

## Le superfici dell'illusione. Note di metodo per lo studio della statuaria ideale romana

---

*Attraverso esempi significativi, accomunati dalla dimensione illusoria attivata dalla materia, si disegna la fisionomia di un metodo di lettura della statuaria ideale romana in grado di coniugare la lettura del rapporto con il (presunto) originale e con il contesto architettonico e culturale*

---

Lo studio della statuaria ideale romana è stato tradizionalmente affrontato nei termini del confronto morfologico con un perduto *corpus* di *opera nobilia* greci e, in anni più recenti, della ricostruzione di ampi programmi decorativi, basati sulla manipolazione e associazione creativa di schemi convenzionali<sup>1</sup>. Si traccia in questo contributo un percorso complementare a tali prospettive, che raramente si sono incontrate nella ricerca di una sintesi comune. Attraverso casi d'impiego di materiali rari o pregiati, si esplorano dimensioni in grado d'illuminare, in un'ottica scarsamente indagata dalla letteratura scientifica, i significati della statuaria ideale romana, in rapporto (verticale) con un originale e (orizzontale) con il contesto.

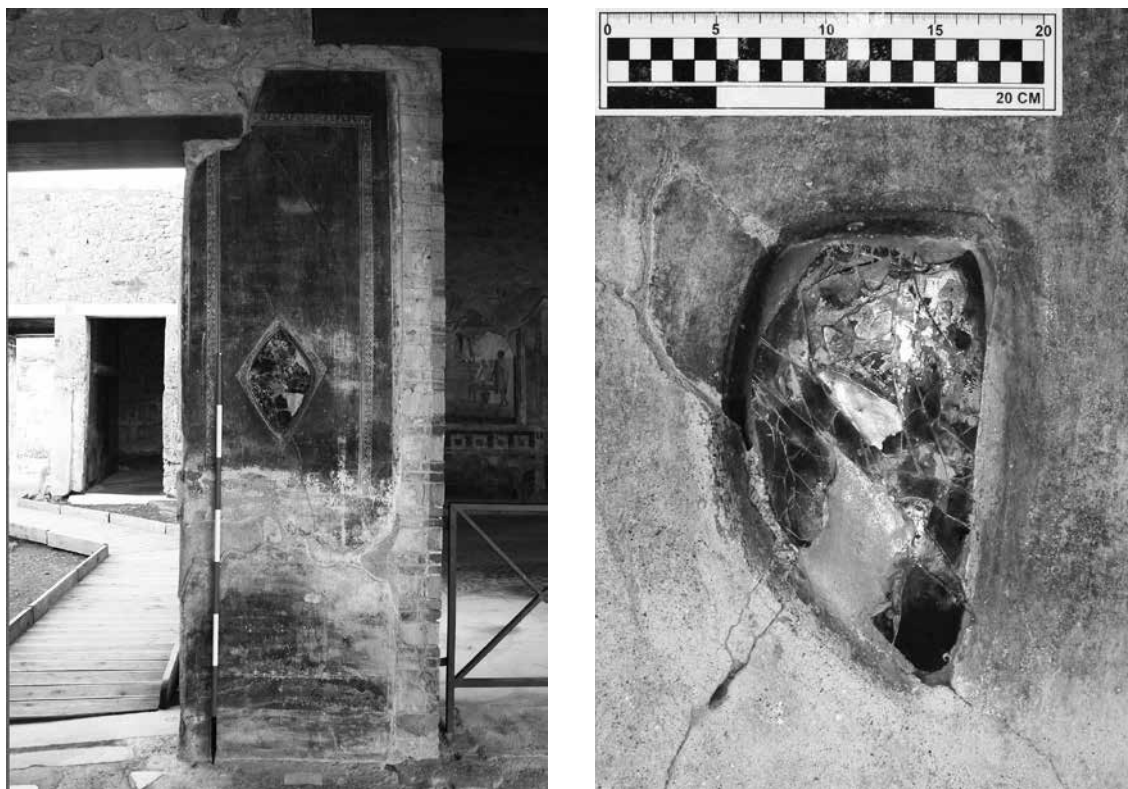
### 1. INTRODUZIONE

L'allestimento in Quarto Stile della Casa degli Amorini Dorati a Pompei (VI 16, 7.38) include due lucidi specchi neri – un grosso prisma entro una cornice dipinta e un frammento irregolare – fissati alla parete del braccio orientale del peristilio (figg. 1a-b, tavv. III-IV)<sup>2</sup>. Ancora oggi, il visitatore può scorgervi riflessi i contorni del proprio volto e le sagome del *viridarium* dietro di sé.

Che l'attivazione di un'inusuale, illusoria esperienza dei *sensi* fosse centrale nell'interesse per questi oggetti emerge dalle parole di Plinio il Vec-

chio, autore nei medesimi anni di una voluminosa enciclopedia dedicata alle creature e ai materiali della natura (NH 36.196-197). Descrivendo l'ossidiana, Plinio ne sottolinea l'origine esotica, la trasparenza analoga al vetro, con una maggiore opacità e, nel caso di lastre affisse alle pareti in guisa di specchi, la qualità inaffidabile del riflesso (*pro imagine umbras reddente*). L'unica immagine nota in pittura di uno specchio nero non lascia dubbi circa la centralità della dimensione sensoriale e del confronto con altri materiali nell'esperienza di questi oggetti<sup>3</sup>: l'ornato in Quarto Stile iniziale dell'*oecus* 32 nella Casa di Marco Fabio Rufo (VII 16, 22) raffigura un voluminoso pannello nero-bluastrò, ai cui piedi campeggia una cesta con vasellame argenteo, lucido e variamente colpito dalla luce (fig. 2, tav. V).

Nella Casa degli Amorini Dorati, la decorazione pittorica a fondo nero proseguiva lungo il braccio meridionale, ravvivato da rilievi in marmo. Alcuni di essi erano racchiusi in cornici dipinte, mentre altri, più antichi di poche generazioni o addirittura di secoli, erano presentati come frammenti<sup>4</sup>. Collocati all'inizio del percorso verso le sale da ricevimento, gli specchi neri anticipano l'estetica del frammento destinata ad acquisire un ruolo centrale poco oltre, sollecitando una riflessione sul *tempo* e, con essa, sulla storia veneranda della casa. A una generica idea di antichità, l'allestimento del portico e del *viridarium* coniuga il



1. a) Pompei, Casa degli Amorini Dorati (VI 16, 7.38), parete del braccio est, tratto nord del peristilio, dipinta a fondo nero, con specchio nero in forma di prisma entro una cornice dipinta. b) particolare dello specchio nero in forma di frammento irregolare nel tratto sud della medesima parete (foto: A. Anguissola).

riferimento alla tradizione greca, con una spiccata prevalenza di soggetti dionisiaci, e quella egizia, evocata dal sacello isiaco nell'angolo sud-est della *porticus*. La *narrazione* articolata dagli arredi trasporta il visitatore nel molteplice 'altrove' del teatro, del corteggio dionisiaco e del lontano Egitto<sup>5</sup>. Allo stesso tempo, la presenza di quadri che declinano, sotto la veste del mito, il tema del riflesso (una *tabula* evanida con Narciso alla fonte e un quadro con Teti davanti allo scintillante scudo di Achille) contribuiscono a un programma dedicato alle proprietà riflettenti di materie diverse e all'affidabilità delle immagini che esse producono.

La trama di confronti istituita dall'allestimento della casa si estende al rapporto tra gli specchi e le pareti in cui sono inseriti, anch'esse nere. Una relazione analoga è costruita nel cubicolo da cui l'edificio trae il proprio nome convenzionale, con pareti dipinte in un vivo, uniforme colore giallo su cui spiccavano i lucidi medaglioni dorati con amorini. Le implicazioni del rapporto tra *appliques* e rivestimento pittorico sono legate alla sfera 'tecnica' e, in particolare, alle lunghe e delicate operazioni necessarie a creare ampi campi neri,

lucidi e compatti. Descrivendo il processo produttivo della pittura parietale a fondo nero, Vitruvio (*De arch.* 7.3.9) raccomanda di pressare e lisciare l'intonaco con cura, affinché la superficie sia in grado di riflettere immagini nitide e affidabili come uno *speculum argenteum*<sup>6</sup>. Il valore del procedimento artigiano coincide con la qualità del riflesso, espressa nei termini del confronto con una diversa materia.

L'inaffidabilità che le fonti attribuiscono agli specchi in ossidiana si riverbera nella difficoltà di classificare il materiale per un osservatore antico, privo dei criteri tassonomici della moderna petrografia e cristallografia. Plinio identifica *tout court* la materia degli specchi neri della sua epoca come ossidiana, una sostanza citata nell'enciclopedia sia insieme al vetro, sia insieme alle gemme e pietre nere (*NH* 37.177). Non sfuggono all'illusione gli studiosi moderni, che su base autoptica hanno riconosciuto come ossidiana il materiale degli specchi neri pompeiani. Recenti indagini archeometriche sembrano tuttavia introdurre un inatteso elemento d'incertezza, imponendo di riconsiderare l'identità del materiale, di cui pare

evidente l'origine artificiale: un vetro scuro creato a imitazione di una pietra, a sua volta apprezzata per la somiglianza al vetro<sup>7</sup>.

Queste osservazioni, che sottolineano punti rimasti in ombra nella vasta letteratura su una delle case più note di Pompei, permettono di articolare concetti essenziali per comprendere il ruolo dell'illusione nella cultura figurativa romana. In particolare, rivelano come materiali rari o pregiati potessero evocare complesse (e talora confliggenti) riflessioni legate ai sensi, al tempo, a una narrazione, alla tecnologia e all'identità dell'opera, attivate da un oggetto specifico o, più precisamente, dalle qualità della sua materia. Una tale prospettiva, che riconosce tratti e meccanismi essenziali dell'immaginario romano, può contribuire anche alla comprensione della statuaria ideale, da un lato superando i termini esclusivi del dibattito circa la dicotomia tra bronzo (greco) e marmo (romano), dall'altro rendendo conto sia del rapporto 'verticale' con il prototipo, sia delle forme di assimilazione 'orizzontale' al contesto. In anni recenti, ricerche dedicate alle variazioni di scala e agli aspetti tecnici della statuaria in marmo hanno suggerito la necessità di un'attenzione più viva al difficile equilibrio tra esigenze espressive e produttive. Ciononostante, lo studio di produzioni in materiali rari e pregiati (marmi colorati, pietre semipreziose, rivestimenti in foglia d'oro) è rimasto confinato a lavori analitici su singoli oggetti o procedimenti tecnici. In questa sede, si disegna attraverso esempi significativi, accomunati dall'illusione relativa alla natura stessa dell'opera, la fisionomia di un metodo che adotti, come chiavi ermeneutiche per un *corpus* assai eterogeneo, i concetti di 'sensi', 'tempo', 'narrazione', 'tecnologia', 'identità'.

## 2. SENSI

Una comprensione articolata della scultura retrospettiva ellenistico-romana non può limitarsi alla dialettica tra marmo e bronzo e al loro diverso comportamento statico. L'esistenza di un ampio repertorio in materiali diversi di versioni di tipi noti sollecita una più approfondita discussione di tali scelte e dei loro significati. È il caso, soprattutto, delle repliche di piccole dimensioni, che in virtù della possibilità d'impiegare materiali economici (terracotta) o, di contro, rari e pregiati (metalli, pietre preziose, avorio) potevano raggiungere gli opposti estremi del mercato<sup>8</sup>. La fruizione di questi oggetti in ambito eminentemente privato e la relativa facilità nell'apportare modifiche alle forme del modello sconsigliano di rubricare le versioni in miniatura a semplici 'para-

frasi' di tipi celebri, ma anzi invitano all'indagine dei gusti e della collocazione socio-culturale della committenza.

Una squisita miniatura quale la *Venere accovacciata* in cristallo di rocca, oggi nelle collezioni Getty, sollecita considerazioni relative alle qualità fisiche del materiale e al suo rapporto con il soggetto (fig. 3)<sup>9</sup>. Del cristallo di rocca, le fonti antiche esplorano la genesi 'miracolosa', che si riteneva legata alla solidificazione dell'acqua in virtù di un gelo intenso – una sorta di ghiaccio estremamente compatto. Per tale motivo, questa sostanza, che si pensava affiorasse naturalmente dal terreno in forme regolari di prismi, era considerata inadatta a contenere bevande calde<sup>10</sup>. Se l'interesse della tradizione ecfrastica ellenistica si appunta sulle caratteristiche fisiche del cristallo e sulla sua formazione, l'enciclopedia pliniana sviluppa questi temi nel quadro di un più ampio ragionamento sulla forza creatrice della natura. In Plinio, il cristallo di rocca assume il ruolo di prodotto esemplare del-

2. Pompei, Casa di M. Fabio Rufo (VII 16, 22), *oecus* 32, dettaglio della decorazione dipinta con specchio nero su colonna, ai piedi della quale è una cesta di vasellame argenteo (foto: da M. Grimaldi, *VII 16 Insula Occidentalis 12. Casa di M. Fabius Rufus*, in *Pompei Regiones VI-VII. Insula Occidentalis*, Napoli, 2006, p. 299).





3. *Afrodite accovacciata*, cristallo di rocca, I secolo a.C., altezza 8,6 cm, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, inv. 78.AN.248 (foto: The J. Paul Getty Museum).

la natura, di cui si sconsiglia l'intaglio da parte di artefici umani, fragile e impossibile da riparare in caso di fratture. La dimensione sensuale implicita nel rapporto con una sostanza 'ibrida' (insieme, acqua e pietra) emerge in una fonte assai più tarda, una serie di epigrammi di Claudiano dedicati a una goccia d'acqua rimasta intrappolata nel cristallo (*Carmina minora* 33-39). L'autore immagina la curiosità provocata dal materiale nei fanciulli, di cui descrive le piccole mani avvolte intorno alla pietra (*gelidum tenero pollice versat onus*) e le avidi labbra con cui tentano di suggerire l'irraggiungibile liquido (*et siccum relegens labris sitiens orbem / inrita quaesitis oscula fixit aquis*)<sup>11</sup>. Come il cristallo in cui è raffigurata, il mito vuole Venere emersa, con le sue forme squisite, dalle acque. La materia e il soggetto stimolano, insieme, i sensi dello spettatore, offrendosi alla vista e al tatto in un'esperienza tanto intensa quanto (si presume) effimera – giacché la pietra, al contatto

con il calore umano, potrebbe tornare allo stato liquido e l'epifania divina dissolversi tra le mani di chi l'osserva.

Una trama altrettanto articolata di suggestioni si cela dietro opere come le minute repliche in avorio del cosiddetto *Ercole a riposo* (fig. 4)<sup>12</sup>. La consolidata associazione del materiale, nel pensiero romano, alla sfera femminile ed erotica amplifica il contrasto tra la leggendaria forza fisica dell'eroe e lo stato di spossatezza in cui è raffigurato. In entrambi i casi il nesso tra il tipo statuario e il materiale è tutt'altro che secondario. Più di ogni altra immagine di Venere, lo schema della cosiddetta 'accovacciata' mette in luce non solo il legame tra la dea e l'acqua (analogo al rapporto

4. *Ercole a riposo*, avorio, II secolo d.C., altezza 6,4 cm, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, inv. 88.AI.47 (foto: The J. Paul Getty Museum).



tra l'acqua e il cristallo), ma anche la vulnerabilità del personaggio e, implicitamente, del materiale. Del pari, la riduzione di scala conduce a un ambito quotidiano, domestico un'immagine di Ercole nota in diversi esemplari colossali; l'accento sulla *mollitia* fisica e interiore, cui allude l'avorio, sottolinea lo stato d'animo dell'eroe al termine delle celebri fatiche.

### 3. TEMPO

Non sfuggono a una raffinata dialettica legata alle qualità dei materiali gli esemplari di dimensioni maggiori di noti tipi statuari, com'è evidente nel caso di serie che includano versioni in marmo, bronzo e pietre colorate<sup>13</sup>. Queste serie sollecitano interrogativi, mai davvero affrontati dalla critica, circa la misura in cui differenze fisiche, tecniche ed economiche fossero intenzionalmente valorizzate al fine di costruire – per somiglianza o differenza – il rapporto con il modello. In particolare, l'impiego di pietre colorate, alquanto diffuso a partire dalla prima età imperiale, tradisce una viva consapevolezza del valore economico e delle qualità ottiche della materia. Con la loro superficie scura e lucida, le statue in scisto verde ('basalto'), cavato in Egitto, mettevano in scena una raffinata imitazione delle caratteristiche fisiche del bronzo, di cui riproducevano con straordinaria precisione la qualità calligrafica (fig. 5)<sup>14</sup>. A un ulteriore livello, la superficie scura ricreava l'effetto non solo di un diverso materiale, bensì anche di un diverso stato di conservazione: il bronzo antico, la cui patina, da chiara e dorata, avesse assunto una tonalità bruna a seguito della lunga esposizione alle intemperie<sup>15</sup>.

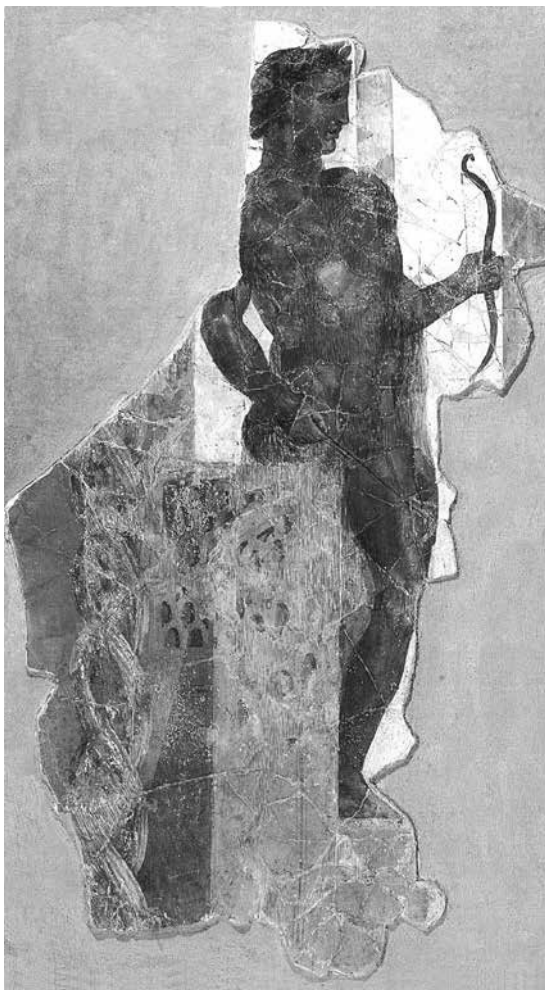
Le rappresentazioni di statue in pittura suggeriscono un'acuta coscienza delle possibilità del colore ai fini di identificare e connotare un oggetto. Il repertorio della pittura vesuviana rivela come la policromia fosse calibrata al fine di distinguere, entro l'immagine, le creature viventi dagli oggetti della mimesi e, per questi, fornire indicazioni circa la loro natura materiale<sup>16</sup>. In un frammento in Quarto Stile dall'aula da ricevimento sulla piscina della Villa San Marco a Stabia, una statua di Apollo con arco, freccia e corona d'alloro, montata su un piedistallo rosato, si erge accanto a un tramezzo a incannucciata gialla e a un'esile colonna verde e rosa (fig. 6, tav. VI)<sup>17</sup>. Il colore bruno-verde sottolinea l'antichità della statua, immaginata come il venerando arredo di un santuario, entro un programma decorativo dagli insistiti riferimenti alla sfera sacra (come le immagini di un serpente avvolto attorno all'*omphalos* e del tripode delfico)<sup>18</sup>. La tonalità della



5. Testa del tipo identificato con il *Doriforos*, scisto verde, I secolo a.C.-inizi del I secolo d.C., altezza 26 cm, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage, inv. A.292 (foto: da A. Anguissola, *Tecnica, materia, visione. La scultura romana tra serialità e memoria*, in *Rinascite, rinascenze, rinascimenti*, Milano, 2021, p. 198).

statua permette inoltre di distinguerla da altri oggetti in metallo inclusi nel dipinto, come appunto il tripode dorato.

La scelta di un colore scuro per l'immagine in pittura di statue in bronzo o di pietre in grado di imitare il medesimo effetto risponde a una curiosità per i processi degenerativi dei materiali radicata nel pensiero romano (si pensi al puntuale esame pliniano degli effetti della ruggine). La cultura materiale romana è a più livelli partecipe di questo discorso sui 'tempi' delle sostanze naturali e artificiali, come rivela la diffusione di ceramica da mensa invetriata (*lead-glaze ware*), il cui rivestimento, determinato dall'ossido di piombo, imita l'aspetto di vasellame metallico invecchiato, in un'illusione che coinvolge sia l'identità della materia, sia la 'biografia' del manufatto (fig. 7, tav. VII)<sup>19</sup>. Fin dal II secolo a.C., del resto, sono attestate sia statue in bronzo dotate di una patina artificiale intenzionalmente scura, a base di solfuro di rame, sia rivestimenti scuri per la piccola plastica



6. Stabia, Villa San Marco, frammento affrescato raffigurante una statua bronzea di Apollo, Castellammare di Stabia (NA), Museo Archeologico di Stabia Libero D'Orsi, inv. 62478 (foto: da Otium Ludens: *Stabiae, at the Heart of the Roman Empire*, Castellammare di Stabia, 2007, p. 129).

7. Coppa in ceramica invetriata, prima metà del I secolo d.C., altezza 7.8 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, inv. no. 29.100.77 (foto: Metropolitan Museum of Art).



fitto, volti a riprodurre l'opacità di antiche superfici metalliche (fig. 8)<sup>20</sup>.

A un osservatore attento e informato non poteva sfuggire la profonda differenza, in fatto di pregio economico e qualità artigiana, tra il più duttile e accessibile bronzo e una pietra esotica, di difficile approvvigionamento, ardua da lavorare. Nel caso di versioni di noti tipi statuari, legati ad antichi e celebri prototipi, l'uso di una pietra tanto pregiata articola un duplice messaggio relativo all'inaccessibilità e al possesso, sovrapponendo il valore della materia (e le capacità artigiane che essa presuppone) a quello dello schema: un *opus nobile* irraggiungibile anche per il più facoltoso collezionista è riprodotto in un materiale assai più raro rispetto a quello dell'originale.

#### 4. NARRAZIONE

L'uso del basalto, una pietra dall'esplicita connotazione esotica, permetteva di mettere in scena una continuità visiva e materiale con la tradizione faraonica, che la ritrattistica imperiale sembra aver ampiamente sfruttato fin dall'età di Augusto. Sebbene in letteratura non manchino cenni a come la scelta di una certa pietra potesse istituire precisi richiami a determinate aree geografiche (per esempio, l'uso del pavonazzetto avrebbe contribuito alla caratterizzazione di miti ambientati in Frigia, come quelli di Marsia o Ganimede, o di personaggi orientali, come i barbari sottomessi), rimane inesplorata la dimensione narrativa espressa dal materiale in relazione a un tipo statuario, del quale poteva ampliare la trama di riferimenti o sottolineare le caratteristiche salienti<sup>21</sup>.

Nel caso del *corpus* legato al mito di Marsia, è noto come un medesimo schema del sileno appeso, creato in età ellenistica e debitore dell'esperienza del 'barocco pergameno', abbia dato luogo a statue tanto lontane nell'impostazione e nella resa del dolore, da suggerire l'identificazione di due distinti tipi (reciprocamente dipendenti o legati a uno stesso prototipo)<sup>22</sup>. In particolare, alla versione con tratti più marcatamente realistici afferisce un piccolo novero di statue realizzate in marmo rossastro che, in assenza d'identificazione su base scientifica, è possibile assimilare al pavonazzetto frigio<sup>23</sup>. Il colore doveva contribuire alla potenza espressiva dell'immagine, imitando la carne viva e irrorata di sangue del sileno scorticato. Alcune repliche in marmo bianco con tracce di pittura rossa<sup>24</sup>, o ancora la predilezione per gemme rosse nella tradizione glittica<sup>25</sup> (fig. 9, tav. VIII) confermano l'importanza, ai fini della rappresentazione di un mito il cui contenuto coincideva con il supplizio, del nesso tra il colore della materia e quello del sangue.

Uno sguardo più attento al repertorio permette di riconoscere non solo una significativa ricorrenza di marmi di colore grigio o bluastro, evidente allusione al colore livido del cadavere, ma anche una preferenza per pietre dalla superficie variegata, con vistose macchie o profonde venature<sup>26</sup>. La statua di Marsia rinvenuta nell'area della villa suburbana 'delle Vignacce', probabilmente scolpita in età adrianea da maestri afrodisiensi, amplifica, attraverso il colore paonazzo della pietra, l'orrore della scena, fornendo terribile giustificazione al dolore e alla rassegnazione impressi sul volto del

8. Statuetta da Smirne, terracotta con patina scura e occhi dipinti (imitazione degli occhi delle statue in bronzo, lavorati a parte in materiali diversi), II secolo a.C., Monaco di Baviera, Antikensammlung, inv. 6331 (foto: da *Hauch des Prometheus: Meisterwerke in Ton*, München, p. 118).

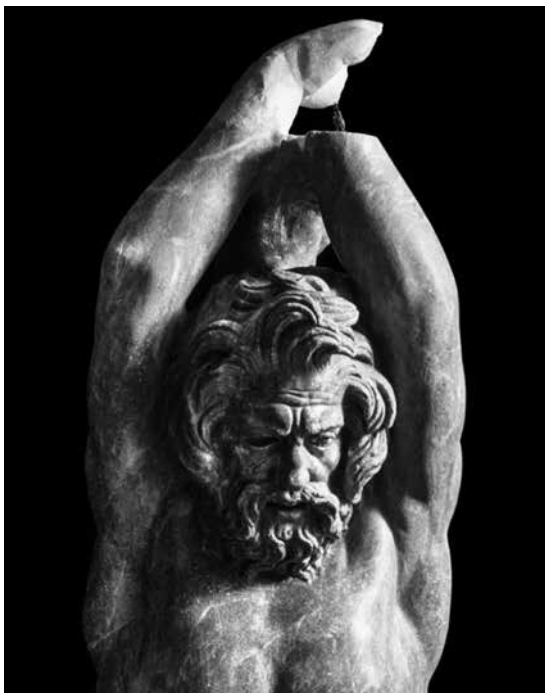


9. Cosiddetto 'sigillo di Nerone', intaglio in corniola, I secolo a.C., 4 x 3,4 cm, Napoli Museo Archeologico Nazionale, inv. 26051 (foto: Museo Archeologico Nazionale, Google Arts & Culture).

sileno (fig. 10, tav. X)<sup>27</sup>. Allo stesso tempo, le macchie bianche e rosse e la rete di venature sulla superficie evocano l'azione stessa della tortura, con lembi di pelle già rimossi e altri risparmiati dalla lama. L'impiego di materiali diversi non si limitava a una funzione espressiva (cui doveva essere legato l'uso di bronzo per le ciglia, di pietra calcarea bianca per il bulbo oculare e di pasta vitrea per l'iride, nonché le tracce di vermiglio agli angoli di occhi e bocca), ma contribuiva alla dimensione del racconto: le mani e i piedi, realizzati a parte in marmo bianco, sembrano conservare la 'pelle' non (ancora) rimossa del sileno, in vivido contrasto con lo scempio del corpo<sup>28</sup>.

Un carme appartenente alla silloge tarda dell'*Anthologia Salmasiana*, dedicato a una statua di Marsia evidentemente in marmo colorato, non lascia dubbi circa la fisionomia – e la continuità – di tali suggestioni. La forza espressiva dell'immagine risiede, secondo l'autore, nell'interazione tra il «colore rosso originale» del marmo e la perizia (*ars*) dello scultore<sup>29</sup>. Una mano esperta (*docta manus*) avrebbe saputo affinare il marmo (*lapidem limavit*) fino a rivelare le membra del sileno, in una implicita analogia tra il processo della scultura e il supplizio stesso<sup>30</sup>. La possibilità di un'interferenza tra pietra e carne risponde a un consolidato immaginario naturale, in linea con la tradizione stoica popolare nella tarda Repubblica e nell'età imperiale. Grazie all'azione di una na-





10. *Marsia appeso*, particolare, dal Parco degli Acquadotti (Villa delle Vignacce), marmo rosso-violaceo per il corpo e bianco per la mano, occhi in pietra calcarea bianca e pasta vitrea, ciglia in bronzo, tracce di ocre rossa, prima metà del II secolo d.C., altezza 150 cm, Roma, Musei Capitolini, Centrale Montemartini, inv. MC 5576 (foto: Musei Capitolini).

tura creatrice, capace di legare in un'infinita trama di relazioni fisiche, sensuali e intellettuali le diverse manifestazioni della materia, l'atto di scolpire la pietra e scuoiare la carne possono sovrapporsi in un processo dominato dai medesimi ritmi, gesti, effetti, colori. Il celebre episodio ovidiano di Deucalione e Pirra si sviluppa proprio a partire da queste premesse (*Met.* 1, 400-410), immaginando che i sassi informi (*saxa*), le statue antropomorfe in marmo (*signa*) e i corpi umani potessero costituire tre stadi di un medesimo processo. Nella metamorfosi, le parti del sasso impregnate di terra si mutano in carne, quelle più dure in ossa, mentre le vene della pietra conservano nome e funzione (*sub eodem nomine mansit*), andando a innervare e irrorare i nuovi corpi. Secondo una stessa idea di fisiologia condivisa, nel Marsia in marmo rosso le vene rivelano, al contempo, le reazioni del corpo rappresentato e la natura della materia. Il nesso tra pavonazzetto e sangue trovava, del resto, ragione nell'eziologia della pietra, che s'immaginava macchiata del sangue di Attis, sgorgato sulla terra di Frigia nel momento dell'evirazione<sup>31</sup>. Il colore della pietra attiva una duplice narrazione, relativa al mito e al processo produttivo dell'opera. La superficie livida o purpurea e le fitte venature mani-

festano la natura e le conseguenze del supplizio; a un diverso livello, l'identità della pietra salda la storia al più ampio passato mitico di una regione. Allo stesso tempo, l'analogia visiva con l'esito del supplizio innesca la riflessione sulle tecnologie della scultura litica, realizzata 'liberando' l'immagine dagli strati di pietra.

## 5. TECNOLOGIA

Nel *Marsia* alla Centrale Montemartini, la tecnica dei giunti enfatizzava il colore delle membra

11. *Satiro Versante*, da Torre del Greco, marmo bianco, metà circa del I secolo d.C., altezza 146 cm (163 cm con la mano destra levata e l'*oinochoe*), Palermo, Museo Archeologico A. Salinas, inv. 1556 (foto: Istituto Archeologico Germanico di Roma, neg. D-DAI-ROM-71.661).





scorticate grazie all'accostamento con il candido marmo di mani e piedi. Il *corpus* della scultura antica mostra come fin dall'età ellenistica fossero in uso metodi alternativi e altrettanto raffinati per la costruzione di complesse figure in pietra, le cui proiezioni potevano essere realizzate sia attraverso giunti, sia come ardite composizioni monolitiche, spesso assistite da supporti figurati o puntelli. La scelta dell'una o dell'altra soluzione sembra essere dipesa dalle esigenze espressive del singolo progetto, dalla quantità di marmo statuario disponibile, dagli usi della singola bottega, dalla destinazione e dal gusto del committente. È stato dimostrato come puntelli eccezionalmente vistosi, frequenti soprattutto nella scultura del I e II secolo d.C., non rispondessero solo a necessità statiche (giacché anzi costituivano essi stessi un elemento di rischio durante la lavorazione), ma servissero a sottolineare l'abilità dello scultore, capace di ricavare dalla pietra composizioni ardite, oltre all'impegno finanziario richiesto da blocco di grossa taglia (fig. 11). La fortuna del *topos* letterario relativo all'elogio di composizioni ἐξ ἐνὸς λίθου / *ex uno lapide*, del resto, testimonia la curiosità, soprattutto in epoca imperiale, per le sfide tecniche della scultura monolitica. Allo stesso modo, l'uso di giunti offriva sia una soluzione a problemi relativi alla stabilità o alla taglia del blocco, sia uno strumento per esplorare inediti effetti di policromia.

La complessità della sensibilità romana per i materiali dell'arte emerge non solo nella coesistenza di soluzioni tecniche diverse, ma anche nell'ampio novero di opere che riflettono opposti intenti nella manifestazione del processo creativo. Se l'uso di puntelli rende evidente la natura monolitica della statua e le precauzioni statiche che essa impone, non mancano statue ricavate da un unico blocco la cui superficie variegata sembri imitare composizioni con parti rapportate. La figura di un tritone in marmo frigio da Göktepe al Museo Archeologico di Istanbul riproduce, nella venatura tra le porzioni bianca e bluastro del blocco, l'impressione di una cesura tra diversi materiali (fig. 12)<sup>32</sup>. La pietra dà corpo a un personaggio ibrido, il cui candido torso umano contrasta con il colore scuro delle squame e del panneggio intorno alla spalla destra. Una tale concezione si conforma alla radicata idea, di matrice stoica, della natura come *pneuma* attivo e intelligente, creatrice di oggetti in grado di superare i confini tra materia e forma.

A fronte, infatti, di un più limitato repertorio in statuaria, l'uso scaltrito della policromia naturale per evocare figure all'apparenza scaturite dalla pietra stessa, indipendenti dall'intervento umano, costituisce un tratto fondamentale della produzione glittica romana (fig. 13, tav. IX). Così, su un'a-

gata descritta da Plinio, le figure di Apollo e delle Muse parevano non già frutto di un progetto artistico, bensì una fortuita manifestazione naturale (NH 37.5: *non arte, sed naturae sponte*), disegnate dalle *maculae* sulla superficie. Allo stesso tempo, il tritone costantinopolitano invita l'osservatore a riconoscere un'artificiosità superiore a quella effettiva: in un'illusoria *mise-en-abîme*, s'insinua il sospetto che si tratti di un'immagine fintamente monolitica (ossia fintamente naturale), composta da un raffinato sistema di giunti.

12. *Tritone*, marmo bianco e nero di Göktepe, IV secolo d.C., altezza 44 cm, Istanbul, Museo Archeologico, inv. 5247 (foto: da R.R.R. Smith, J. Lenaghan, *Roman Portraits from Aphrodisias*, Istanbul, 2008, cat. n. 52).



## 6. IDENTITÀ

Il dialogo tra i materiali diviene ancor più complesso qualora conviva una duplicità di materie diverse, come per esempio statue impreziosite da una policromia dipinta o, più raramente, sottoposte a doratura<sup>33</sup>. È illuminante, a questo proposito, il caso del *Diadumeno* tardo-ellenistico rinvenuto a Delo, la più completa replica in marmo di questo tipo di atleta e, in generale, una delle più precoci attestazioni di vera produzione copistica (fig. 14)<sup>34</sup>. La statua, in marmo pario, include un singolare tronco nodoso, privo di confronti nel repertorio della scultura ellenistica e romana<sup>35</sup>. Posto a una certa distanza dalla figura, con la quale ha pochi punti di contatto, non sembra offrire un vero sostegno. Piuttosto, è funzionale a costruire un'ambientazione per l'immagine e ospitarne gli attributi: un mantello e una faretra. Al di là del soggetto dell'originale policleteo (del quale si era ormai persa contezza nei secoli cui la serie copistica risale e che può ben coincidere con quello della replica), la statua di Delo doveva rappresentare Apollo, il dio arciere, nativo dell'isola e lì venerato in un importante santuario, sede di antichi e rinomati agoni<sup>36</sup>. Il tronco accanto all'atleta può alludere al sacro olivo che segnava il luogo natale del dio<sup>37</sup>.

Indagini recenti hanno rivelato come la statua fosse stata interamente rivestita in foglia d'oro<sup>38</sup>. La doratura, di cui rimangono tracce legate alla

preparazione di ocra gialla su un finissimo strato di biacca, doveva incrementare il valore economico della statua, per il pregio intrinseco del materiale e per la finezza del procedimento 'a bolo', affidato a manodopera specializzata. In linea con una scelta non infrequente nella scultura ellenistica, la doratura dell'incarnato enfatizza lo statuto divino del soggetto, saldando il legame tra il tipo del *Diadumeno* e il soggetto per il quale esso è impiegato<sup>39</sup>. Il fatto che non solo la figura atletica, ma anche il tronco e gli attributi fossero rivestiti in foglia d'oro sembra precisare il riferimento apollineo, estendendolo al paesaggio. Il *Diadumeno* si trasforma così nel dio πολύχρυσος della luce, il cui splendore s'irradia sugli oggetti di cui si serve («d'oro è la tunica di Apollo [...] la sua lira, il suo arco luttuoso e la sua faretra», canta Callimaco) e la sua epifania lascia un'impronta aurea anche sul paesaggio (al momento della nascita del dio si ricoprano d'oro, nell'*Inno a Delo*, l'olivo sacro e il suolo stesso dell'isola)<sup>40</sup>.

A un diverso livello, legato non già al soggetto della mimesi, ma al rapporto con il prototipo, la doratura riproduceva, in un sottile gioco di somiglianze (ottiche) e differenze (in tecnologia e valore economico), la patina chiara e brillante del bronzo appena uscito dalla bottega<sup>41</sup>. Almeno gli osservatori più colti potevano rammentare la leggendaria fama di cui la lega bronzea prodotta a Delo avrebbe goduto nel V secolo a.C., materiale d'elezione proprio di Policleto (Plinio il Vecchio, *NH* 34.9-10)<sup>42</sup>. Da un lato, la doratura allenta il rapporto con il celebre modello, contribuendo ad attribuire una precisa identità al soggetto; dall'altro, sembra alludere a questo medesimo legame, coinvolgendo l'osservatore in un esercizio di confronto e memoria.

## 7. CONCLUSIONI

I meccanismi di riconoscimento e confronto delle materie, le loro qualità fisiche, potenzialità espressive e prestigio costituiscono aspetti essenziali nella costruzione dei sistemi decorativi romani. In articolati allestimenti come quello della Casa degli Amorini Dorati a Pompei, così come nell'esperienza di singole opere, l'osservatore è invitato a riflettere sulle caratteristiche dei materiali (il colore del bronzo nuovo e invecchiato, dell'oro, delle diverse pietre, la fragilità del cristallo, la morbidezza e il calore dell'avorio, la pesantezza del marmo) e, dunque, sulle loro somiglianze ottiche (colore, lucentezza, qualità calligrafica dell'intaglio) e sulle profonde differenze tecnologiche ed economiche. Nel caso di esemplari di un noto tipo statuario, o di opere genericamente debitorie

13. Vasetto a rilievo, agata, I secolo d.C., altezza 6 cm, diametro 5,7 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung, inv. no. X 22 (foto: Kunsthistorisches Museum).



del linguaggio formale greco, queste considerazioni acquisiscono particolare rilievo. Sollecitando una lettura seriale, la materia istituisce una trama di confronti che include sia l'originale lontano nel tempo e sovente nello spazio (conosciuto, nella maggior parte dei casi, solo in maniera indiretta), sia la più ampia serie delle versioni del medesimo tipo.

La prospettiva che si è esplorata mostra come opere appartenenti all'ampia categoria della 'statuaria ideale romana' non dovessero evocare solo il ricordo (verticale) di un presunto modello o la lettura (orizzontale) all'interno di un programma, reso intellegibile dalla conformità alle norme di una *Bildsprache*. Nelle loro caratteristiche materiali, esse alimentavano un discorso comparativo rispetto a immagini simili e una trama di riflessioni legate al rapporto tra il mondo delle risorse naturali e i processi della mimesi. La possibilità che le reazioni e le memorie attivate dagli effetti illusori delle superfici istituissero una rete di nessi diversi e complementari rispetto alle analogie tipologiche, iconografiche e stilistiche, illumina la fisionomia di un gusto e di un'elaborazione intellettuale rimasti ai margini del dibattito scientifico. Sebbene casi come quelli esaminati in queste pagine costituiscano un novero relativamente limitato nel *corpus* della scultura romana, essi permettono di porre l'accento sul nodo tra pratiche di bottega, immaginario ed esperienza essenziale ai fini di superare la cesura tra le presunte prospettive di artigiano, committente e spettatore, di difficile definizione e, in ultima analisi, improduttiva ai fini di un'indagine della serialità e delle tendenze retrospettive nell'arte romana.

Anna Anguissola  
Dipartimento di Civiltà e forme del sapere  
Università di Pisa  
anna.anguissola@unipi.it

#### NOTE

*Questo contributo è stato scritto nell'autunno 2021 durante un soggiorno presso il Dipartimento di Scienze dell'Antichità dell'Università di Basilea. Desidero esprimere la mia gratitudine verso quell'istituto per le tante occasioni di scambio intellettuale e la possibilità di sfruttare eccezionali risorse bibliografiche.*



14. *Diadumeno*, da Delo, marmo pario e rivestimento in foglia d'oro, ca. 100 a.C., altezza 195 cm con il plinto e 186 cm senza plinto, Atene, Museo Archeologico Nazionale, inv. 1826 (foto: Istituto Archeologico Germanico di Atene, neg. D-DAI-ATH-NM 5321, Eva-Maria Czakó).

1. A. Anguissola, «*Difficillima imitatio*». *Immagine e lessico delle copie tra Grecia e Roma*, Roma, 2012, pp. 25-66.

2. Per l'edificio e il suo ornato, cfr. F. Seiler, *Casa degli Amorini Dorati* (VI 16,7.38), München, 1992, spec. p. 47 per gli specchi neri. A questo proposito, cfr. J. Powers, *Beyond Painting in Pompeii's Houses: Wall Ornaments and Their Patrons*, in *Pompeii: Art, Industry and Infrastructure*, a cura di E. Poehler, M. Flohr, K. Cole, Oxford, 2011, pp. 10-32, spec. pp. 11-12, 15-16; V.J. Platt, *Of Sponges and Stones: Matter and Ornament in Roman Painting*, in *Ornament and Figure*, a cura di N. Dietrich, M. Squire, Berlin-Boston, 2018, pp. 241-278, spec. pp. 157-158.

3. A. Haug, *Silver and Obsidian. Shine and Reflection*, in *The Nature of Art. Pliny the Elder on Materials*, a cura di A. Anguissola, A. Grüner, Turnhout, 2020, pp. 35-41.

4. Seiler, *Casa...*, cit., pp. 123-128.

5. Per analoghe associazioni in altri contesti che coniugano specchi neri e pareti nere, cfr. A. Anguissola, *Colore e materia dell'ambiguità. Pareti nere, giardini notturni e specchi ingannevoli a Pompei*, in *Perspektiven der römischen*

*Ikongraphie. Ambivalenz von Bildern*, a cura di J. Lang, E. Bazzocchi, Bari, c.d.s.

6. H. Eristov, D. Burlot, *Le fond noir en peinture: mar-queur du luxe et gageure technique*, in «Pictor», 2017, 6, pp. 225-249.

7. I risultati delle analisi sono presentati in A. Anguissola, S. Legnaioli, E. Odelli, V. Palleschi, S. Raneri, A. Tortorella, *Pompeii's Black Mirrors*, in «Marmora», 2021, 17, c.d.s.

8. Per le repliche in miniatura il riferimento fondamentale è E. Bartman, *Ancient Sculptural Copies in Miniature*, Leiden, 1992. Sull'uso di materiali preziosi, cfr. E. Galletti, *Preziose sculture di età ellenistica e romana*, Milano, 2006.

9. Inv. 78.AN.248 (I secolo a.C., altezza 8,6 cm). Cfr. Galletti, *Preziose sculture...*, cit., pp. 335-336; K. Lapatin, *Luxus: The Sumptuous Arts of Greece and Rome*, Los Angeles, 2015, p. 260.

10. A proposito delle caratteristiche attribuite al cristallo di rocca: Posidippo, *Ep.* 16AB e Plinio il Vecchio, *NH* 37.23, 26, 29, 30, 204. Per l'immaginario antico legato a questo materiale, cfr. P.R. Crowley, *Crystalline Aesthetics and the Classical Concept of the Medium*, in «West 86th», 2016, 23, pp. 220-251; Id., *Rock Crystal and the Nature of Artifice in Ancient Rome*, in *Seeking Transparency*, a cura di C. Hahn, A. Shalem, Berlin, 2020, pp. 151-162.

11. *Carmen* 39.

12. Inv. 88.AI.47 (II secolo d.C., altezza 6,4 cm); cfr. Galletti, *Preziose sculture...*, cit., p. 345. Per i significati associati all'avorio nel mondo greco e romano, cfr. A. Heinemann, *Skin and Bone. Lala of Cyzicus and the Softness of Ivory*, in *Nature of Art...*, cit., pp. 298-318.

13. Si pensi alla serie dell'atleta policleteo generalmente identificato come *Doriforo*: cfr. *Serial / Portable Classic*, Catalogo della mostra (Milano 2015), a cura di S. Settis, A. Anguissola, D. Gasparotto, Milano, 2015, pp. 219-220.

14. Per la scultura romana in basalto, cfr. R. Belli Pasqua, *Sculture di età romana in 'basalto'*, Roma, 1995 e, a proposito dell'uso di pietre colorate nella produzione copistica, C. Gasparri, *Copie e copisti*, in *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, II supplemento, Roma, 1994, pp. 267-280, spec. p. 269 e bibliografia a p. 278.

15. *Potere e pathos. Bronzi del mondo ellenistico*, Catalogo della mostra (Firenze 2015), a cura di J. Daehner, K. Lapatin, Firenze, 2015, pp. 280-281, n. 44 (J. Daehner). Il colore dei bronzi antichi è oggetto di un vivace dibattito, di cui non è qui possibile rendere conto; si rimanda a E. Formigli, *Le patine 'naturali' greche e le patine artificiali romane sui grandi bronzi*, in *Colore e luce nella statuaria antica in bronzo*, Roma, 2013, pp. 49-54. Per la patina del bronzo invecchiato: M. Muller-Dufeu, *Les couleurs du bronze dans les statues grecques d'après les descriptions antiques*, in *Couleurs et matières dans l'antiquité*, a cura di A. Rouveret, S. Dubel, V. Naas, Paris, 2006, pp. 93-102, spec. pp. 96-98; S. Descamps-Lequime, *La polychromie des bronzes grecs et romains*, in *Couleurs...*, cit., pp. 79-92, p. 83.

16. A. Anguissola, *Iconography of the Non-Iconic*, in *The Oxford Handbook of Roman Imagery and Iconography*, a cura di L.K. Cline, N. Elkins, New York, 2022, pp. 139-165.

17. Inv. 62478. *Otium Ludens: Stabiae, at the Heart of the Roman Empire*, a cura di P.G. Guzzo, G. Bonifacio, A.M. Sodo, Castellammare di Stabia (NA), 2007, p. 129.

18. Inv. 63700. Cfr. H. Eristov, *Le pitture di Quarto Stile. 3. Quartier de la piscine*, in *La Villa San Marco a Stabia*, a cura di A. Barbet, P. Miniero, Napoli, 1999, pp. 183-239, spec. p. 194.

19. Un interesse per i processi d'invecchiamento di metalli e pietre è evidente nell'enciclopedia pliniana: *NH* 34.99, 140-141, 143, 146; 37.70-71, 109, 134.

20. Questa rivoluzione nel gusto e nell'apprezzamento dei bronzi è discussa in W.-D. Heilmeyer, *Zur Oberfläche antiker Großbronzen*, in *Das Wrack. Der antike Schiffsfund von Mahdia*, a cura di G. Hellenkemper Salies, Köln, 1994, pp. 801-807, p. 802; Descamps-Lequime, *La polychromie...*, cit., 84-85.

21. Si sofferma sul rapporto tematico tra marmi colorati e soggetto R.M. Schneider, *Nuove immagini del potere romano. Sculture in marmo colorato nell'impero romano*, in *I marmi colorati della Roma imperiale*, a cura di M. De Nuccio, L. Ungaro, Venezia, 2002, pp. 83-105.

22. Sulla serie, cfr. A. Weis, *The Hanging Marsyas and its Copies*, Roma, 1992.

23. Weis, *Marsyas...*, cit., pp. 160-165 n. 15, 168-170 n. 19, 183-184 n. 31, 193-195 n. 39, 203-205 n. 49. A questi pezzi deve aggiungersi la statua rinvenuta nel 2009 nel sito della Villa delle Vignacce, oggi alla Centrale Montemartini (N. Agnoli, *Marsia: la superbia punita*, Roma, 2014).

24. Weis, *Marsyas...*, cit., pp. 170-171 n. 20, 199-201 n. 44.

25. A. Rambach, *Apollo and Marsyas on Engraved Gems and Medals*, in «Jahrbuch für Numismatik und Geldgeschichte», 2011, 61, pp. 131-157.

26. Weis, *Marsyas...*, cit., pp. 147-148 n. 4, 152-153 n. 8; 165-167 n. 17; 179-181 n. 27; 198 n. 42; 202-203 n. 47.

27. Agnoli, *Marsia...*, cit.

28. È conservata, oggi, la sola mano destra del sileno.

29. «Aerio victus dependet Marsyas ramo / natusque probat pectora tensa rubor. / Docta manus varios lapidem limavit in artus; / arboris atque hominis fulget ab arte fides» (162 Shackleton Bailey = Riese 173): «Marsia vinto è appeso a un alto ramo e il tono rosso originale [del marmo] rivela la tensione del petto. Una mano esperta affinò la pietra traendone le varie membra; la fedeltà al vero di albero e uomo splende dalla perizia tecnica» (trad. dell'autrice). Notevole è l'articolazione retorica dei versi, con allitterazioni (*lapidem limavit*) e assonanze (*ramo e rubor, artus e arte* a fine verso). Per l'epigramma, cfr. S.T. Stevens, *Image and Insight: Ecphrastic Epigrams in the Latin Anthology*, PhD Diss., University of Michigan, 1992, pp. 62-65; sulla silloge, cfr. L. Zurli, *Unius Poetae Sylloge* (*Anthologia Latina*, cc. 90-197 Riese = 78-188 Shackleton Bailey), Olms-Hildesheim-Zürich-New York, 2007.

30. Molto simile è l'ecfrasi dedicata da Costantino Manasse (XII secolo) a un gruppo di Ulisse con i compagni assaliti da Polifemo, in cui si elogia l'uso di una pietra color sangue per la raffigurazione di una scena cruenta. Cfr. I. Nilsson, *Constantine Manasses, Odysseus and the Cyclops: On Byzantine Appreciation of Pagan Art in the Twelfth Century*, in «Byzantinoslavica», 2011, 69, pp. 123-136; H. Maguire, *Byzantine Art History in the Second Half of the Twentieth Century*, in *Byzantium: A World Civilization*, a cura di A.E. Laiou, H. Maguire, Washing-

ton DC, 1992, pp. 119-155, spec. pp. 139-140. Cfr. anche F. Barry, *Painting in Stone: Architecture and the Poetics of Marble from Antiquity to the Enlightenment*, New Haven (CT)-London, 2020, pp. 61-63.

31. Catullo, *Carm.* 63.7; Stazio, *Silv.* 2.2.88-89.

32. Istanbul, Museo Archeologico, inv. 5247 (IV secolo d.C., altezza 44 cm). Cfr. D. Attanasio, M. Bruno, A.B. Yavuz, *Quarries in the Region of Aphrodisias: The Black and White Marbles of Göktepe (Muğla)*, in «Journal of Roman Archaeology», 22, 2009, pp. 312-348, spec. pp. 341-342; M. Bruno, D. Attanasio, W. Prochaska, A.B. Yavuz, *An Update on the Use and Distribution of White and Black Göktepe Marbles from the First Century and to Late Antiquity*, in *ASMOSIA X. Interdisciplinary Studies on Ancient Stone*, Atti del Convegno (Roma 2012), a cura di P. Pensabene, E. Gasparini, Roma, 2015, pp. 461-468, spec. p. 466; R.R.R. Smith, J. Lenaghan, *Roman Portraits from Aphrodisias*, Istanbul, 2008, pp. 326-332 nn. 49-52.

33. Per una visione d'insieme delle questioni legate alla policromia nello studio delle serie statuarie, cfr. J.S. Østergaard, *Identical Roman Copies? Diversification through Color, in Serial / Portable Classic...*, cit., pp. 113-117.

34. Atene, Museo Archeologico Nazionale, inv. 1826. Cfr. N. Kaltsas, *Sculpture in the National Archaeological Museum, Athens*, Los Angeles, 2002, pp. 111-113 n. 201.

35. Per il supporto in forma di tronco si rimanda a F. Hauser, *Athlet oder Apollon?*, in «Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes», 1906, 9, pp. 279-287; F. Muthmann, *Statuenstützen und dekoratives Beiwerk an griechischen und römischen Bildwerken*, Heidelberg, 1951, pp. 23-24; H. Weinstock, *Statuenstützen an vorkaiserzeitlichen Marmorstatuen*, Hamburg, 2012, pp. 108-110.

36. La letteratura relativa all'identificazione della statua di Delo con Apollo, che tuttavia non prende in considerazione la fisionomia del tronco e la doratura, è discussa in A. Anguissola, *Ergon e parergon. Osservazioni su attributi e sostegni nella serie copistica del Diadumeno*, in «Mare Internum», 2019, 11, pp. 25-42, spec. pp. 26, 29-34. Sulla base della serie copistica, sembra in ogni caso di poter concludere che il prototipo non avesse altri attributi oltre alla benda.

37. Callimaco, *Inno a Delo*, v. 322.

38. Per le tracce di doratura sul *Diadumeno* di Delo: B. Bourgeois, P. Jockey, *D'or et de marbre: les sculptures hellénistiques dorées de Délos*, in «Bulletin de Correspondance Hellénique», 2004, 128-129, pp. 331-349, spec. pp. 335-339; B. Bourgeois, P. Jockey, A. Karydas, *New Researches on Polychrome Hellenistic Sculptures in Delos, III: The Gilding Processes*, in Leukos lithos. *Marbres et autres roches de la Méditerranée antique*, a cura di P. Jockey, Aix-en-Provence, 2011, pp. 645-661, spec. pp. 647-651, 653-654; C. Blume, *Polychromie Hellenistischer Skulptur*, Tübingen, 2015, I, pp. 221-223 n. 45 (che tuttavia menziona la doratura della sola figura atletica) e tavv. 45.8-16. Per la letteratura sulla tecnologia del rivestimento in foglia d'oro a Delo durante l'età ellenistica, di cui non è in questa sede possibile rendere conto, si rimanda ad Anguissola, *Ergon e parergon...*, cit., p. 32 e note relative.

39. Questo punto è sottolineato in Blume, *Polychromie...*, cit., pp. 178, 180. A proposito del *corpus* di marmi da Delo, in B. Bourgeois, P. Jockey, *Approches nouvelles de la polychromie des sculptures hellénistiques de Délos*, in «Comptes Rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres», 2001, 145.1, pp. 629-665, spec. p. 660 si osserva come il contributo del colore (policromia pittorica o di doratura) appaia più significativo nel caso di opere particolarmente ambiziose, le cui superfici marmoree siano trattate con notevole cura.

40. Callimaco, *Inno ad Apollo*, vv. 32-34 e *Inno a Delo*, vv. 261-263. Per un frammento degli *Aitia* callimachei in cui si menziona la statua di culto dorata di Apollo a Delo, cfr. A. Harder, *Callimachus, Aitia. Introduction, Text, Translation, and Commentary*, Oxford, 2012, I, pp. 311-312 n. 114; II, pp. 892-902.

41. Così anche in *Text und Skulptur. Berühmte Bildhauer und Bronzegießer der Antike in Wort und Bild*, Catalogo della mostra (Berlino 2007), a cura di S. Kansteiner, L. Lehmann, B. Seidensticker, K. Stemmer, Berlin-New York, 2007, p. 73; Bourgeois, Jockey, Karydas, *New Researches...*, cit., pp. 653-654.

42. Un commento in tal senso è in Bourgeois, Jockey, Karydas, *New Researches...*, cit., p. 654.

---

*The surfaces of illusion. Methodological notes on the study of Roman ideal sculptures*

by Anna Anguissola

Discourse about the senses, time, narrative, technology, and identity seem to function as key principles in Roman decorative systems. Closer consideration of these concepts can contribute to a more nuanced understanding of the so-called Roman ideal sculpture. In following this line of thought, the case studies discussed in this paper focus on sculptures made of rare and/or precious materials. The article explores materials' bearing on sensual perception, on the imagination of time, on the construction of narratives, on visualizations of technical processes, and on the negotiation of multiple identities. This approach addresses both vertical and horizontal relationships; namely, those between an artwork and its putative model and those within the series of other contemporary works. By treating individual pieces of sculpture as part of a broader *Bilderwelt*, discourse can concentrate on the inherent properties that materials held over the concept of form, thus indicating a third path that complements the comparative examination of replica series and contextual approaches.

---