

Serial Classic. Moltiplicare l'arte tra Grecia e Roma

Mostra a cura di S. Settis e A. Anguissola
Milano, Fondazione Prada, 9 maggio – 24 agosto 2015

Giulio A. Arca e Miriam Napolitano

Il termine 'classico' è usato, a partire dall'Ottocento, per identificare il periodo storico e le manifestazioni culturali dell'antica Grecia e Roma, ma, soffermandoci sul concetto, esso in realtà rispecchia una riflessione moderna sul mondo antico, i cui modelli, divenuti esemplari per originalità, bellezza e perfezione, si caricano periodicamente di nuovi significati e valori, tali da renderli eterni ed immutabili, nelle forme e nella sostanza. Il classico è un'entità già vista, che continua a mostrarsi sotto forme rinnovate, assodate ed insite nella memoria collettiva, come le espressioni delle *Pathosformeln* di Aby Warburg, paradigmi della sopravvivenza dell'antichità che perdura fino ai nostri giorni. In antico, la produzione, ripetizione – e soprattutto la variazione – dei tipi e delle forme rappresenta quindi un tentativo di appropriazione, sia pratica che morale, di un insieme di sentimenti e valori generati da una tradizione culturale comune, ovvero quella della *polis* di V sec. a.C.¹, rifunzionalizzati e riproposti con svariate accezioni a partire

¹ Cfr. Settis in Settis *et alii* 2015: 273-284. Un ringraziamento particolare è rivolto al prof. Marco Giuman per aver suggerito la stesura di questa recensione e per i preziosi consigli e alla prof.ssa Pamela Ladogana per la disponibilità e gli utili suggerimenti. Si ringrazia inoltre la prof.ssa Simonetta Angiolillo per aver promosso la visita alla mostra in esame durante il corso di Archeologia e storia dell'Arte greca e romana della Scuola di Specializzazione in Beni Archeologici dell'Università di Cagliari.



dall’Ellenismo (con la corrente neo-attica) e soprattutto dall’età romana, raggiungendo l’apice sotto il principato di Augusto.

Il rapporto intercorrente tra ‘modello’, ‘copia’ e ‘produzione seriale’ nel mondo greco e romano, sotto le diverse sfere semantica, estetica e funzionale individuate nell’analisi delle *nobilis opera* con esemplari in scala 1:1, rappresenta il tema principale della mostra temporanea, curata da Salvatore Settis e Anna Anguissola, *Serial Classic. Moltiplicare l’arte tra Grecia e Roma*, allestita dal 9 maggio al 24 agosto presso le sale del *Podium* della Fondazione Prada a Milano. L’esposizione meneghina trova un suo *pendant* nella mostra gemella *Portable Classic. Dall’antica Grecia all’Europa moderna*, allestita presso la sede della Fondazione Prada di Venezia dal 9 maggio al 13 settembre, curata da S. Settis e D. Gasparotto e incentrata sulla ripetibilità della sculture classiche in formato ridotto dall’antichità fino all’età moderna.

Il *Podium*, suddiviso in due piani e appositamente progettato per la mostra dallo studio OMA diretto dall’*archistar* olandese Rem Koolhaas, accoglie e inserisce le copie scultoree in un ‘paesaggio’ artificiale organizzato a pedane su piani sfalsati, che, negando l’utilizzo del classico piedistallo – concettualmente inteso come elemento di inibizione del movimento della statua – preserva l’energia dinamica delle opere stabilendo un rapporto più intimo ed eloquente col visitatore (cfr. Koolhaas in Settis *et alii* 2015: 200). Da questa rinuncia nasce una nuova e originale idea di piedistallo, sostituito da una lastra metallica color del bronzo, collocata orizzontalmente accanto alle relative copie, ed impiegato ossimoricamente per accogliere l’assenza dell’originale, ormai perduto, rievocato da una propria, bianca *silhouette* evanescente accompagnata da citazioni degli autori, testimoni della fama dell’opera raggiunta in antico.

Il punto di partenza della mostra *Serial Classic* non poteva che trarre ispirazione dagli originali: all’ingresso del *Podium*, la prima sezione – intitolata significativamente *Prologue. Bronze originals: Fragmentation, obliteration* – è rappresentata dai frammenti di statue bronzee provenienti da Olimpia e conservati al Museo Archeologico della città, databili tra la metà del VI secolo a.C. e l’età romana. Rafforzando l’impatto emotivo col visitatore, la teca assume il valore di un vero e proprio reliquiario, freddo

giaciglio in cui riposano esigue testimonianze della bronzistica greca, tanto ricche di potenziale informativo quanto mutile ed impoverite dalla condizione frammentaria. Un tempo appartenenti alle statue «iconiche» di divinità e di atleti che, come ricorda Plinio, «meritavano l’immortalità per qualche ragione illustre, dapprima per la vittoria dei giuochi sacri» (Plinio, *Nat. Hist.*, XXXIV. 16), i brandelli di occhi, orecchie, dita, mani, piedi, ciglia, porzioni di visi e capelli, trovano così la loro fatale dimensione e si rivelano quale misera ed estrema eredità di un *corpus* smisurato, giacché nella sola Olimpia erano esposte dalle 1000 alle 3000 statue, successivamente saccheggiate e rifuse conformemente al principio secondo cui «il nudo metallo valeva ormai più di qualsiasi ‘opera d’arte’» (Settis 2015: 276).

Da tale visione lacunosa ed incompleta trova ragion d’essere il discorso sulle copie in tutte le loro manifestazioni, con effetto complementare ed esplicativo: come fuoco mai sopito che si risveglia dalle ceneri, le riproduzioni statuarie sono capaci di conservare e riproporre in maniera ravvivata lo spirito classico, assurgendo al ruolo di necessario rimedio all’oblio dello smembramento materico incontrato drasticamente nel *Prologue*. L’obliterazione del modello irrimediabilmente perduto, a cui simbolicamente è dedicato lo spazio del già citato piedistallo vuoto, viene così superata dalla sequenza di riproduzioni marmoree d’età romana che svettano sul paesaggio artificiale sfoggiando tutta la tenacia e la capacità di rinnovamento dell’arte classica: di contro alla fragilità della materia, lo spirito racchiuso in esse appare indissolubile. Riprendendo i modelli bronzei di Mirone, Doidalsas e Prassitele, le sculture come il Discobolo, la Venere accovacciata e il Satiro a riposo² rivelano pienamente il messaggio della sezione *Lost Originals. Multiple Copies*, riflesso dell’adesione alla cultura ellenica quale elemento distintivo dell’*élite* aristocratica romana che ingenera una diffusa domanda d’acquisto di copie marmoree, destinate ad ornare case e giardini, simbolo di eleganza e raffinatezza.

La ripetizione del tema della figura femminile nuda e inginocchiata, colta nel momento intimo del bagno, trovò grande fortuna durante l’età

² Rispettivamente presenti nel numero di nove, sei e due esemplari.

ellenistico-romana, garantendo la scelta di differenti soluzioni, riconoscibili negli esemplari qui esposti: da copie assai prossime al modello³, a realizzazioni in cui la fedeltà all'originale vacilla, laddove agli *artefices* veniva lasciata una più o meno ampia libertà compositiva, ravvisabile nell'introduzione di Eros⁴ – espediente per la tenuta statica, o ancora nelle pose e negli attributi⁵. Ci si trova dunque di fronte al medesimo tipo iconografico che viene però individualizzato, caricato di differenti peculiarità, tale da renderlo simile all'originale, ma allo stesso tempo diverso ed unico. È questo il sentimento che si genera osservando consequenzialmente i numerosi esempi del Discobolo, dalla copia integra ritrovata a Tivoli e conservata ai Musei Vaticani ai frammenti di teste o braccia, che rivelano il traguardo raggiunto dall'opera mironiana nell'eternizzare l'attimo precedente il massimo slancio fisico dell'atleta, quasi affatto suggerito dall'espressività del viso, ma palesato dalla muscolatura, dalla torsione del busto, dall'equilibrio precario degli arti inferiori e dall'apertura di quelli superiori, con il braccio destro portato indietro e reggente il disco, elemento chiave dell'identificazione dell'opera⁶. Solo due copie dell'allestimento differiscono dalla canonica iconografia poiché erroneamente restaurate prima della scoperta, nel 1781, del Discobolo Lancellotti: il torso adattato a 'Guerriero morente' esposto nei Musei Capitolini, e quello divenuto 'Endimione' conservato negli Uffizi. Differentemente dalle opere precedenti, le due copie di Satiro a riposo, capolavoro prassitelico di vastissima diffusione in antico, rivelano una maggiore preoccupazione degli scultori alla pedissequa riproduzione dell'originale: non si evidenzia alcuna forma di individualizzazione e le differenze tra le due composizioni riguardano

³ Si fa riferimento alle Veneri accovacciate esposte nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli e nella sede di Palazzo Massimo (Museo Nazionale Romano).

⁴ Elemento presente nella seconda copia della Venere Accovacciata, custodita nello stesso museo partenopeo.

⁵ Come si evince nella Venere del Museo Nazionale Romano, esposta nella sede di Palazzo Altemps.

⁶ Ciò è testimoniato dai due frammenti conservati al Museo di Scultura Antica Giovanni Barracco di Roma e alla Casa Buonarroti di Firenze, restituenti esclusivamente l'avambraccio e la mano reggenti il disco.

essenzialmente alcune variazioni superficiali e la policromia nella resa finale⁷.

Abbandonando la grande statuaria a favore del mondo della produzione fittile a matrice, evocato da sei busti di Persefone, realizzati nei primi decenni del V secolo a.C. nella città magno-greca di Medma (cfr. Miller 1983), il visitatore si imbatte in un'apparente digressione che permette di introdurre il concetto di serialità, concepita in ambito sacrale come strumento funzionale e necessario alla riproduzione e moltiplicazione divina – la sezione è pertanto intitolata *Serial Production: Single molds, multiple gods*. Come a Locri Epizefirii, madrepatria di Medma, Persefone fu una divinità intensamente venerata: in entrambe le città era presente un santuario in onore alla dea, in cui i busti qui esposti venivano dedicati in qualità di *ex-voto*. Gli artigiani che le plasmarono, foggilandole a stregua di erme tramite matrici bivalve, riservarono attenzione principalmente ai volti ed alle capigliature, resi attraverso forme piuttosto ripetitive, mentre la policromia finale restituiva al tipo iconografico la propria individualità.

Dalla serialità tipologica magno-greca concepita in chiave religiosa, il visitatore passa ad un'altra forma di serialità, connessa essenzialmente all'edilizia pubblica e privata romana: le sculture, presenti sin dalla fase progettuale nel programma figurativo-ornamentale delle *domus*, riflettono il gusto estetico e la mentalità dell'età tardo-repubblicana e imperiale, designando la statuaria classica come strumento di autoaffermazione e distinzione sul piano culturale e socio-economico. La sezione *A Passion for Seriality: Copies in Context* mira alla comprensione di come il ripetersi di identici tipi scultorei, anche nel medesimo ambiente, fosse percepito come un accrescimento estetico dello stesso, e parallelamente alla moltiplicazione divina avvertita coi busti di Persefone, si assiste ad una moltiplicazione del 'bello'⁸. I quattro Satiri versanti provenienti dalla villa di Castel Gandolfo e realizzati dall'originale in bronzo di Prassitele datato al secondo quarto del IV sec.

⁷ Esposte nei Musei Vaticani e nel *Ny Carlsberg Glyptotek* di Copenhagen; a tal proposito cfr. Anguissola 2015a in Settis *et alii*: 213.

⁸ Cfr. Bravi 2012; Zanker in Settis *et alii*: 301-303.

a.C., rappresentano uno splendido esempio di tale concezione, mentre il loro smembramento attuale⁹ denota la mancata comprensione, in età moderna, di una reiterazione finalizzata alla complementarità d’insieme delle opere scultoree. La *duplicatio* del tipo statuaria nel medesimo luogo, funzionale all’apparato decorativo e di rappresentanza delle abitazioni di lusso romane, viene ulteriormente ribadita dai *Pothoi*, copie di età adrianea da un originale bronzeo di Skopas del 330 a.C., rinvenuti durante gli scavi della *domus* di Via Cavour in Roma, e dai Corridori in bronzo, collocati nel corridoio adiacente al peristilio della Villa dei Papiri di Ercolano¹⁰, che permettono di distinguere un’ulteriore livello ontologico del rapporto copia-modello, quello della derivazione di una statua dall’altra tramite la tecnica del calco, resa evidente dalle differenti dimensioni, dal trattamento dei dettagli e dalla lega metallica impiegata nei due atleti ‘gemelli’¹¹. Questi ultimi, inoltre, introducono una nuova riflessione concernente la scelta dei supporti materici da destinare alla produzione scultorea, ben sviluppata nella successiva sezione *Materials: Marble, Bronze, Basalt* tramite l’analisi delle repliche romane in marmo, scisto verde e bronzo del Doriforo di Policleto. L’originale, realizzato nel 440 a.C. circa ed irrimediabilmente perduto, fu concepito dallo stesso bronzista come raggiungimento della ricerca della forma ideale nell’arte greca classica e, considerando l’elevato numero di copie giunte fino a noi, esso si fissa nel pensiero collettivo come eternizzazione della perfezione scultorea di tutti i tempi, valicando qualsiasi categorizzazione temporale o stilistica. Tra i sei esemplari esposti emergono, in tutta la loro bellezza e audacia, la replica marmorea conservata nel Museo Archeologico partenopeo e la moderna copia in bronzo dorato plasmata da Georg Römer¹² – tanto prossimi nei dettagli e nella soluzione espositiva quanto distanti nel tempo, nella materia e nell’impatto cromatico, un torso da cui

⁹ Le opere sono rispettivamente esposte nei Musei di Dresda, Londra e Malibu; cfr. Anguissola 2015b in Settis *et alii*: 216.

¹⁰ Conservati al Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

¹¹ Cfr. Franchi Viceré 2015a in Settis *et alii*: 218.

¹² Attualmente custodita nel Museo Nazionale di Stettino.

emerge una testa retrostante¹³ – sapientemente posta in asse per creare l’effetto ottico di uniformità tra i due pezzi – ambedue realizzati in scisto verde, pietra di difficile reperimento e lavorazione, cromaticamente affine al bronzo, che tradisce una maggiore volontà di autorappresentazione del committente, espressa in chiave estetica e sul piano dello sforzo economico¹⁴. Chiude la sezione la ‘sineddoche scultorea’ rappresentata dall’erma bronzea della Villa dei Papiri: quest’ultima, rimarcando il successo dell’originale, malgrado il superamento formale del ‘Canone’, corona la deframmentazione prismatica dell’aspirazione ideale insita nell’opera, sprigionata attraverso differenti forme e materiali.

[G. A. A.]

La ricerca tesa alla ‘decostruzione’ e comprensione della scultura classica, superata l’analisi materica, passa allo studio della policromia, espresso nella sezione *Experiments With Color: Bronze and Marble*. L’esposizione propone una serie di riproduzioni statuarie che si svelano in tutto il loro esplosivo, vivace e sconvolgente furore cromatico, secondo la ricostruzione archeo-filologica avviata a partire dalla metà del XIX secolo circa. Ad esemplificare il concetto ben si presta l’*Apollo di Kassel*, copia datata tra il 90 e il 125 d.C. da molti interpretato come copia romana dell’*Apollo Parnopios* fidiaco, che si frapponne tra due repliche realizzate nel 1991, integrate di arco e corona d’alloro, attributi non conservatisi nella copia marmorea¹⁵. La prima, realizzata in gesso, lamina metallica, vetro e colori, mira alla restituzione dell’originale bronzeo greco rivestito di una patina dorata, mentre l’altra, in gesso colorato, si propone come restituzione della copia marmorea dipinta di età romana, con un risultato che all’occhio odierno, soggetto alla deformazione modernista di matrice rinascimentale consolidata dai teoremi winckelmanniani, parrebbe inappropriato ed antiestetico.

¹³ Il primo conservato negli Uffizi, l’altra esposta presso l’*Hermitage* pietroburghe-
se.

¹⁴ Per un approfondimento cfr. Anguissola 2012; Anguissola 2015c in Settis *et alii*:
284-287.

¹⁵ Entrambe esposte nel *Museumslandschaft* di Kassel.

In una posizione volutamente isolata, chiosa del discorso di ricostruzione sperimentale e fedele delle copie, troneggia la proposta ricostruttiva del Bronzo di Riace A, realizzata nel 2015 da V. Brinkmann e i suoi collaboratori, grazie all’importante supporto della Fondazione Prada e qui esibita al pubblico per la prima volta¹⁶.

Tramite un calco ottenuto dall’impiego di scansione laser 3D direttamente sull’originale, come illustra il filmato riprodotto al primo piano del *Podium*, la scultura in bronzo, rame, argento, oro, bitume, pigmenti e pietre ornamentali, oltre ad aggiungere la panoplia mancante, propone una veste cromatica del tutto nuova, certamente più prossima alle condizioni primarie dell’originale. La replica è pertanto finalizzata ad una restituzione quanto più fedele al modello, rievocato dal piedistallo dell’“Originale” – stavolta ‘Presente’, in cui l’immagine della statua compare ben definita ed accompagnata dalla notizia del ritrovamento sulla Gazzetta del Sud del 19 Agosto 1972. La riproduzione sperimentale del Bronzo di Riace, secondo alcuni studiosi identificabile con il sovrano ateniese Eretteo/Erittonio¹⁷, rappresenta un valore aggiunto all’intera esposizione che, rimarcando l’essenzialità della policromia e riservando particolare attenzione alla comprensione delle differenti fasi tecnologiche della bronzistica nell’arte classica, si stacca nettamente dai precedenti tentativi ricostruttivi di originali greci o copie romane, servendosi tanto delle tecnologie d’avanguardia e di analisi fisico-chimiche sull’originale, quanto delle fonti antiche, strumenti necessari all’ottenimento di una quanto più puntuale ricostruzione filologica dell’opera.

L’aspetto tecnico della riproduzione scultorea, introdotto dalla serie dell’*Apollo di Kassel* e rimarcato dalla replica di Brinkmann, viene approfondito nella sezione *How Did The Ancients Make Their Copies?* allestita al livello superiore del *Podium*.

La centralità del tema è assegnata al ruolo dei calchi in gesso di originali bronzei per cui, risultando essenziale la documentazione

¹⁶ Il progetto di ricerca, in realtà, risale agli anni 2012 e 2013 ed è stato sviluppato dagli studiosi del *Liebieghaus* sostenuti dal prezioso intervento della Soprintendenza della Calabria; cfr. Brinkmann in Settis *et alii* 2015: 295-298.

¹⁷ Cfr. Brinkmann in Settis *et alii* 2015: 298.

archeologica proveniente da Baia, costituita da circa 400 esemplari databili al I-II secolo d.C.¹⁸, l’allestimento ha optato per copie moderne¹⁹ di esemplari baiesi relative a porzioni anatomiche di Aristogitone²⁰, efficacemente incastonate in una lastra trasparente per risultare prospetticamente corrispondenti alle due retrostanti copie marmoree del tirannicida²¹. I calchi in gesso consentivano le misurazioni necessarie per il rispetto delle proporzioni tramite la tecnica dei punti di riferimento, così come testimoniato dal torso di atleta di Aquileia²² in cui sono tuttora visibili le bugne, intese come vere e proprie coordinate cartesiane fondamentali per il corretto trasferimento dei punti; un’ulteriore esemplificazione di tale tecnica realizzativa è fornita dalla proiezione luminosa di punti di riferimento su un blocco marmoreo moderno. A chiudere la sezione è un Atleta che versa l’olio, conservato allo *Staatliche Skulpturensammlung* di Dresda, medesimo tipo statuaria a cui aspiravano i copisti nella riproduzione del torso di atleta conservato oggi al Museo Archeologico di Aquileia.

Appare dunque chiara una deviazione del discorso della mostra dalla sfera sensitivo-emozionale verso orizzonti pratici, in cui la *techne*, divenendo il messaggio principale, predomina rispetto all’empatia

¹⁸ Rinvenuti presso i Bagni di Sosandra nel 1954 e oggi esposti nel Museo Archeologico dei Campi Flegrei. Per una descrizione più approfondita, cfr. Landwehr 2010: 35-46 con bibliografia precedente.

¹⁹ Si tratta di copie in gesso realizzate nel 2015 per conto dell’Istituto delle Tecnologie Applicate ai Beni Culturali, Consiglio Nazionale delle Ricerche.

²⁰ Conservate nei Musei Capitolini, Centrale Montemartini e nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Le statue bronzee di Armodio ed Aristogitone furono realizzate prima da Antenore e in una seconda versione da Crizio e Nesiote, per fissare nel bronzo e nella memoria della storia ateniese i cittadini che, uccidendo il tiranno Ipparco nel 514 a.C., crearono le condizioni per l’instaurazione della democrazia ad Atene. Secondo Plinio il Vecchio, la coppia di Antenore fu dedicata lo stesso anno della cacciata dei re da Roma: con questo riferimento, l’autore rivela la forte valenza sociale del gesto, eternizzato dalle statue, legittimando con buon auspicio la nascita della repubblica romana.

²¹ Provenienti dal polo della Centrale Montemartini di Roma e dal Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

²² Cfr. Pfanner in Settis *et alii* 2015: 298-300.

scaturita dall’acronico e trascendentale rapporto statua-osservatore. La narrazione della serialità antica, concepita secondo un’analisi globale del problema, viene così maggiormente arricchita, distinguendosi positivamente dalle canoniche esposizioni d’arte scultorea per completezza ed innovazione.

Tale approccio audacemente analitico prosegue nell’illustrazione dell’utilizzo di calchi in gesso in chiave archeologica e moderna, teorizzato alla fine del XIX secolo col metodo di matrice filologica della *Kopienkritik*, finalizzato al recupero di originali greci attraverso lo studio delle copie d’età romana e materialmente ottenuto tramite l’assemblaggio di calchi riferiti a differenti frammenti statuari. Nominare tale sezione *Archaeologist Play With Plaster Casts* definisce il senso di questa esperienza di ricerca, nella fattispecie basata sullo studio di Walther Amelung, cui, tramite l’analisi di svariati *diescta membra* e l’ausilio della fotografia, spetta il merito della ricostruzione della figura di atleta che si aggiusta il berretto, da molti esperti attribuito a Mirone, ma divenuto famoso in associazione al nome dello studioso tedesco²³.

Intitolata efficacemente *A Retrieved Original: Athens, Rome, Persepolis*, la seguente sezione si sofferma su un particolare caso di studio di doppia serialità, relativo al rapporto tra originale e copie, con protagonista un modello che raffigura Penelope seduta col capo chino e sorretto dalla mano destra, immortalata nell’attimo in cui, interrotta la tessitura del sudario di Laerte, rivolge malinconicamente il pensiero al suo sposo Odisseo, nell’attesa che l’eroe rientri dalla guerra troiana. L’originale realizzato intorno al 450 a.C. ad Atene, è qui proposto in differenti

²³ La ricostruzione in gesso, plasmata da W. Amelung nel 1927 e divulgata lo stesso anno poco dopo la sua morte prematura, è conservata nella Gipsoteca del Museo dell’Arte Classica di Roma, presso l’Università degli Studi “La Sapienza”, mentre nella sala del *Podium* presenza unitamente ad altre riproduzioni di tal modello, datate al I secolo d.C.: due teste, rispettivamente esposte nell’*Antiquarium* di Villa Barberini a Castel Gandolfo e nei Musei Capitolini, e un torso mutilo che conserva l’innesto dei deltoidi custodito presso il Museo Archeologico Nazionale di Firenze. Cfr. Picozzi 2015a-2015b in Settis *et alii* 2015.

riproduzioni, datate tra I e II secolo d.C.²⁴. Assieme ad esse presenza un'altra copia in marmo tasio, conservata presso il *National Museum of Iran* di Teheran e scoperta durante gli scavi del 1945 dall'*Oriental Institute of Chicago*, negli strati della distruzione del palazzo di Persepoli da parte delle truppe macedoni, avvenuta nel 331 a.C.. Naturalmente i copisti romani non potevano essere a conoscenza di tale scultura, che deve pertanto trattarsi di un originale greco identico al modello che ispirò le numerose riproduzioni romane. Pertinentemente alla cronologia, che esclude si tratti di un bottino di guerra, e alla scelta iconografica, allegoria della sofferenza di mogli e madri durante i conflitti, T. Hölscher²⁵ ipotizza che intorno al 450 a.C. furono commissionati simultaneamente i due originali in questione: uno, ormai perduto, da collocare ad Atene, l'altro da inviare come dono al re Artaserse I, durante uno degli incontri diplomatici che si conclusero con la Pace di Callia del 449 a.C., sancendo la fine – temporanea – delle ostilità tra Lega Delio-Attica e Impero Persiano.

Il percorso espositivo trova conclusione nella sezione *Six Originals, Innumerable Copies*, dedicata alla replica di particolari elementi della scultura classica, tra i più influenti nella storia dell'architettura occidentale: le Cariatidi dell'omonima loggia dell'Eretteo, qui proposte da tre copie d'età contemporanea in associazione ad una breve proiezione video sulla loro adozione in edifici moderni. A partire dal gruppo delle sei Cariatidi (A-F), ciascuna ideata con specifiche soluzioni iconografiche secondo il principio che concepisce ogni scultura come 'pezzo unico', solo le due centrali (*Korai C e D*) sono state impiegate sino all'età contemporanea. Senza dubbio, il principale artefice del loro successo fu Ottaviano Augusto, il quale, inserendo i due modelli nell'apparato decorativo del suo foro personale a Roma e in quello di Emerita Augusta (Merida, Spagna), diede il via al fenomeno di trasmissione iconografica manifestatosi in età imperiale²⁶ e protrattosi fino al secolo scorso.

²⁴ Una pressoché integra conservata ai Musei Vaticani, altre mutilate o rappresentate esclusivamente dalla testa e due moderne in gesso.

²⁵ Cfr. Hölscher in Settis *et alii* 2015: 306-309.

²⁶ Come dimostrato dai *fora* di Corinto e Pozzuoli o dal Canopo di Villa Adriana.

Collocate sul fondo della parete, le copie rivelano la loro originaria funzione di colonna, secondo due distinte soluzioni ponderate dallo Studio OMA: la prima prevede il posizionamento di una replica in gesso della *Kore C*²⁷ direttamente sul pavimento; la seconda, invece, riguardante le due copie della *Kore D*²⁸, contempla la sospensione nel vuoto delle stesse, le quali, saldate su un’asse alludente alla trabeazione templare, si riappropriano così della loro accezione di sostegno architettonico, ergendosi in tutta la loro possanza e staticità ieratica senza perdere di grazia e raffinatezza.

«Sommamente Originale» – prendendo in prestito il titolo del saggio di S. Settis (2015: 273-284) – è il giudizio complessivo nei confronti di *Serial Classic. Moltiplicare l’arte tra Grecia e Roma*, espressione della formula vincente di un classicismo vivace e costantemente rivoluzionario, capace di distaccarsi dalle rigide esposizioni sulla statuaria antica grazie all’apertura al dinamismo e alla comprensione dell’arte greco-romana in chiave seriale, tecnica e speculativa.

«Sommamente», poiché straordinario ed eclettico è l’insieme delle opere esposte, tra le più significative del repertorio scultoreo classico, fruibili nelle principali raccolte artistiche mondiali²⁹; sessantatrè

²⁷ Realizzata agli inizi del XX secolo e conservata nel Museo dell’Arte Classica. Gipsoteca/ Università degli Studi di Roma “La Sapienza”; per bibliografia precedente cfr. Franchi Viceré 2015b in Settis *et alii*: 228.

²⁸ Plasmate nel 2015, rispettivamente in *nylon* dal Politecnico di Milano riprodotte la Cariatide dall’Attico nel Foro romano di Augusto, e in gesso da Silvano Bertolin quale copia del tipo proveniente dal Canopo della Villa di Adriano; cfr. Franchi Viceré 2015b in Settis *et alii*: 228.

²⁹ Museo dell’Arte Classica, Gipsoteca/ Università degli Studi di Roma “La Sapienza”, Museo di Scultura Antica Giovanni Barracco, Musei Vaticani, Capitolini e il Nazionale Romano; *Antiquarium* della Villa Barberini in Castel Gandolfo; Museo Archeologico di Rosarno (Medma); Museo Archeologico Nazionale di Napoli; Galleria degli Uffizi, Museo Archeologico Nazionale e la Casa Buonarroti di Firenze; Museo Archeologico di Aquileia; *British Museum*; *Musée du Louvre*; *J. Paul Getty Museum* di Malibu; *The National Museum of Iran* di Teheran; *Staatliche Museen, Antikensammlung* di Berlino; *Eberhard-Karls-Universität, Institut für Klassische Archäologie* di Tübingen; *Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke* e *Staatliche Antikensammlungen* di Monaco; *Ny Carlsberg Glyptotek* di Copenhagen; *Staatliche Skulpturensammlung, Albertinum* di Dresda; *The*

capolavori idealmente uniti da un filo invisibile di rimandi ed integrazioni reciproche, per la prima volta inglobate in un unico ambiente.

«Originale» nell’esposizione degli esperimenti moderni, nell’approfondimento delle tecniche produttive, capaci di ampliare la sfera conoscitiva delle opere e di rinnovarle nel significato.

«Originale» per le scelte espositive, particolarmente incisive nella prima sala del *Podium*, la quale, rinunciando all’opacità e alla pienezza delle murature in favore della trasparenza delle vetrate, si configura come vera e propria vetrina rivolta sul piazzale della Fondazione, fattore determinante per l’apertura del classico al mondo contemporaneo, compiuto grazie ad un fisico quanto ideale sfondamento della parete. Coerentemente con il tema, il percorso e l’allestimento, anche la chiusura della Mostra si è svolta in maniera coinvolgente con un inconsueto esperimento di *Public Archaeology* in campo museale: dal 28 agosto, per circa due settimane, i visitatori hanno potuto assistere alle operazioni di disallestimento dalle due pedane esterne, appositamente realizzate lungo gli assi laterali del *Podium*, mentre all’interno, gruppi di studenti universitari affiancati da tecnici ed esperti a disposizione per approfondimenti e spiegazioni, hanno potuto contemplare da vicino le misteriose pratiche di smontaggio, imbragatura e trasporto delle opere.

«Originale» nel preservare la vera essenza dello spirito classico che:

per generazioni, per secoli ha concentrato ogni energia nella creazione di modelli ripetibili, capaci di incarnare valori collettivi. Originale in quanto corale, l’arte greca lo è anche perché supremamente esemplare: un esemplarità che i greci stessi hanno consapevolmente costruito per le generazioni future, e con la quale – per accoglierla o per rifiutarla – ci misuriamo ancora portandocela dietro (Settis 2015: 273).

[M. N.]

State Hermitage Museum di San Pietroburgo; *Antikenmuseum* Basel und Sammlung Ludwing; *Kunsthistorisches Museum – Antikensammlung* di Vienna; *The National Museum* di Stettino; il *Museumslandschaft* Hessen di Kassel; *Archaeological Museum of Olympia*; *Musée Saint-Raymond* di Tolosa.

"Serial Classic" (Giulio A. Arca, Miriam Napolitano)



Fig. 1 – *Le Veneri accovacciate*. Museo Archeologico Nazionale di Napoli; Museo Pio Clementino, Musei Vaticani della Città del Vaticano; Museo Archeologico Nazionale di Napoli; Palazzo Altemps, Museo Nazionale Romano di Roma. (rielaborazione di G. A. Arca, da Settis *et alii* 2015: 10-13).

Bibliografia

- Anguissola 2012 = A. Anguissola, *Difficillima imitatio: Immagine e lessico delle copie tra Grecia e Roma*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2012.
- Anguissola 2015a = A. Anguissola, *Lost originals, multiple copies. The resting satyr*, in Settis et alii 2015, p. 213.
- Anguissola 2015b = A. Anguissola, *A Passion for Seriality: copies in context. The pouring satyrs*, in Settis et alii 2015, p. 216.
- Anguissola 2015c = A. Anguissola, *Copie di capolavori. Il canone greco per un pubblico romano*, in Settis et alii 2015, pp. 284-287.
- Bravi 2012 = A. Bravi, *Ornamenta urbis: opere d'arte greche negli spazi romani*, Edipuglia, Bari 2012.
- Brinkmann 2015 = V. Brinkmann, *Un'arte policroma. Le statue classiche nel loro aspetto originale*, in Settis et alii 2015, pp. 295-298.
- Franchi Viceré 2015a = L. Franchi Viceré, *A Passion for Seriality: copies in context. The runners*, in Settis et alii 2015, p. 218.
- Franchi Viceré 2015b = L. Franchi Viceré, *Six originals, innumerable copies*, in Settis et alii 2015, p. 228.
- Hölscher 2015 = T. Hölscher, *Una Penelope itinerante. Originali multipli nella Grecia classica*, in Settis et alii 2015, pp. 306-309.
- Koolhaas 2015 = R. Koolhaas, *The socle and the vitrine*, Settis et alii 2015, pp. 199-204.
- Landwehr 2010 = C. Landwehr, *The Baiae Casts and the Uniqueness of Roman Copies*, in R. Fredriksen, E. Marchand (eds.), *Plaster Casts: Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*, De Gruyter, Berlino 2010, pp. 35-46.
- Miller 1983 = R. L. Miller, *The Terracotta Votives from Medma. Cult and Coroplastic Craft in Magna Graecia*, PhD diss., University of Michigan, Ann Arbor 1983.
- Pfanner 2015 = M. Pfanner, *I limiti dell'invenzione. Copisti all'opera nell'antichità*, in Settis et alii 2015, pp. 298-300.
- Picozzi 2015a = M. G. Picozzi, *Archaeologist Play With Plaster Cast. The Amelung Athlete*, in Settis et alii 2015, pp. 224-225.

“Serial Classic” (Giulio A. Arca, Miriam Napolitano)

Picozzi 2015b = M. G. Picozzi, *Capolavori ritrovati. L'officina di Walther Amelung*, in Settis et alii 2015, pp. 311-315.

Settis 2015 = S. Settis, *Sommamente originale. L'arte classica come seriale, iterativa portatile*, in Settis et alii 2015, pp. 273-284.

Settis et alii 2015 = S. Settis, A. Anguissola, D. Gasparotto (a cura di), *Serial/Portable Classic. The Greek canon and its mutations*, Fondazione Prada, Milano 2015.

Zanker 2015 = P. Zanker, *Le copie in contesto. L'arte greca negli ambienti romani*, in Settis et alii 2015, pp. 301-303.

Gli autori

Giulio Alberto Arca

Scuola di Specializzazione in Beni Archeologici dell'Università degli Studi di Cagliari. Collabora con *Isthmos Project* nel sito di Nora (Pula - CA) nelle azioni di scavo, rilievo topografico e studio delle classi ceramiche, in particolare anfore, terra sigillata italica e sud-gallica.

Campi d'interesse: architettura romana, ceramica romana, topografia antica.

Email: giulioalberto.arca@gmail.com

Miriam Napolitano

Scuola di Specializzazione in Beni Archeologici dell'Università degli Studi di Cagliari. Collabora con *Isthmos Project* in qualità di responsabile dei materiali rinvenuti a Nora (Pula - CA) durante le attività di scavo.

Campi di interesse: ceramica romana, glittica, archeologia industriale.

Email: miriam.napolitano@gmail.com

La recensione

Data invio: 15/01/2016

Data accettazione: 20/02/2016

Data pubblicazione: 30/06/2016

Come citare questa recensione

Arca, Giulio Alberto, Napolitano, Miriam, *"Serial Classic. Moltiplicare l'arte tra Grecia e Roma"*, Mostra a cura di S. Settis e A. Anguissola, Milano, Fondazione Prada, 9 maggio – 24 agosto 2015, "Medea", II, 1, 2016, DOI: <http://dx.doi.org/10.13125/medea-2433>