

Klaus Junker e Adrian Stähli (ed.), **Original und Kopie. Formen und Konzepte der Nachahmung in der antiken Kunst**. Con la collaborazione di Christian Kunze. Atti del colloquio Berlino 17.–19. febbraio 2005. Casa editrice Dr. Ludwig Reichert, Wiesbaden 2008. 272 pagina, 67 tavole.

Il volume si prefigge di indagare le molteplici modalità di relazione tra originale e copia nonché l'effettiva applicabilità e utilità di simili termini nell'odierna indagine di diversi settori dell'antichità greco-romana; gran parte del libro è riservata alla scultura, benché non manchino cenni all'architettura o all'epigrafia.

Adrian Stähli e Marcello Barbanera concordano nelle conclusioni: ›originale‹ e ›copia‹ non costituiscono più nozioni adeguate, se intese in senso monocorde, per l'indagine della scultura ideale romana. Nel contributo di apertura, il più mordace, Stähli esamina appunto le premesse metodologiche della recensione critica delle copie (Kopienkritik), della cui genesi Barbanera ben esemplifica le tappe a partire dall'inizio del Settecento; essa dagli anni Novanta dello scorso secolo è finita nel mirino della critica soprattutto di lingua inglese e, con qualche asperità in meno, persino nella sua patria per eccellenza, la Germania, mentre in Italia anche nei momenti di massimo fulgore non ha conosciuto in fondo che un'esistenza a margine.

Gli indirizzi attuali, nel giusto assunto che ogni opera d'arte romana (copia o meno) è un'affermazione unica, preferiscono dedicarsi all'esame della sua congruità con i contesti, pubblici e privati, per ricostruire il gusto e la mentalità dei suoi committenti nonché le reazioni dei recipienti, talora però con il palese rischio di ipercontestualizzazione. Insomma, è facile instaurare un parallelo con quanto ormai delineatosi nel campo della pittura antica, dove i meccanismi di derivazione meccanica da presunti archetipi greci perduti sono ancor più sfuggenti (vd. Harald Mielsch nel volume), per cui il gioco della loro individuazione per le raffigurazioni nell'insieme e per le singole figure ha perso lo smalto e l'attrazione d'un tempo. Le vistose divergenze di interessi saltano con eloquenza agli occhi, sin dai titoli, non appena si accosti il libro di Georg Lippold, *Antike Gemäldekopien* (Monaco di Baviera 1951), a quelli di Lucia Romizzi, *Programmi decorativi di III e IV stile a Pompei*. Un'analisi sociologica ed iconologica (Napoli 2006) e di Katharina Lorenz, *Bilder machen Räume. Mythenbilder in pompejanischen Häusern* (Berlino e New York 2008).

Ora, una troppo netta distinzione tra una cultura greca degli originali, che del resto già nell'immediato stimolarono imitazioni e versioni aggiornate, e una romana delle copie, senza una propria fisionomia e quindi inferiore, si è stemperata, ed è senz'altro un bene. Da tempo infatti è venuta meno l'illusione che ogni scultura romana rimandi con precisione a un prototipo greco, grazie al graduale affinamento degli studi. Questi a partire dagli anni Settanta hanno consentito di misurare con maggior approssimazione l'assorbimento e la trasformazione dell'eredità greca, nonché gli apporti

formali (e non solo stilistici) da parte di artisti operanti per committenze romane a partire dalla tarda Repubblica, permettendo così di differenziar meglio tra le veraci repliche, le ›Umbildungen‹, le varianti e le sofisticate riformulazioni. Quest'ultime risultano più agevolmente riconoscibili quando informate da anomalie eterogenee e quindi da uno spirito marcatamente eclettico, mentre le difficoltà si amplificano non appena denotano maggior coerenza. La necessaria riconsiderazione delle tante opere classicistiche (e severizzanti e arcaizzanti e baroccheggianti) ha così finito dapprima per incrinare sicurezze ormai date con troppa leggerezza per scontate ma, con uno spiacevole risvolto, ha in seguito contribuito a minare in partenza la credibilità di qualsiasi sforzo di recupero delle precise invenzioni greche classiche ed ellenistiche. Ecco perché l'abituale concetto di copia è stato di nuovo criticato da Stähli. La scultura ideale romana, riflesso di una ›art of emulation‹ (termine, quest'ultimo, non del tutto perspicuo al fine di una definizione generale, anche perché le analogie lessicali della retorica e del discorso sull'arte non giustificano una perfetta sovrapposizione dei due vocabolari), risponde a fenomeno di rilievo di per sé e non più sfruttabile esclusivamente per dar corpo al fantasma degli originali greci (del resto mancherebbero spesso criteri certi per dedurne senza ambiguità l'esistenza), che, se e quando replicati, lo sarebbero comunque stati non per la loro aura di opera nobilia. Una volta affrancati da simile ossessione, Stähli raccomanda allora di entrare (o smarrirsi, verrebbe da dire) nel labirinto di quei tortuosi meccanismi di produzione o riproduzione seriale che si autoalimentano e si sovrappongono all'interno delle botteghe romane, le quali controllano e declinano l'intero repertorio di formule, tipi e stili dell'arte greca precedente e non meno di quella loro coeva, per soddisfare le istanze del famelico mercato. Da tali infiniti processi di ripartenze con biforcazioni, che future ricerche dovranno perciò porre in più adeguato risalto, ma che, si può prevedere, resteranno in larga parte insondabili, spunta una miriade di opere individuali, di stampo ›classicistico‹, si accomunate da determinate caratteristiche formali e stilistiche, non tali però da originare una stretta relazione di repliche (Replikenverhältnis); conviene perciò, a detta dello stesso studioso, rinunciare persino alla nozione troppo enfatica di ›originale‹ a favore di quella, meno impegnativa, di modello di bottega (Werkstattvorlage), variamente modificabile e all'occorrenza mescolabile con altri prototipi o prototipi parziali (Vorlagen o Teilvorlagen). Stähli si avvale di un esempio sintomatico (e invero un po' infelice per lo stato lacunoso della sua trasmissione e proprio per tal motivo scaltramente scelto) per mettere impietosamente a nudo le gravi aporie della Kopienkritik. Si tratta di una statua giovanile di Samsun in Turchia settentrionale, sulla costa del Mar Nero, che suscita gli stessi imbarazzi provocati dall'Idolino di Firenze, il cui corpo, più prossimo allo spirito che alla lettera della classicità (secondo la fraseologia di Luigi Beschi), si combina con una testa provvista di una replica e più coerentemente policletea, la quale ha per converso un po' spiazzato, come se tut-

tavia gli artefici di creazioni come questa dovessero per forza infondere dissonanze in ogni loro singola parte. Il bronzo di Samsun, per le proporzioni slanciate, denoterebbe una proprietà tipica delle figure classicistiche protoimperiali, mentre sulla testa singoli motivi della chioma sono attinti con fedeltà all'Herme di Policleteo e altri ancora riecheggiano il Discoforo. Siccome la testa, a differenza del corpo, è nota nel patrimonio superstitie anche da due ulteriori repliche in marmo, ne discende una cascata di domande, che schiudono numerose opzioni: creazione per intero classicistica? Originale greco del quinto secolo copiato e addirittura coincidente con un'opera policletea sinora sconosciuta? O solo la testa di tale presunto originale fu riprodotta in modo corretto e il corpo sottoposto dai «copisti» al filtro classicistico? Il caso è intricato e non stupisce che le risposte sinora fornite divergano: il suo primo editore, Havva Işkan, ha considerato la statua di Samsun una riuscitissima creazione ex novo (Neuschöpfung) degli anni Venti del primo secolo a. C.; invece, nel volume in discussione, in un contributo che, seppur in modo un po' contorto, mette in guardia a ragione dall'uso troppo disinvolto del termine «elettismo», Sascha Kansteiner non ha escluso l'esistenza alla radice di un archetipo della fine del quinto secolo. Un bel dilemma, certo, ma limitarsi a prenderne atto non soddisfa: tante legittime domande e neppure un tentativo di risposta da parte di Stähli.

Egli pare poi complicare a dismisura la questione: constatata, infatti, come Discoforo, Herme ed Eracle di Policleteo mostrino concordanze reciproche nella configurazione dei riccioli della chioma; da qui deriva un'altra serie di domande, con le quali si insinua il sospetto che l'adozione di motivi affini o persino identici possa derivare non tanto dal lavoro continuo dello stesso maestro argivo, quanto da intromissioni dei copisti romani e dalla circolazione di un vocabolario sentito come policleteo, senza esserlo autenticamente. Del resto, proprio di quelle creazioni faticosamente riferite a tre distinti originali si avvale anche Miranda Marvin (*The Language of the Muses. The Dialogue between Roman and Greek Sculpture* [Los Angeles 2008] 155–167) per stigmatizzare la recensione critica delle copie. Meglio è però riconoscere che soltanto la laboriosa recensione copistica autorizza almeno qualche ragionamento sul corpo di un opus nobile policleteo, l'Herme, di cui è invece ben documentata solo la testa, dando un po' di fiducia in più a un esemplare di Boboli, come spiegato da Eugenio La Rocca (*Bull. Com. Arch. Roma* 107, 2006, 31–47). Nello specifico caso del corpo, oltre al precario stato di conservazione dei torsi, la critica moderna talvolta li ha confusi con i tipi del Discoforo e del Doriforo, e anche la trasmissione antica per certi versi può non esser stata immune da colpe, accentuando ancor più l'impressione che le statue policletee fossero quasi tutte riconducibili a un unico modello, come nella valutazione di Marco Terenzio Varrone in Plinio il Vecchio (nat. 34, 19, 56).

Infine, lo scetticismo di Stähli è talmente accanito da arrivar sino a diffidare dell'esistenza di un archetipo greco anche in casi di gran lunga meno problematici. Alla nota

14 (p. 20), riguardo alla statua bronzea recuperata nel 1999 dalle acque dell'isola di Lussino in Croazia, si legge: è ancora da verificare a quale periodo risalga il comune originale (con la riserva «posto che uno ne sia esistito»), da cui dipendono le diverse repliche dell'Atleta di Efeso. Ma a tali dubbi senza risposta si fa preferire la minuziosa analisi di Vincenzo Saladino (in M. Michelucci [ed.], *L'Atleta della Croazia. Mostra Firenze* [Prato 2006] 35–51) che, sempre nella logica della critica delle copie, ha riportato le repliche in diverso materiale (marmo, basanite, bronzo) a un originale tardoclassico di poco anteriore alla metà del quarto secolo, e ha provato a trarre qualche deduzione sui perché della raffigurazione di un probabile atleta vincitore non nell'atto di incoronarsi.

A ogni modo, per Stähli così come per Barbanera, occorre indagare di più e meglio la prassi delle botteghe romane e la trasmissione al loro interno di mere soluzioni formali e non di originali greci.

Programma senz'altro da approvare, tanto più che, nel dossier pervenuto, di fronte al numero pur cospicuo di repliche, le opere uniche, che nulla intendono copiare, possono verosimilmente assumere un peso maggiore in termini percentuali; certo, va tenuto nella debita considerazione anche un fatto sovente negletto: tra queste ve ne sono moltissime qualitativamente mediocri, le quali altra funzione non hanno se non di veicolare temi comprensibili alla massa della popolazione. Ecco perché occorre cautela nel voler vedere troppa creatività anche dove non sussistente e porre implicitamente ogni artigiano ad esempio sul piano del «diligentissimus artifex», Pasiteles, e degli esponenti della sua scuola, accomunati dalla straordinaria padronanza del secolare armamentario figurativo precedente e, a giudicare dal poco conservato, particolarmente abili a modificare gli opera nobilia spesso all'insegna dell'elettismo, per committenze di altissimo livello.

Viene però da chiedersi perché prendersela con gli obiettivi della Kopienkritik, tanto più che per districarsi nella matassa a stento sbrogliabile di prototipi e prototipi parziali romani (anch'essi d'altronde all'inizio della catena di ramificazioni ispirati da archetipi greci) altra via non v'è se non quella di ricorrere di nuovo ai suoi strumenti. L'impressione è che simili attacchi si indirizzino contro nemici non più esistenti, appartenenti a una stagione ormai chiusa, a parte qualche sparuto odierno commentatore, dedito più che alla fondata critica delle copie al campo finitimo della ricerca dei grandi maestri (Meisterforschung).

È la stessa recensione critica delle copie ad aver consentito la conquista di un'idea di massima sugli svolgimenti della scultura greca, di recente riproposti nell'utile impresa dei volumi «Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst», dove l'approccio, un po' in controtendenza, è più formalistico. Dunque, essa ha già messo abbastanza ordine nelle cose e, se denota stanchezza senza nondimeno aver esaurito la sua efficacia, è proprio per tale motivo: tra tanti difetti e ingenuità, è opportuno che i più giovani archeologi continuino ad apprenderla e a esercitarla per poter conoscere a fondo la molteplicità

dei registri figurativi greci e le plurime vie della loro riproposizione (sotto forma di repliche e trasposizioni) in quel sistema semantico romano, fondamentalmente statico che, rispondente ad acquisizione ormai salda, a forza di ripeterne e renderne un po' troppo inflessibili le »leggi« alla fine esce impoverito o banalizzato. Pertanto è anzitutto sconsigliabile allinearsi con l'ingeneroso verdetto che la critica delle copie »does not have much more to impart to us«, come asserito da Elizabeth Perry (*The Aesthetics of Emulation in the Visual Art of Ancient Rome* [Cambridge 2005] 16), estremo cui invero neppure Stähli, pur sfiorandolo, perviene. Non vale poi la pena di dividersi in fazioni sostenitrici dell'una o dell'altra causa, in ingenui ottimisti alla nostalgica ricerca di chimere e di scettici a oltranza con dubbie pretese di maggior scientificità, sulla base della sensibilità personale e della propria tradizione di studi; è una discussione sterile, tutta moderna e di scarso valore per guadagnare, al di là dei metodi, conoscenze sull'antichità. Necessario è piuttosto il buon senso, consistente appunto nel non reagire a un eccesso del passato con un altro di segno opposto nel presente.

D'altronde, una volta abbandonati i discorsi generali o le dichiarazioni di intenti, spesso destinati a restare tali, la realtà del materiale pone di fronte a difficoltà risolvibili solo caso per caso. Chi, ad esempio, si cimenta con l'edizione di materiale scultoreo di norma non è più solo assillato da un preciso originale greco alle spalle, ma, senza perciò voler condannare all'invisibilità o marginalizzare l'arte romana, è comunque tenuto a non assumere un atteggiamento rinunciatario in partenza e a porsi qualche interrogativo anche sulla sua possibile esistenza o sull'uso, creativo o meno, di motivi di repertorio.

Così nulla v'è di male – come naturale e per fortuna ammesso nella più equilibrata introduzione o nelle pagine finali del saggio di Barbanera – nel continuare a credere che le opere romane, pur senza copiarli con esattezza possano talora svelare qualcosa, anche poco, sull'esistenza e sulle caratteristiche formali, iconografiche e contenutistiche di eventuali archetipi greci.

In concreto, questi, ad esempio, furono sì riprodotti anche per esigenze religiose, come nel caso illustrato da Helga Bumke riguardante la Nemesi di Ramnunte, statua di culto il cui aspetto è stato ricostruito da Giorgos Despini proprio grazie alla *Kopienkritik* a partire da alcuni resti marmorei venuti alla luce all'interno del santuario, integrati con la conoscenza di una serie di repliche, però rimpicciolite e adattate a fini iconici; però, perché non ammettere la possibilità che la Nemesi non possa esser entrata nel circuito delle riproduzioni e combinata con ritratti anche perché considerata »la più bella fra tutte le statue«, come nell'apprezzamento di Varrone (*Plin. nat.* 36, 4, 17)? Repliche di originali greci e nuove creazioni per così dire romane coesistevano poi con pari dignità quali ornamenta adatti a ricostruire la memoria della grecità all'interno delle ville, come si evince dall'epistolario di Cicerone, che pare acquistare i manufatti anonimi delle officine coeve ed è più attento ai soggetti da conciliare con gli ambienti che avido di capolavori. Occorre però

non generalizzar troppo le dichiarazioni dell'Arpinate, peraltro scrupoloso sia nell'evitare ogni parola che possa rivelare una sua competenza in una materia sì frivola, niente più che un piacevole trastullo da ragazzi per la mentalità pratica romana, sia nello stilizzarsi come un profano che a malapena conosce i nomi degli artisti, quando invece da diversi passi delle orazioni contro Verre traspare a tratti il frequentatore e l'ammiratore delle collezioni private e pubbliche, che con i suoi occhi eruditi sa giudicare le opere con il metro dell'»elegantia« o della »pulchritudo« o della »magnitudo« e che a volte si concede anche il vezzo di valutazioni cronologiche e stilistiche. Infine, le riproduzioni di ritratti di personaggi famosi (intellettuali e uomini d'azione) rispondono al desiderio di circondarsi di simboli della tradizione culturale e storica, come per certi versi sarà poi nel clima dell'Atene medio- e tardoimperiale, con le statue retrospettive di Ateniesi del glorioso passato negli spazi pubblici, basilari per la tenuta e il rafforzamento dell'identità della comunità cittadina, cui è dedicata la rassegna di Ralf Krumeich.

Tuttavia, e nessun contestatore degli obiettivi della critica delle copie di fatto lo nega, seppur con la tendenza a ridimensionarne troppo la portata, le opere greche (capolavori e non), furono senz'altro spesso replicate anche in quanto tali e per l'ammirazione, talora ardente, nei loro confronti, emergente a più riprese dalla trattazione di Plinio, specie per la cerchia di quegli amatori d'arte in grado o almeno con la velleità di apprezzare le caratteristiche schematiche e ritmiche, l'arditezza delle invenzioni iconografiche, la »veritas« o la »gratia artis«, a prescindere dai soggetti e dalla conoscenza dei nomi dei maestri. Il peculiare processo storico-artistico di ricezione comportò per le opere l'adozione di titoli generici (l'Eroe, il Combattente, il Lottatore e così via) o di altri basati sul mero schema (ad esempio, la Stephanusa, la Pseliumene, l'Encrinomenos); concepibilissimo così che la grande fortuna della Grande e della Piccola Ercolanese nel mondo romano, duplicate specie per ritratti, derivi parimenti da statue di personaggi femminili della fine del quarto secolo (ascritte a un grande maestro?), la cui identità finì per esser obliata o, forse meglio, almeno molto oscurata: esempio di come il peculiare riuso dei tipi proietti luce all'indietro sugli originali greci.

E se Plinio dà sfogo a un po' di disappunto nel non saper più precisare la paternità di diverse sculture (*nat.* 36, 4, 27 ecc.), non per questo meno piacevoli, la percezione (*Wahrnehmung*; al centro, seppur per altri fini, del contributo di Junker) da parte dell'antico osservatore di stare di fronte un'opera che copia (o simula di copiare) un archetipo greco dovette equivalere a esperienza non confondibile con la visione di altre senza la pretesa di stimolare simile reazione; del resto, le fonti, seppur sporadiche, alludono anche al commercio di contraffazioni, attestate, ad esempio, da Fedro nel quinto libro delle favole, quando ricorda come alcuni artisti del suo tempo iscrivessero su marmi raschiati il nome di Prassitele, su una statuetta d'argento consunta quello di Miron e su un quadro quello di Zeusi; e certo si dovettero ordinare

e apprezzare particolarmente anche opere che non si discostavano davvero in nulla dal modello, fosse anche per abbellirlo («in melius»), come deducibile da un episodio ricordato da Plinio il Giovane (ep. 4, 28), riguardante la necessità di pretendere un pittore di massima «diligentia», chiamato all'«imitatio» dei ritratti di Cornelio Nepote e Tito Cazio. Non si può di conseguenza accettare una frase all'interno del già ricordato libro di Perry (op. cit. 186): «Patrons certainly commissioned exact copies, but those artists whose repertoire was limited to the production of copies were objects of derision».

Al tempo stesso, dalla routine dei procedimenti della riproduzione seriale (al centro del contributo di Wolf-Dieter Heilmeyer, interessato agli scambi reciproci tra artigiano e arte), che incitano a raffinare a mano a mano la qualità di esecuzione e la padronanza dei linguaggi formali, poté emergere anche la coscienza di poter migliorare i modelli di partenza: sempre Varrone in Plinio (nat. 34, 19, 57) alle statue policletee imputa di esser tarchiate («signa quadrata»), e di conseguenza non meraviglia che le creazioni classicistiche correggano proprio quel presunto difetto mediante corpi più snelli ed esibiscano per converso maggior coerenza nella testa.

In una satira di Orazio (sat. 2, 7, 95–101) lo schiavo Davo, tutto intento a contemplare con curiosità gli scontri gladiatori di Fulvio e di Rutuba o di Placideiano, dipinti con l'argilla o con il carbone, si contrappone al padrone, Orazio in persona, fine intenditore d'arte, in ammirazione estasiata di fronte a un quadro di Pausias, atteggiamento supponibile, in forme attutite, anche davanti alla copia di un originale; e lo schiavo pare appagarsi, poiché la sua impressione è che le figurine naïf si combattano sul serio, si scambino ferite e si scherniscano con il parar d'armi. Eppure, tra Davo e Orazio senz'altro furono molteplici gli sguardi romani, con interferenze reciproche, e originali e repliche di per sé poterono sia catturare gli occhi degli artisti sia dilettere quelli degli ignoranti, come nel caso del bronzo corinzio «vetus et antiquum» raffigurante un vecchio e acquistato dal «novellino» Plinio il Giovane (epist. 3, 6), il quale, invece di tenerlo in casa, lo dedicò nel tempio di Giove, in quanto offerta considerata degna di un edificio sacro e di un dio. E allora molteplici devono esser anche gli sguardi moderni e, se legittimo, anche di fronte a opere romane, senza risentire dalla demonizzazione della recensione critica delle copie, si potrà ovviamente continuare a esibire il gusto dei «peritiores artis» (Plin. nat. 35, 36, 96), tra cui rientra quel critico e attribuzionista, Novio Vindice, dagli occhi infallibili, eternato da Stazio (silv. 4, 6, 1–30).

Ampio spettro di modalità di trasmissione, ricezione e sguardi: anche il contributo di Frank Rumscheid ne ha tenuto conto a riguardo delle relazioni tra coroplastica e sculture celebri in bronzo e marmo, in particolare verificate grazie alle terrecotte di Priene, oscillanti tra riproduzioni subito ben individuabili, disinvolute citazioni con alterazioni contenutistiche di non poco conto e prodotti rientranti in un consolidato ma più generico patrimonio tipologico; una sua divagazione, ispirata

dalla celebre statuetta del giovane contadino in atto di togliersi una spina, sottrae la patente di eclettismo allo Spinario in virtù di un'intuizione di Claudio Parisi Presicce, del quale va invero consultata la più recente scheda nel catalogo della mostra di Mantova del 2008 (La forza del bello. L'arte greca conquista l'Italia [Milano 2008] 306–308 no. 82).

Spicca inoltre per l'approfondimento delle questioni trattate soprattutto l'articolo di Christian Kunze, teso a captare le differenze tra il greco e il romano non tanto negli aspetti formali, bensì nelle funzioni e nelle qualità medialità delle sculture e a riflettere dunque sugli esiti dei processi di decontestualizzazione (di eventuali archetipi) e della ricontestualizzazione (delle eventuali repliche). L'autore si interroga sul successo delle tante statue dionisiache ed erotiche in ambienti romani, dove venivano associate in maniera decorativa, soprattutto nell'arredo delle ville, così configurate alla stregua di un locus amoenus; vero è che per alcune si può ammettere la riproduzione di originali greci, immaginabili primariamente come ex-voto all'interno di santuari, ma è legittima la supposizione che la fioritura di sculture di gusto cosiddetto rococò, sovente di formato ridotto e non classificabili in tipi, non dipendesse tanto da una nuova cultura greca del godimento, bensì vertesse su presupposti romani, ben afferrabili a partire dal primo secolo a. C. e con possibili antecedenti risalenti alla metà del secondo, e che quindi fosse andata incontro a specifiche esigenze dettate dal nuovo vorace mercato. Altrettanto intrigante l'osservazione secondo cui, a parte Eracle, nessun tipo greco risulterebbe con certezza riferibile a eroi, per cui il boom di simili soggetti andrebbe analogamente trattato quale nuovo fenomeno innescato dalla richiesta e dalla produzione romana (ma qui Kunze, a torto, [p. 105, nota 137] si lascia anche contagiare dall'idea di Christa Landwehr, già criticata da più parti, che diversi anni fa rimise in discussione l'identificazione del Diomede tipo Cumae-Monaco).

Infine, merita una menzione anche il tentativo di Helmut Kyrieleis di rinverdire l'intuizione della parentela del fregio a triglifi nell'architettura greca con quello a palmette minoico-miceneo; la novità risiede nella spiegazione di tale fenomeno non solo in chiave formale o strutturale, perché eventualmente derivante dalla cosciente appropriazione legittimante nel presente di elementi passati dal forte potenziale semantico, secondo una dinamica imitativa dunque di genere storico-simbolico che l'autore, sulla scia di riflessioni già esposte nello splendido libro *Anfänge und Frühzeit des Heiligtums von Olympia. Die Ausgrabungen am Pelopion 1987–1996* (Berlino 2006), sa valorizzare nella cornice delle plurime «riscoperte archeologiche», specie a partire dal tardo ottavo secolo a. C., delle testimonianze materiali appartenenti a un'epoca sì perduta e separata dall'attualità da un punto di rottura distante ma trasfigurata in senso eroico.

La raccolta di saggi mostra un'indubbia coesione, tanto più apprezzabile per l'ampiezza dei temi affrontati (stona soltanto il contributo di Susanne Moraw sulle va-

lenze della cosiddetta nudità ideale nelle rappresentazioni visive e nelle testimonianze scritte tra tarda antichità e primo medioevo, che per di più evita il confronto con l'importante libro di Valerio Neri, *La bellezza del corpo nella società tardoantica. Rappresentazioni visive e valutazioni estetiche tra cultura classica e cristianesimo* (Bologna 2004), mentre si avverte l'assenza di un contributo dedicato all'aemulatio letteraria nel rapporto tra Grecia e Roma), e ha il grande pregio di togliere l'esclusiva gestione della discussione alla cerchia di studiosi di lingua inglese, autori di libri sempre a prima vista accattivanti, ma in genere noncuranti o non coscienti di quanto già formulato in pubblicazioni di lingua tedesca o italiana e sin troppo radicali nell'ansia di inseguire l'originalità a ogni costo.

A questo punto giova riportare una frase contenuta in un saggio di Wilfred Geominy (in: G. Vogt-Spira / B. Rommel (ed.), *Rezeption und Identität. Die Kulturelle Auseinandersetzung Roms mit Griechenland als europäisches Paradigma* [Stoccarda 1999] 53): »Die Kopie ist ein sehr vielschichtiges Gebilde, das mit ganz einfachen Mitteln äußerst komplexe Botschaften vermittelt.«

Il volume in questione assolve al compito di incrementare la consapevolezza della problematicità e della complessità di forme, concetti e messaggi di originali e copie in diversi campi dell'antichità, purché non ci si ingegni a renderli ancor più problematici e complessi di quanto già non siano.

Roma

Massimiliano Papini