIV (1978), pp. 167-76.
- <sup>116</sup> A. STEWART, *Attika. Studies in Athenian Sculpture of the Hellenistic Age*, Plymouth 1979, pp. 65-67.
- <sup>117</sup> CAIN e DRÄGER, *Die sogenannten neuattischen Werkstätten* cit., pp. 809-12.
- <sup>118</sup> STEWART, *Attika* cit., pp. 35-55.
- <sup>119</sup> G. BECATTI, *Kosmos. Studi sul mondo classico*, Roma 1987, pp. 36-42, 44; MORENO, *Scultura* cit., pp. 504-14.
- <sup>120</sup> STEWART, *Attika* cit., pp. 78-80.
- <sup>121</sup> GEOMINY, *Der Schiffsfund* cit., pp. 931-33.
- <sup>122</sup> CAIN, *Römische Marmorkandelaber* cit., pp. 4-9, 140-42; D. GRASSINGER, *Römische Marmorkratere*, Mainz 1991, pp. 140-44; CAIN e DRÄGER, *Die sogenannten neuattischen Werkstätten* cit., pp. 818-20.
- <sup>123</sup> S. BÖHM, *Griechische Sepulkralkunst im römischen Klassizismus*, in «Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts», CX (1995), pp. 428 sg.
- <sup>124</sup> GASPARRI, *Copie* cit., pp. 273-77.
- <sup>125</sup> M. STURGEON, *Roman sculptures from Corinth and Isthmia: a case for a local workshop*, in S. WALKER e A. CAMERON (a cura di), *The Greek Renaissance in the Roman Empire*, London 1989, pp. 114 sg., 121; C. GASPARRI, *Una officina di copisti in età medio-imperiale*, *ibid.*, pp. 100 sg.
- <sup>126</sup> H. HELLENKEMPER, *Der Weg in die Katastrophe*, in *Das Wrack* cit., p. 157; COARELLI, *Revixit ars* cit., pp. 325 sg.
- <sup>127</sup> C. GASPARRI, *L'officina dei calchi di Baia*, in «Römische Mitteilungen», CII (1995), pp. 183-87. Per un esempio di calco antico cfr. la fig. 1 del saggio di H.-U. Cain, in questo volume.
- <sup>128</sup> P. PENSABENE, *Le vie del marmo*, Roma 1994, pp. 305-7.
- <sup>129</sup> *Ibid.*, pp. 311-15.
- <sup>130</sup> D. MONNA e P. PENSABENE, *Marmi dell'Asia Minore*, Roma 1977, pp. 94-101.
- <sup>131</sup> K. FITTSCHEN, *Die Krise des 3. Jahrhunderts n. Chr. im Spiegel der Kunst*, in *Krisen in der Antike*, Düsseldorf 1975, pp. 133-37; D. WIL-



WILLERS, *Das Ende der antiken Idealstatue*, in «Museum Helveticum», LIII (1966), pp. 172-75, 180-84.

<sup>132</sup> NEUDECKER, *Die Skulpturenausstattung* cit., p. 117.

<sup>133</sup> H. WREDE, *Die spätantike Herme*, in «Jahrbuch für Antike und Christentum», XXX (1987), pp. 141-43; WILLERS, *Das Ende* cit., pp. 176-79, 184-86.

<sup>134</sup> GROS, *Vie et mort* cit., pp. 298-300; ISAGER, *Pliny* cit., pp. 80-83.

<sup>135</sup> BECATTI, *Arte* cit., pp. 219-25.

<sup>136</sup> G. ZIMMER, *Das Sacrarium des C. Heius*, in «Gymnasium», XCVI (1985), pp. 515 sg., 519 sg.; R. CHEVALLIER, *L'artiste, le collectionneur et le faussair. Pour une sociologie de l'art romain*, Paris 1991, pp. 109-13.

<sup>137</sup> NEUDECKER, *Die Skulpturenausstattung* cit., pp. 95 sg.

<sup>138</sup> Cfr. G. SIEBERT, *Signatures d'artistes, d'artisans et de fabricants dans l'antiquité classique*, in «Ktèma», III (1978), pp. 123-29; D. MANACORDA, *Appunti sulla bollatura in età romana*, in W. V. HARRIS (a cura di), *The Inscribed Economy*, Ann Arbor 1993, pp. 51 sg.

<sup>139</sup> TOYNBEE, *Some Notes* cit., pp. 51-56.

<sup>140</sup> E. KÜNZL, *Quod sine te factum est hoc magis archetypum est?* (*Mart.* 8, 34), in «Archäologisches Korrespondenzblatt», VIII (1978), pp. 311-15.

<sup>141</sup> P. ZAZOFF, *Die antiken Gemmen*, München 1983, pp. 100-2, 132-41, 205-8, 281-90, 316-23.

<sup>142</sup> JUCKER, *Vom Verhältnis* cit., pp. 81 sg.

<sup>143</sup> ISAGER, *Pliny* cit., pp. 119-22, 127-31.

<sup>144</sup> LUCREZI, *La 'tabula picta'* cit., pp. 155-57; Y. PERRIN, *Peinture et société à Rome: questions de sociologie*, in *Melanges P. Lévêque*, III, Paris 1989, pp. 316-18.

<sup>145</sup> TOYNBEE, *Some Notes* cit., pp. 37-42; R. LING, *Roman Painting*, Cambridge 1991, pp. 212 sg.

<sup>146</sup> TOYNBEE, *Some Notes* cit., pp. 43-50; M. DONDERER, *Die Mosaikisten der Antike und ihre wirtschaftliche und soziale Stellung*, Erlangen 1989, pp. 39-49.

<sup>147</sup> CAIN e DRÄGER, *Die sogenannten neuattischen Werkstätten* cit., pp. 820-22.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 812.

<sup>149</sup> M. DONDERER, *Bildhauersignaturen auf griechischer Rundplastik*, in «Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts», LXV (1996), p. 101.

<sup>150</sup> I. SCHMIDT, *Hellenistische Statuenbasen*, Frankfurt am Main 1995, pp. 211 sg.

<sup>151</sup> U. KRON, *Eine Pandion-Statue in Rom*, in «Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts», XCII (1977), pp. 150-55, 160-62.

<sup>152</sup> TOYNBEE, *Some Notes* cit., pp. 23-33; F. ZEVI, *Tre iscrizioni con firme di artisti greci*, in «Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia», XLII (1969-70), pp. 115 sg.

<sup>153</sup> DONDERER, *Bildhauersignaturen* cit., pp. 96 sg.

<sup>154</sup> Cfr. BECATTI, *Arte* cit., pp. 35-41; T. J. CORNELL, *Artists and patrons*, in *Art and Production in the World of the Caesars*, Milan 1987, pp. 26-31; E. KLUWE, *Künstlerischer Werkstattbetrieb und Kunsthandel in der römischen Kaiserzeit*, in *Prinzipat und Kultur im 1. und 2. Jahrhundert*, Bonn 1995, pp. 293 sg.

<sup>155</sup> BECATTI, *Arte* cit., pp. 195 sg., 205 sg.

<sup>156</sup> Cfr. G. ANDERSON, *The Second Sophistic: A Cultural Phenomenon in the Roman Empire*, London 1993, pp. 69-85; P. DESIDERI, *La letteratura politica delle élites provinciali*, in G. CAMBIANO, L. CANFORA e D. LANZA (a cura di), *Lo spazio letterario della Grecia antica*, I/3, Roma 1994, pp. 11-14.

<sup>157</sup> NEUDECKER, *Die Skulpturenausstattung* cit., pp. 98-101.

<sup>158</sup> S. SETTIS, *Un'arte al plurale*, in *Storia di Roma*, IV, Torino 1989, pp. 857 sg.

<sup>159</sup> NEUDECKER, *Die Skulpturenausstattung* cit., pp. 70 sg., 74.

<sup>160</sup> P. ZANKER, *Die Maske des Sokrates*, München 1995, pp. 196-201, 213-20 [trad. it. Torino 1997].

<sup>161</sup> BEAUJEU, *A-t-il existé une direction* cit., pp. 682-88.

<sup>162</sup> NEUDECKER, *Die Skulpturenausstattung* cit., pp. 117-20.

<sup>163</sup> Cfr. A. WALLACE-HADRILL, *The social spread of Roman luxury: sampling Pompeii and Herculaneum*, in «Papers of the British School at Rome», LXXXVIII (1990), pp. 190-92.

<sup>164</sup> ZANKER, *Zur Funktion* cit., pp. 305 sg.; HÖLSCHER, *Il linguaggio* cit., pp. 107 sg.; P. ZANKER, *Immagini e valori collettivi*, in *Storia di Roma*, II/2, Torino 1991, pp. 219 sg.

<sup>165</sup> BARTMAN, *Sculptural collecting* cit., pp. 80-82; ZANKER, *Nachahmen* cit., pp. 10-15.

<sup>166</sup> Cfr. GEOMINY, *Der Schiffsfund* cit., pp. 934 sg.

<sup>167</sup> K. FITTSCHEN, *Zur Herkunft und Entstehung des 2. Stils. Probleme und Argumente*, in P. ZANKER (a cura di), *Hellenismus in Mittelitalien*, Göttingen 1978, pp. 555 sg.; ZANKER, *Pompei* cit., pp. 26-29.

<sup>168</sup> Cfr. ID., *Brüche im Bürgerbild? Zur bürgerlichen Selbstdarstellung in den hellenistischen Städten*, in *Stadt und Bürgerbild im Hellenismus*, München 1995, pp. 251-53; ID., *Individuum und Typus*, in «Archäologischer Anzeiger», CX (1995), pp. 474 sg.

<sup>169</sup> STEWART, *Attika* cit., pp. 67-78.

<sup>170</sup> Opinioni di segno diverso in R. R. R. SMITH, *Greek, foreigners and Roman republican portraits*, in «Journal of Roman Studies», LXXI (1981), pp. 37 sg.; CORNELL, *Artists* cit., pp. 31-35.

<sup>171</sup> K. FITTSCHEN, *Pathossteigerung und Pathosdämpfung*, in «Archäologischer Anzeiger», CVI (1991), pp. 269 sg.

<sup>172</sup> Cfr. ID., *Sul ruolo del ritratto antico nell'arte italiana*, in S. SETTIS (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, II, Torino 1985, pp. 409-12.

<sup>173</sup> SETTIS, *Un'arte* cit., pp. 861-63; HÖLSCHER, *Il linguaggio* cit., pp. 106 sg.; ZANKER, *Nachahmen* cit., p. 23.

<sup>174</sup> SETTIS, *Un'arte* cit., pp. 858-60.