

TONIO HÖLSCHER^(*)

FORME DI STILE TRA COMUNICAZIONE E HABITUS^(**)

1. PROBLEMI DI BASE

Il compito affidatomi dagli organizzatori di questo convegno, cioè di trattare dei fenomeni di stile nell'arte augustea è meno agevole di quanto apparisse due generazioni fa. Da un punto di vista generale, le forme stilistiche di quest'epoca non ci appaiono più un fenomeno unitario e chiaramente circoscritto; inoltre, dal punto di vista specifico della "costruzione del principato", non risulta sufficientemente chiarito in che senso dobbiamo immaginare l'impatto delle forme estetiche dell'arte sulla realtà delle vicende e pratiche politiche.

L'attuale ricerca sull'arte figurativa dell'età augustea si è per buona ragione concentrata in prima linea sui temi, ossia sui messaggi iconografici delle immagini. Tuttavia, in questo approccio 'iconologico' anche i fenomeni della forma visuale sono state sottoposte ad una profonda rivalutazione.

Infatti, la più importante svolta generale negli approcci scientifici della storia dell'arte antica ha portato a un concetto di stile che non è più un mero fatto della concezione formale, più o meno creativa, dei produttori delle opere d'arte. Invece ci siamo convinti che le forme dello stile artistico costituiscono un fenomeno complesso, connesso con e radicato nelle condizioni culturali e sociali delle rispettive società. Tuttavia, non dobbiamo fermarci a tali posizioni generali di buona volontà: perché tutto dipende da quanto profonda si concepisca la radicazione.

^(*) Universität Heidelberg.

^(**) La prima versione di questa relazione, presentata al convegno di Roma, è stata corretta da Alessandra Ridolfi dell'Istituto Archeologico Germanico di Roma.

L'impiego di forme artistiche può realizzarsi su vari livelli. Per dare un esempio si può partire da un ben noto sarcofago con una battaglia di Romani contro barbari nordici nei Musei Capitolini⁽¹⁾ (Fig. 1):

- *Semantica di temi.* Su un primo livello uno stile specifico può essere coscientemente scelto per dare una forma adeguata a certi contenuti specifici. Sul sarcofago capitolino si usano forme derivate dall'ellenismo greco per rappresentare in modo convincente la dinamica e il pathos del combattimento. Si tratta di un fenomeno della trasmissione mediale: per altri temi, per es. rituali statali, si scelgono altri modelli.
- *Decoro funzionale.* Allo stesso tempo, la composizione simmetrica, con un gruppo complesso nel centro, due gruppi ai lati e i trofei con i barbari vinti agli angoli, è dettata dalla forma del sarcofago, cioè dal contesto materiale dell'immagine. Abbiamo a che fare con un fenomeno della *funzione* mediale: per altre funzioni e contesti, anche nell'arte contemporanea, ci vogliono altre composizioni.
- *Strutture del corpo, dell'agire e dello spazio.* Il rendimento dei corpi, con proporzioni, portamenti, movimenti, gesti e interazioni è un fenomeno fondamentale del concetto dell'uomo e del mondo, cambiando nel corso del tempo. Si tratta di concetti culturali della più o meno *longue durée*, implicando le strutture in- o semi-consapevoli dello spazio, del tempo e dell'agire: le figure statiche dell'età arcaica, i corpi organici dell'età classica, i portamenti dinamici dell'ellenismo, la rappresentanza politica e sociale dell'età romana (come nella battaglia del sarcofago), le raffigurazioni espressive della tarda antichità, e così via.
- *Stile e gusto.* Il lavoro scultorio delle figure del sarcofago è realizzato in specifiche forme e tecniche stilistiche, con scalpelli e trapano, che sono tipiche di quella specifica epoca, tra 160 e 170 d.C., e entro quest'epoca della produzione metropolitana di Roma, e entro questo orizzonte epocale e regionale di una specifica bottega. Qui si tratta di un fenomeno dell'esecuzione stilistica e tecnica, corrispondente a tendenze collettive del gusto, sempre in sviluppo. Lo stesso repertorio di forme stilistiche e tecniche può essere adoperato dalle stesse maestranze nella stessa età anche per altri temi e altre funzioni.

Bisogna tener presente queste categorie fondamentali dell'arte figurativa perché servono a porre in modo più preciso la questione in che senso le forme dell'arte possono essere comprese come testimonianze storiche, relative ad una situazione storica, allo stesso tempo circoscritta e complessa. A prima vista tutto sembra chiaro finché consideriamo le forme artistiche nell'ambito e al servizio dei specifici temi e funzioni delle immagini in specifiche opere

⁽¹⁾ La Rocca – Parisi Presicce (2012), pp. 310-323 (L. Musso).

d'arte: cioè nel caso attuale di una scena di battaglia come decorazione di un sarcofago. Ma in che senso si può parlare, e anzi pensare, di concetti artistici, *in quanto tali*, come fenomeni storici, sociali, politici?

Ovviamente, i diversi livelli del fenomeno delle forme artistiche non si prestano nella stessa misura ad un'interpretazione storica in un senso più che generale. Riguardo all'età augustea, e in particolare riguardo alla "costruzione del principato" bisogna precisamente riflettere su che cosa le immagini ci possono informare. E per ricevere precisamente l'insegnamento delle immagini dobbiamo evitare un precoce riferimento alle informazioni desunte dalle fonti scritte: altrimenti otteniamo soltanto conferme di quello che già sappiamo da altrove.



Fig. 1 – Sarcofago con battaglie tra Romani e barbari. Roma Musei Capitolini.

2. STILE, SEMANTICA E *HABITUS* CULTURALE

Approcci antitetici all'arte augustea.

Lo stato attuale della ricerca sulle forme stilistiche dell'arte augustea è caratterizzato da due approcci assai diversi, quasi antitetici: Da un lato, si diagnostica uno stile prevalente 'augusteo', sostanzialmente classicistico: uno *Zeitstil* che viene interpretato come espressione generale di un *habitus*

culturale della dignità religiosa e sociale, imposto – o almeno esemplificato in modo autorevole – dal *princeps* alla popolazione della capitale e dell'impero. Dall'altro lato, si è analizzato un sistema semantico di forme eterogenee, derivate da tradizioni diverse dell'arte greca classica, arcaica e ellenistica, e adoperate tutte insieme per rappresentare diversi soggetti tematici in un modo adeguato e convincente⁽²⁾. A prima vista questi due concetti, *habitus* culturale vs. sistema semantico, sembrano quasi escludersi a vicenda. Tuttavia, ambedue sembrano possedere una propria logica, e hanno trovato accettazione nella ricerca attuale l'uno accanto all'altro senza creare grandi problemi e imbarazzi. In questo caso, però, bisognerà almeno riflettere sulle interrelazioni e interferenze tra queste due concezioni.

Stile e habitus culturale.

Una delle strade più ovvie per introdurre i fenomeni stilistici dell'arte in un orizzonte più vasto della prassi culturale è stata l'analisi delle figure dell'arte riguardo ai loro portamenti e movimenti nel senso di un *habitus* sociale. In questa maniera Burkhard Fehr ha indagato le 'Bewegungsweisen und Verhaltensideale' delle statue dell'arte greca classica, cioè i loro comportamenti 'pesanti' e 'leggeri', come espressioni di sforzo, dignità e autocontrollo etico in opposizione ad atteggiamenti di leggerezza, sensualità ed emozionalità. In un mio precedente saggio avevo analizzato l'immagine di Alessandro Magno, nelle sue statue-ritratto come nella sua apparenza reale, come messa in scena visuale di un concetto di un nuovo dinamismo eroico. Su questa linea metodologica Luca Giuliani ha spiegato la mimica facciale e i gesti corporei delle statue-ritratto della tarda repubblica romana secondo i modelli di comportamento pubblico che erano validi nella società contemporanea. Paul Zanker, poi, ha investigato un vasto spettro di atteggiamenti significativi, al contempo corporei, culturali e sociali, nelle immagini di uomini intellettuali dall'età classica greca fino alla tarda antichità. Recentemente Maria Luisa Catoni ha analizzato i concetti degli *schemata*, cioè dei comportamenti significativi del corpo, nel senso di un medio della comunicazione non-verbale, valido nel mondo della vita sociale come in quello dell'arte figurativa. Nella stessa direzione vanno le considerazioni di Jeremy Tanner sui concetti di *hexis* nelle statue pubbliche dell'Atene tardo-classica. Per l'età augustea, Zanker aveva già molto prima interpretato il ritratto di Augusto del tipo Prima Porta come presentazione di *gravitas* e *sanctitas* e

⁽²⁾ Per lo stile augusteo come *habitus* si veda ad es. Zanker (1987), pp. 240-263; per lo stile come 'sistema semantico' si veda Hölscher (1987); ambedue implicando anche il principio alternativo.

della somma autorità imperiale, e nel seguito ha allargato questa interpretazione in una vasta visione dell'intera arte augustea⁽³⁾.

Tutte queste impostazioni hanno in comune lo scopo e il merito di trasferire le forme di stile, che finora erano state considerate puri fenomeni dell'arte, al livello del comportamento sociale: cioè di reinterpretarli nel senso di un complesso stile di vita. Come base teorica di questo approccio può servire il concetto di *habitus* di Pierre Bourdieu, concepito come atteggiamento fondamentale comprendente allo stesso tempo i comportamenti culturali e corporali⁽⁴⁾. Su questa linea viene abolita la separazione antitetica tra l'arte e la realtà della vita, perché anche la persona reale, con i suoi comportamenti, movimenti e gesti, è un fatto visuale, intenzionale e concettuale, cioè un'immagine viva – ed è questa immagine reale, e al contempo concettuale, che è anche il soggetto dell'immagine artistica⁽⁵⁾.

Quanto sia stretta la connessione tra comportamenti reali e immagini si evince da due episodi, assai simili, in cui si rivela l'antitetico *habitus* di uomini politici tra la tarda repubblica e l'età augustea e in cui si vede inoltre l'impatto di questa auto-affermazione sugli spettatori. Quando Caio Mario, in fuga dai suoi inseguitori, fu minacciato di morte da un assassino in un vano buio, egli gli oppose uno sguardo fiammeggiante, gridando con una voce terrificante: «Tu osi ammazzare Caio Mario!», così che costui si mise immediatamente in fuga (Plutarco, *Caio Mario* 39). Un effetto contrario è riportato per Augusto cui un capo germanico si avvicinò nelle Alpi con l'intenzione di precipitarlo nell'abisso, ma all'ultimo momento fu tanto impressionato dall'aspetto tranquillo e sereno dell'imperatore che desistette dal suo progetto (Suetonio, *Divo Augusto* 79). Certo, non si può essere del tutto sicuri dell'autenticità di questi episodi, ma ciò non importa: vi si vedono due stili diversi di comportamento, tipici delle diverse epoche. I grandi comandanti tardo-repubblicani si presentavano nel pubblico con manifestazioni di furiosa energia, Augusto invece cercava di apparire nel pubblico con un'espressione di calma autorità, anzi di clemenza e gentilezza.

Sono appunto queste le espressioni tipiche dei ritratti in queste due epoche: L'apparenza di C. Mario in vista dell'assassino barbaro si può immaginare simile alla fisionomia dinamica e lo sguardo fulminante del (più o meno) contemporaneo generale di Tivoli (Fig. 2) – forse L. Munatius Plancus maior –, mentre la autorevole tranquillità di Augusto trova la più evidente espressione nei suoi ritratti dei tipi Prima Porta (Fig. 3) e Louvre MA

⁽³⁾ Hölscher (1971); Fehr (1979); Giuliani (1986); Zanker (1995); Catoni (2005); Tanner (2006); Hölscher (2009).

⁽⁴⁾ Bourdieu (1979).

⁽⁵⁾ Hölscher (2015), pp. 52-57.

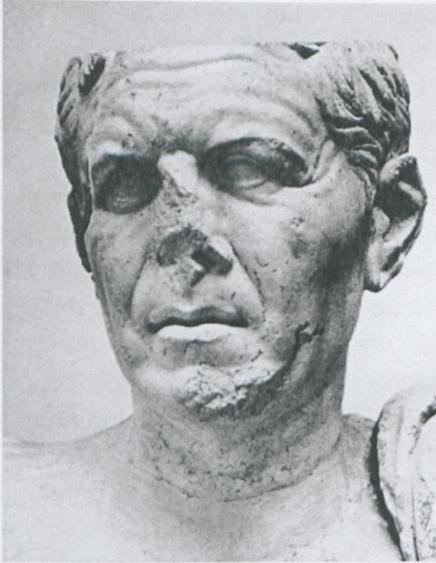


Fig. 2 – Il “Generale di Tivoli”. Roma, Museo Nazionale Romano.

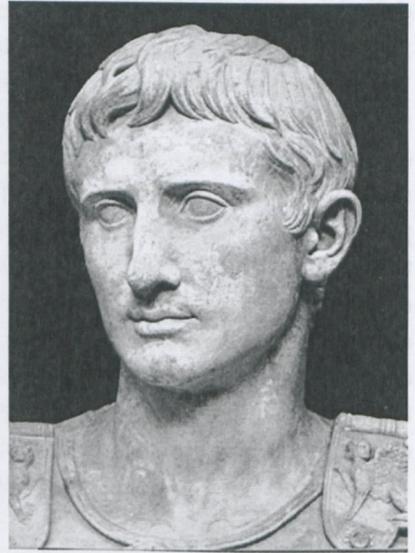


Fig. 3 – L’Augusto di Prima Porta, Musei Vaticani.

1280⁽⁶⁾. Come è ben noto, si tratta di fenomeni generali, di stili epocali, *Zeitstile*, e in particolare di fisiognomie epocali, *Zeitgesichter*: incorporazioni di atteggiamenti e comportamenti culturali, sociali e psicologici, di cui i protagonisti politici si presentano come attori principali. Mentre i ritratti tardo-repubblicani seguono l’espressione dinamica e patetica dell’ellenismo greco, la statua di Augusto di Prima Porta esprime la sua dignitosa autorità sulla base dell’arte classica greca, come dimostra l’inevitabile confronto col doriforo di Policletto⁽⁷⁾.

Un simile comportamento di dignità classica si osserva, come è ben noto, in altri temi, nell’arte come nella vita sociale. Nell’Ara Pacis, un atteggiamento dignitoso e sereno si riconosce nei grandi fregi, raffiguranti la processione dell’élite sociale con i rappresentanti dei grandi sacerdoti pubblici e la famiglia dell’imperatore (Fig. 4). Anche qui le forme stilistiche sono vicine a modelli dell’arte classica greca, per es. il fregio del Partenone, eseguite con la chiarezza lineare del classicismo. Come analogia nell’ambito della vita reale si può pensare alla prescrizione di Augusto che i visitatori

⁽⁶⁾ Generale di Tivoli: E. Talamo, in Giuliano (1979), pp. 267-269, n. 164. Munazio Planco: T. Hölscher, in *La Rocca – Tortorella* (2008), pp. 178-180. Augusto Prima Porta e Louvre MA 1280: Boschung (1993).

⁽⁷⁾ Ritratto repubblicano: Giuliani (1986). Ritratto di Augusto: Zanker (1971). “Zeitgesicht”: Zanker (1982).

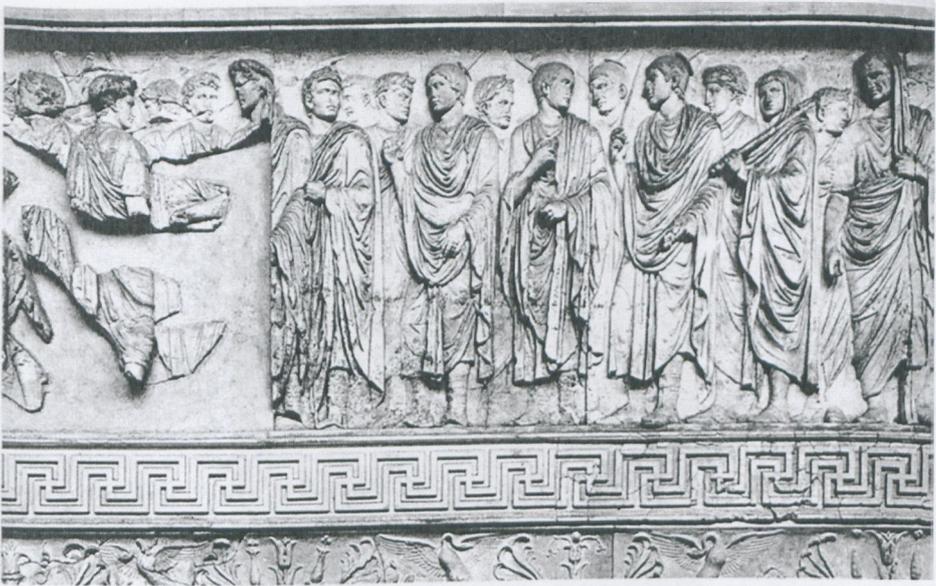


Fig. 4 – Roma, Ara Pacis Augustae, Grande fregio, lato sud (con Augusto).

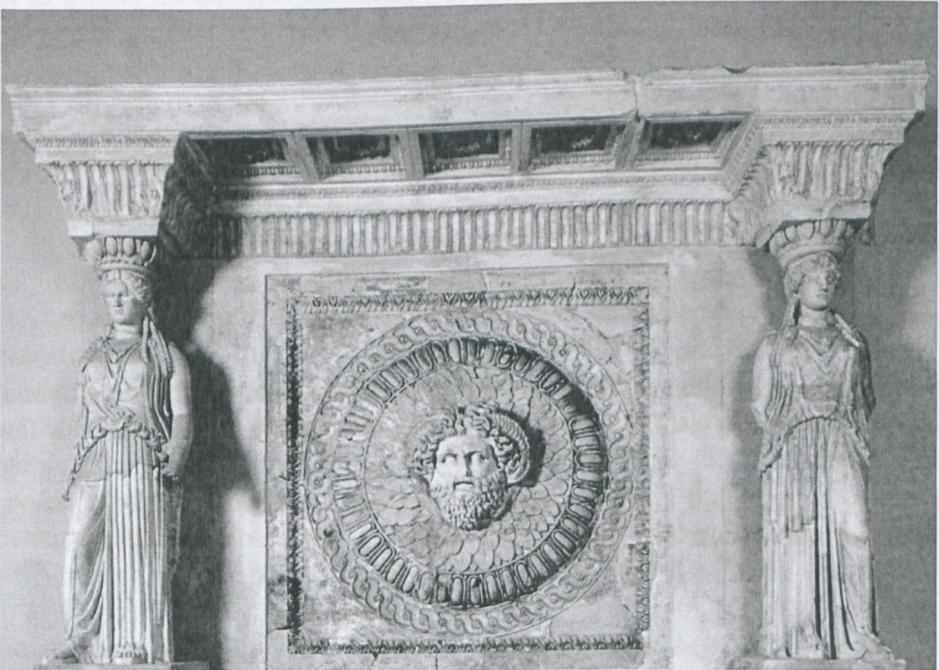


Fig. 5 – Ricostruzione di parte dell'attico del Foro di Augusto con cariatidi e clipeo di Giove Ammone. Roma, Casa dei Cavalieri di Rodi, Sala cd. 'del balconcino'.

del foro dovevano indossare la solenne toga: così la vita pubblica negli spazi centrali della capitale assunse un carattere di dignità ufficiale⁽⁸⁾.

Infine, sul Foro di Augusto la partecipazione femminile nella rappresentanza del potere si realizza attraverso le cariatidi, forse rappresentanti ideali delle regioni integrate nell'impero, dotate di patere di culto (Fig. 5). Anche qui si incontra da un lato il riferimento a prototipi dell'arte classica greca, cioè le *korai* dell'Erechtheion ateniese, come raffigurazioni di pietà tradizionale. Dall'altro lato, però, queste figure si riferiscono anche alle pratiche dei culti ufficiali reali in cui vari gruppi di donne partecipavano in solenni ruoli collettivi. In tutto ciò, nell'arte come nelle pratiche reali della vita pubblica, si articolano dei temi e comportamenti ufficiali, al contempo politici ed etici, dell'età augustea⁽⁹⁾.

L'affinità di queste opere d'arte augustea con l'arte greca classica comprende due aspetti diversi: semantica e stile. Da un lato si tratta di tipologie tematiche e iconografiche, ovviamente desunte da prototipi classici: cioè un tipo di testa giovanile ideale con certe proporzioni del viso e una specifica composizione dei capelli; oppure un rituale pubblico con una specifica dignità disinvolta e una specifica interazione dei partecipanti; o infine una figura femminile solennemente panneggiata con attributi rituali. Dall'altro lato si tratta della fattura stilistica, nella maniera dell'arte classica, con volumi semplici e articolazioni lineari, che contribuiscono ad un effetto di nitida chiarezza. Benché nei casi citati questi due aspetti vadano insieme, è importante fare questa distinzione tra la recezione di prototipi figurativi e l'esecuzione scultorea perché ci permetterà di comprendere meglio la interrelazione tra la semantica specifica dell'immagine e lo *habitus* culturale della società.

Stile e semantica.

Questo classicismo, tuttavia, è uno stile dell'età augustea? oppure uno stile di Augusto e della classe dirigente? Oppure uno stile di certi temi e settori della vita pubblica? Ovviamente non si tratta di una questione puramente accademica perché accanto all'immagine di Augusto c'è il ritratto del suo più vicino seguace, Agrippa, il quale viene rappresentato in forme totalmente diverse, basate sull'arte del primo ellenismo (Fig. 6)⁽¹⁰⁾. La ragione ne è evidente: al lato del sovrano regnante, autorevole e solenne, rappresentato

⁽⁸⁾ Ara Pacis, *habitus* di *dignitas*: Hölscher (1987), pp. 34-37. Toga sul foro: Suetonio, *Divo Augusto* 31, 35, 40.

⁽⁹⁾ Cariatidi del Foro di Augusto: Goldbeck (2015), pp. 26-28. Donne nei culti religiosi in età augustea: Hölscher (2007).

⁽¹⁰⁾ Romeo (1998).

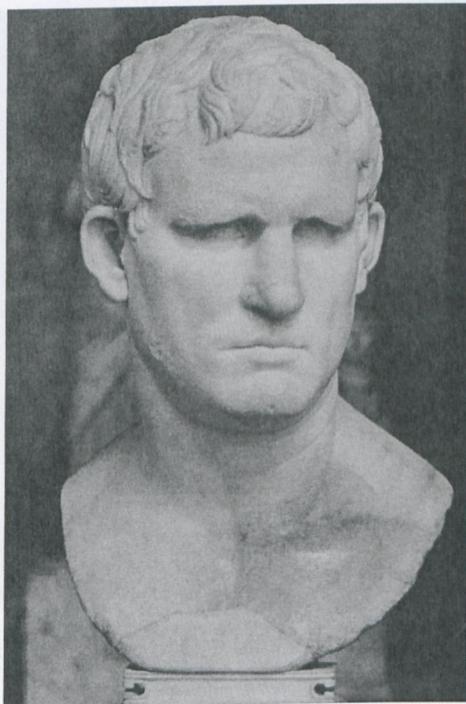


Fig. 6 – Busto-ritratto di Agrippa. Parigi, Louvre.

nello stile dignitoso dell'arte classica, sta l'uomo militare, pieno di energia e determinazione, aspetti dominanti dell'arte ellenistica. A prima vista sembra difficile trovare un denominatore comune, uno *Zeitstil*, tra queste due manifestazioni dell'arte dell'età augustea.

Le stesse divergenze si trovano, come è ben noto, in altri monumenti augustei. Nel Foro di Augusto, le cariatidi classiche si alternano con i clipei con teste di divinità straniere: Ammone, un dio nordico, e forse Gorgone-Medusa (Fig. 5)⁽¹¹⁾. In contrasto con le cariatidi di stile classico, si tratta di divinità di carattere semi-selvaggio, raffigurate nelle forme stilistiche dell'arte ellenistica di Pergamo. Se le donne raffigurano le regioni dell'impero pienamente integrate nella cultura classica, le divinità dei clipei rappresentano le zone periferiche, che ritengono una loro cultura indigena. La diversità delle forme di stile significa una diversità gerarchica dei contenuti.

Ancora più complessa si rivela la situazione nell'Ara Pacis: qui, accanto ai fregi classicheggianti della grande processione, rappresentata in forme classiche, vi sono i pannelli mitologici e allegorici che seguono la tradizione

⁽¹¹⁾ Goldbeck (2015), pp. 28-33.



Fig. 7 – Roma, Ara Pacis Augustae, lato est. Rilevo con la *Tellus*.

del rilievo paesistico dell'arte ellenistica, soprattutto il sacrificio mitico di Enea e la costellazione allegorica di Tellus (Fig. 7). Ma anche entro queste composizioni ci sono contraddizioni, perché nella composizione classica della processione Livia è rappresentata in un tipo di panneggio ellenistico, espressione di ricca femminilità; e nel rilievo paesistico di tipo ellenistico la Tellus è derivata da prototipi classici, rappresentativi di divina sublimità⁽¹²⁾. Nel rilievo di Tellus lo stile classico è riservato in un senso gerarchico per la più nobile figura, ma nel fregio della processione il tipo ellenistico di Livia è equivalente ai più 'classici' tipi maschili: le diverse forme stilistiche sono adoperate in un puro senso tematico, cioè semantico.

Non è questo il luogo per ripetere in esteso gli argomenti per una comprensione dell'arte romana come sistema semantico⁽¹³⁾. Se questo concetto coglie nel segno, si tratta di un linguaggio formale, visuale, che consiste di forme stilistiche eterogenee, ereditate e desunte da varie epoche dell'arte greca, classica, arcaica ed ellenistica, in combinazione con modi formali nuovi sviluppati in ambito romano. In Grecia, durante quelle epoche, le forme stilistiche costituivano un *habitus* culturale complessivo, specifico di certe entità sociali, unite nel tempo e/o nello spazio, nel senso indicato so-

⁽¹²⁾ Hölscher (1987), p. 46.

⁽¹³⁾ Hölscher (1987/1993/2004); Settis (1989); La Rocca (2004); Perry (2005); Hölscher (2006); Kousser (2008); La Rocca (2010); Hölscher (2012).

pra. Al contrario, a partire dall'età tardo-ellenistica, in Grecia come a Roma, si cominciò a riprendere le forme stilistiche delle varie epoche anteriori, usandole allo stesso tempo, le une accanto alle altre, come *modi di stile* appropriati per differenti contenuti e tematiche. In questo senso, i tipi figurativi e i modi stilistici recepiti venivano trasformati in un repertorio semantico.

Oltre ai temi c'erano altre condizioni che determinavano gli stili adoperati. Nell'ambito dell'architettura c'erano diversi formati di 'decoro'. Nell'Ara Pacis le processioni religiose sono rappresentate in due maniere del tutto diverse: sul fregio stretto dell'altare in una composizione additiva nata nell'arte greca tardo-classica e sviluppata nell'arte italica ellenistica; sui fregi grandi in una tradizione classicheggiante derivata dall'arte classica greca. Lo stesso vale per i due cortei trionfali nel fregio piccolo e nei grandi pannelli dell'arco di Tito⁽¹⁴⁾. Inoltre, certi modi stilistici venivano adoperati per certi tipi di monumenti: le stele sepolcrali rappresentavano i defunti secondo le tipologie dell'arte funeraria greca, mentre per la decorazione degli oggetti lussuosi dell'arredamento delle ville, i crateri e candelabri di marmo, fu sviluppato uno stile decorativo 'neo-attico'⁽¹⁵⁾.

Il termine tradizionale di eclettismo con cui si è soliti a designare questa produzione artistica, corrisponde alla prassi delle molteplici scelte dal repertorio artistico greco, ma non coglie i principi e le categorie delle scelte. In questo senso si può parlare (se si vuole evitare il termine 'linguaggio') di un 'sistema' figurativo semantico e funzionale.

Nell'età augustea questa prassi raggiunse una certa differenziazione più o meno stabilita, valida per secoli. In questo modo fu sviluppato un *medium* visuale, flessibile ma chiaro, per diffondere una ricca cultura di immagini attraverso l'impero.

Habitus culturale e semantica.

A questo punto si pone la questione riguardo all'interrelazione tra lo stile come *habitus* culturale da un lato e i modi di stile come forme semantiche dall'altro. Come si vedrà, i due principi non si escludono ma si sovrappongono l'uno all'altro.

Da un lato, c'era un *sistema semantico* in cui i modelli e i modi figurativi delle varie epoche dell'arte greca venivano adoperati simultaneamente per specifiche tematiche attuali. Tra queste tematiche, una certa priorità fu accordata a certi soggetti fondamentali dell'identità politica e culturale romana: l'imperatore, i rappresentanti dello stato, i rituali statali e religiosi, le divinità e gli eroi protagonisti delle virtù etiche tradizionali. Per questi temi

⁽¹⁴⁾ Sottolineato da Perry (2005), pp. 50-77.

⁽¹⁵⁾ Hölscher (2012).

furono scelti, con una certa priorità, modelli tematici dell'arte greca classica, come espressione di *dignitas* pubblica: teste di Policletto per il ritratto imperiale, processioni attiche per il grande fregio dell'Ara Pacis. Per altri soggetti, invece, si adoperavano altri stili, di derivazione arcaica o ellenistica. Si tratta di scelte semantiche, riguardanti lo spettro tematico dell'arte figurativa.

Dall'altro lato, a questi modelli fu applicato in età augustea uno *stile d'esecuzione* duro e nitido, con chiari volumi plastici e articolazioni lineari, derivato da forme di stile del V secolo a.C. Ne risulta una certa coincidenza tra la provenienza 'classica' dei modelli figurativi e l'esecuzione 'classicηγgiante' delle sculture. Però, questo stile d'esecuzione fu anche adoperato per motivi e composizioni desunti da modelli non-classici. Un tale procedere si capisce bene nelle grandi opere complessive come l'Ara Pacis dove anche il rilievo della Tellus, di provenienza 'ellenistica' è eseguito nella maniera classica degli altri rilievi del monumento. Ma, come è ben noto, la stessa maniera scultorea è molto più diffusa, fino all'arte privata dove molti motivi e soggetti di provenienza non-classica vengono eseguiti in questo stile. Qui si tratta di una scelta generale, più o meno indipendente dai soggetti tematici, che esprime un gusto e uno stile di vita dignitoso caratteristico dell'epoca augustea come tale⁽¹⁶⁾.

Per concludere, il linguaggio figurativo dell'arte augustea, oltre alla sua funzione concreta per la creazione di molteplici messaggi figurativi, ricopre due funzioni principali che possono essere considerate fattori della "costruzione del principato":

- Si sviluppa, sulla base del linguaggio figurativo del tardo ellenismo e della tarda repubblica, un sistema semantico di comunicazione visuale, diffuso e comprensibile attraverso tutto l'impero.
- Si crea uno stile di esecuzione scultoria, come espressione di un generale *habitus* culturale che conferisce alle immagini negli spazi della vita pubblica e sociale un carattere dignitoso, creando un'atmosfera solenne e serena che si impone al comportamento degli osservatori.

⁽¹⁶⁾ Tuttavia, non bisogna generalizzare troppo. Alcuni tipi e motivi, desunti da prototipi non-classici, non si adattano facilmente ad un'esecuzione scultorea classicηγgiante. Così, le teste di divinità straniere nei *clipei* del Foro di Augusto rimangono anche nel lavoro scultorio sostanzialmente in un barocco 'barbaro', espressione della loro estraneità antitetica alla cultura romana-augustea.

3. STILE CLASSICO E MEMORIA?

L'onnipresenza di forme ereditate dalla Grecia - più o meno classica - ha suscitato l'attenzione degli studiosi negli ultimi decenni dal punto di vista della memoria culturale. In questi approcci il concetto della memoria appare in due varianti, ambedue concepite al servizio della società contemporanea. Nella prima variante la memoria culturale servirebbe a costruire e affermare nella società romana una diffusa identità culturale classica tramite il riferimento al passato della cultura classica greca. Nella seconda variante si tratterebbe di una prova di erudizione tra i membri dell'élite nei loro discorsi intellettuali.

Vista in questa prospettiva, la cultura romana, particolarmente quella artistica, assumerebbe un carattere profondamente retrospettivo. D'altra parte, però, l'età augustea costituisce un periodo di una forte coscienza di sé, implicando la fiducia che lo stato presente di pace e felicità dovesse perdurare in un futuro senza fine. Possiamo almeno chiederci in che modo questa fiducia nel presente e nel futuro sia compatibile con un presunto atteggiamento principalmente retrospettivo. La questione si pone in termini semplici: quanto passato c'è nell'arte augustea?

La semplice constatazione che l'arte augustea, come quella romana in generale, è profondamente improntata dal grande passato dell'arte greca, conduce in un'impasse perché tutto il mondo è un prodotto del passato: quando si cerca il passato, il passato si trova dappertutto. Bisogna quindi fare delle distinzioni, chiedendo più precisamente che significato dare, riguardo all'arte romana, alla tradizione dell'arte greca.

Il riferimento al passato non è un fatto oggettivo ma una costruzione culturale. Non tutti gli elementi antichi in una cultura sono per sé elementi della memoria culturale nel senso di riferimenti intenzionali al passato oppure di una coscienza storica. Non tutte le società localizzano gli elementi della loro cultura su un asse temporale, cronologico, storico. Ovviamente ci sono varie altre categorie di valutazione culturale. Se mio padre mi consegna la scrivania di suo nonno, io posso recepirla sotto vari punti di vista, oltre a quello della memoria culturale o della storia della famiglia: perché la trovo bella come tale, perché è funzionale, perché ne ho bisogno e non mi costa niente, perché è un regalo di papà; quindi, l'opzione della storia e della memoria è soltanto una tra varie altre opzioni: estetica, funzione, economia, affetto, e così via. In questo senso ci sono anche varie opzioni per la recezione delle tradizioni artistiche greche nell'età augustea: Anche l'arte greca, nella prospettiva romana, non ha soltanto una dimensione commemorativa e storica.

Un fenomeno istruttivo a tale riguardo è il trasferimento di numerose opere d'arte greca a Roma e la loro ri-presentazione negli spazi pubblici

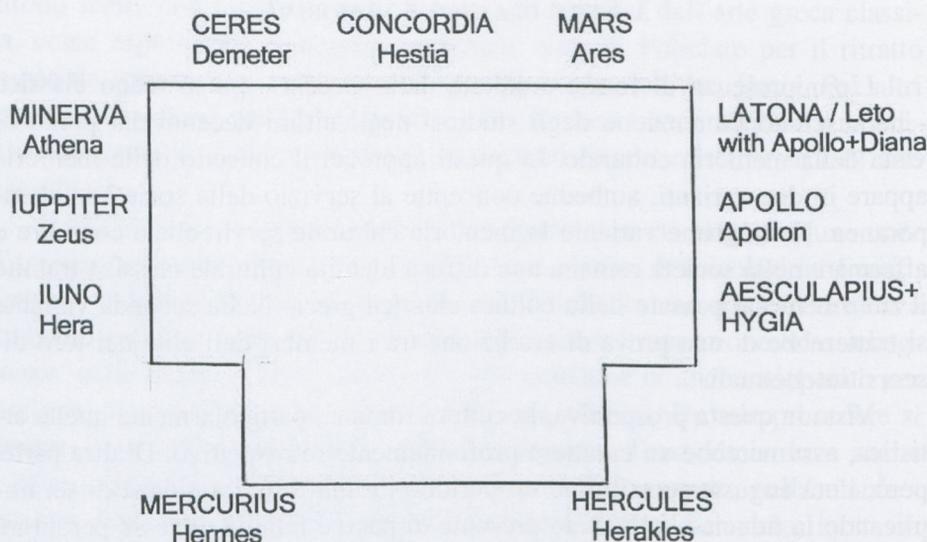


Fig. 8 – Schema della disposizione delle statue nel Tempio della Concordia.

della capitale⁽¹⁷⁾. Tradizionalmente questa prassi è stata interpretata come esposizione museale, decontestualizzata, per un pubblico colto e interessato alla storia dell'arte. In questo senso la città di Roma sarebbe diventata un vasto museo, fornito di famose opere di tutti i grandi maestri della Grecia, pubblicamente presentati per essere studiati e ammirati dai conoscitori della storia dell'arte greca.

Ovviamente qui si tratta di un concetto anacronistico, plasmato secondo le categorie moderne dell'arte 'musealizzata'. Nell'antichità non esisteva niente di analogo ai musei post-antichi⁽¹⁸⁾. Tutte le opere d'arte erano integrate in contesti della vita sociale, religiosa e politica. Entro questa cornice si svilupparono certi discorsi più o meno intellettuali sulle qualità estetiche delle opere e i meriti di singoli scultori e pittori, anche del passato⁽¹⁹⁾, ma si tratta di fenomeni secondari rispetto alle funzioni primarie delle immagini. Recentemente è stato dimostrato in modo convincente che tutte le opere greche esposte a Roma avevano una chiara funzione tematica nei loro spazi architettonici. Così l'Afrodite Anadyomene di Apelle nel tempio del Divo Giulio era in prima linea la dea capostipite di Giulio Cesare, e l'Alessandro dello stesso pittore nel Foro di Augusto era il modello eroico dell'imperatore. Certo, i due quadri furono ammirati come capolavori del grande maestro,

⁽¹⁷⁾ Per quello che segue vd. Bravi (2012); Bravi (2014).

⁽¹⁸⁾ Hölscher (2015), pp. 205-214, con bibliografia precedente.

⁽¹⁹⁾ Tanner (2006), pp. 205-276.

ma la loro primaria *raison d'être* nei loro luoghi di esposizione erano i loro messaggi tematici.

Un esempio più complesso sono le statue greche, note da Plinio con i nomi dei loro maestri, disposte nel tempio della Concordia, dedicato da Tiberio nel 10 d.C. (Fig. 8)⁽²⁰⁾. Anche qui si è parlato di una collezione museale, e ultimamente si è persino pensato di scoprirci il gusto individuale del futuro imperatore. La scelta, però, ci conduce in una direzione del tutto diversa. Ci colpiscono soprattutto due fatti: prima, tutte le statue tramandate da Plinio sono immagini di divinità; secondo, ogni divinità ci appare solo una volta. Sarebbe estremamente strano se una tale costellazione fosse il risultato di una scelta secondo criteri puramente estetici o storico-artistici: Ovviamente si tratta di un programma tematico.

Partendo da questo presupposto, risulta piuttosto facile comporre dalle immagini conosciute dei gruppi di divinità affini tra loro:

Zeus/Giove di Sthennis, Hera/Giunone di Baton e Athena/Minerva, pure di Sthennis, fanno una bella triade Capitolina;

Apollo di Baton, Leto/Latona con i figli di Eufranor e la coppia di Asclepio figlio di Apollo con Hygieia di Nikeratos sono divinità dell'ordine religioso e della salute fisica.

Restano Ares/Marte di Piston e Demetra/Cerere di Sthennis, un'ovvia antitesi della virtù bellicosa, maschile, e della fertilità agraria, femminile.

Fuori del tempio vi erano le immagini di Ercole e Mercurio, protagonisti maschili di attività marziale e mercantile;

All'interno della cella la famosa statua di Hestia, acquistata a Paros, rappresentava il cuore femminile della comunità civica, forse da identificare con la dea Concordia.

Oltre questa costellazione di divinità coerenti tra di loro, il decoro del tempio della Concordia si inserisce anche in un contesto più largo della topografia religiosa del centro di Roma. La triade di Zeus, Hera e Athena riflette la Triade Capitolina, mentre Apollo colla madre e la sorella rimanda alle divinità del Palatino. Marte e Cerere sono equivalenti a Marte e Ops Consiva, venerati nella Regia, al lato opposto del Foro; e Hestia è ovviamente il pendant della dea Vesta, vicina alla Regia. In questo senso il 'pantheon' del tempio della Concordia costituisce una versione greca dei culti centrali di Roma. Quindi, l'esposizione delle opere greche nel tempio della Concordia è tutt'altro che un museo, oppure un rimando colto all'arte del grande passato della Grecia: infatti, tutto il programma si spiega nell'ambito della cultura e ideologia attuale

⁽²⁰⁾ Plinio, *Naturalis historia* 34, 73, 77, 80, 89, 90. Per un'interpretazione concettuale veda Bravi (2012), pp. 151-166; Bravi (2014), pp. 185-202. Il mio concetto, divergente in vari aspetti, va esplicitato altrove.



Fig. 9 – L'Augusto di Prima Porta.
Musei Vaticani.

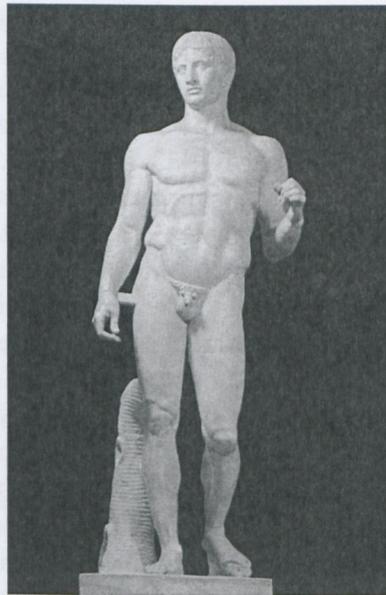


Fig. 10 – Il Doriforo di Policleto,
copia romana. Napoli, Museo
Archeologico Nazionale.

romana⁽²¹⁾. Una dimensione 'colta', storica ed estetica, non è del tutto estranea a questo concetto, ma i valori 'artistici' di queste opere stanno al servizio del programma concettuale, religioso ed ideologico.

Con queste premesse possiamo tornare alla recezione dei modelli e delle forme di stile dell'arte greca nell'ambito romano. I dubbi riguardo all'interpretazione storicizzante di questo fenomeno aumentano quando ci si chiede in un senso più generale quale significato il passato culturale greco abbia avuto per Augusto e la società augustea.

Per prima cosa è difficile immaginare in che senso il primo monarca del vasto impero romano si fosse ispirato a modelli culturali delle piccole città-stato democratiche della Grecia classica. Ovviamente, quindi, non abbiamo a che fare con un riferimento ad un sistema politico ma con l'accettazione di valori etici, di virtù e concetti ideali di comportamento, incorporati nelle figure e composizioni dell'arte. Questi valori, però, non erano valori storici, connessi con specifiche società del passato. La *aretē*, la *eusebeia* e la *sophrosyne* greca erano concetti atemporali, validi nell'Atene di Pericle come

(21) Si è sottolineato il fatto che tutte queste statue sono opere di artisti dell'età tardo-classica e proto-ellenistica e se n'è dedotta la conclusione che questa scelta corrispondesse al gusto estetico di Tiberio: Celani (1998), pp. 125-132; 209-213. Ma anche qui i fenomeni di stile sono ovviamente subordinati ai messaggi e concetti tematici.



Fig. 11 – L'Augusto di Otricoli. Musei Vaticani. Porta. Musei Vaticani.



Fig. 12 – Statua di Diomede. Da Cuma. Napoli, Museo Archeologico Nazionale.



Fig. 13 – Alessandro Magno, statuetta Nelicidow, Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge (MA).

si voleva che valessero nella Roma di Augusto. In questo senso le qualità del doriforo di Policleto furono tradotte dagli autori romani in termini romani attuali come *virtus*, *gravitas* e *pondus*, e lo stile del fregio del Partenone poteva essere recepito come espressione di una solenne *dignitas* romana. È vero che in questi processi le nozioni subirono certe re-interpretazioni e modificazioni, dall'*aretè* alla *virtus* e dall'*euschemosyne* alla *dignitas*, che per lo storico moderno attestano degli sviluppi e cambiamenti storici dalla Grecia classica alla Roma imperiale. Ma nella concezione degli antichi si trattava di valori a-temporali: perciò l'adozione di modelli e forme dell'arte greca classica non significa una retrospettiva storicizzante verso un passato utopico ma la ripresa di valori attuali oltre i cambiamenti del tempo.

In questo senso la processione dell'Ara Pacis come anche le cariatidi del Foro di Augusto rappresentano una solennità religiosa ideale, comprensibile senza connotazioni storiche. Quei pochi che avevano visitato Atene o studiato la storia dell'arte greca potevano essere coinvolti in memorie e discorsi di vario genere, ma si trattava di aspetti *impliciti*, non essenziali per la prassi *esplicita* della cultura delle immagini. I modelli e le forme di stile delle varie epoche storiche sono amalgamati e normalizzati in un linguaggio

comune, applicabile e comprensibile senza profonda erudizione, in un modo più o meno ‘spontaneo’.

Ciò vale, al mio parere, anche per la statua di Augusto di Prima Porta (Fig. 9)⁽²²⁾. Il confronto suggestivo col doriforo di Policleteo (Fig. 10) ci pone più domande che risposte. Un riferimento esplicito e intenzionale alla famosa statua di Policleteo è piuttosto inverosimile perché non si può supporre che l'osservatore avesse una precisa memoria della posizione delle gambe, dell'atteggiamento delle braccia e della testa del supposto modello – tanto più che le due statue non erano collocate l'una accanto all'altra come nei nostri libri scientifici. Inoltre i motivi principali della statua imperiale, quelli che in prima linea catturavano l'occhio, sono evidentemente divergenti: la corazza decorata, il *paludamentum*, e il gesto del braccio destro.

Ciò non vuol dire che il confronto sia sbagliato: solo che non si tratta di un messaggio basato sul riferimento intenzionale a questo specifico modello. Lo scultore si è attenuto in un modo generale a modelli classici, alle proporzioni del corpo e della testa, alla stilizzazione dei capelli e delle stoffe e infine ai volumi plastici, chiaramente delimitati, derivati dalle opere classiche, soprattutto da quelle di Policleteo. Tuttavia, egli le ha usate come elementi di un linguaggio formale del suo tempo: le ha collegate con forme e motivi di altra provenienza, come la posizione più dinamica della gamba sinistra, di provenienza ‘ellenistica’, oppure la corazza figurata, tipicamente romana – e certo senza un riferimento intenzionale a specifiche opere d'arte famose o certe epoche storiche.

In questo contesto la statua di Augusto da Otricoli sembra particolarmente significativa (Fig. 11)⁽²³⁾. Ovviamente il tipo statuario è derivato dalla famosa statua classica di Diomede, rappresentato come rapitore del palladio troiano, che volge la testa verso i suoi inseguitori (Fig. 12). Come è ben noto, questo modello fu usato per numerose statue di altri imperatori, e anche per ritratti privati. Ovviamente, però, non si intendeva fare un riferimento all'eroe Diomede, come salvatore del palladio che da ultimo doveva finire a Roma, perché sembra che la statua della dea non fu mai riprodotta nelle statue-ritratto. La preferenza per questo tipo statuario si spiega meglio al livello di motivi e valori più generali. Nella statua di Diomede si univa un corpo del tipo classico policleteo, il modello più alto dell'*aretē* e della *virtus* classica, con la testa voltata, nota dai ritratti proto-ellenistici di Alessandro Magno (Fig. 13), la più evidente espressione dell'energia dinamica dei sovrani e di altre persone di ambizione pubblica.

⁽²²⁾ Augusto di Prima Porta: cf. da ultimo Parisi Presicce (2013). Confronto col Doriforo di Policleteo: Pollini (1995). *Contra*: Smith (1996), pp. 41-45.

⁽²³⁾ Maderna (1988), pp. 56-80.

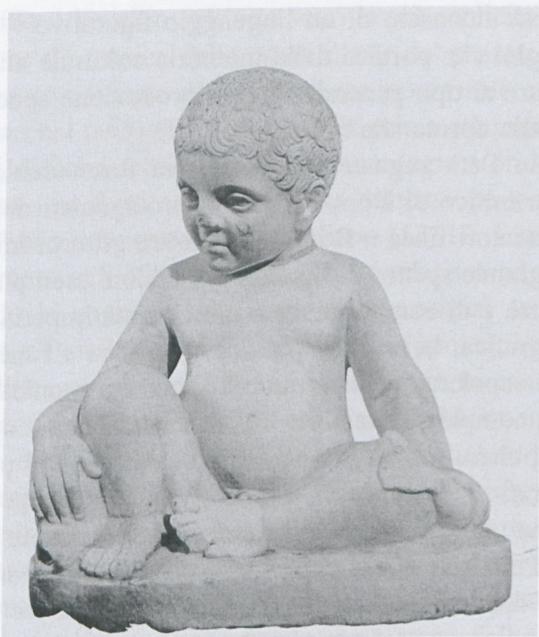


Fig. 14 – Statua (funeraria?) di fanciullo accovacciato.
Napoli, Museo Archeologico Nazionale.

Nella statua originale dell'eroe mitico questo atteggiamento era motivato dalla situazione concreta del ratto del palladio, ma nell'adozione del tipo per i ritratti romani essa fu re-interpretata e trasformata in una formula generale di energia personale. E non si tratta di un procedere limitato al livello della rappresentazione imperiale. Come polo opposto, si può citare una statua, probabilmente sepolcrale, di un fanciullo accovacciato, con un corpo panciuto ellenistico e una testa con capelli policletei (Fig. 14)⁽²⁴⁾. Anche qui non si tratta di un atteggiamento contraddittorio tra due culture storiche, da un lato quella ellenistica, dall'altro quella classica, ma di un uso sincrono di vari modelli e forme, create in varie epoche del passato storico ma unite in un repertorio attuale al servizio del presente.

In un senso generale, si tratta di una profonda trasformazione culturale: alla base, e soprattutto nelle cerchie colte, si sviluppò una rivalutazione delle opere normative dell'arte greca, prodotte in varie epoche dal tardo arcaismo all'ellenismo - ma alla fine le varie forme tipologiche e stilistiche di questa tradizione sono integrate in un linguaggio normale. Il processo può essere descritto come passaggio da un riferimento cosciente all'arte del

⁽²⁴⁾ M. Sapelli, in *La Regina* (1999), pp. 102-103. Si veda anche la testa di un giovinetto con acconciatura 'policletea' a Bochum: Imdahl - Kunisch (1979), pp. 36-43.

passato ad un uso inconscio di un linguaggio figurativo⁽²⁵⁾. Ne risultò una cultura di immagini che portava dalla memoria culturale all'uso attuale, dal modello esemplare al tipo generale, dalla riproduzione specifica al linguaggio collettivo, dalla norma alla normalità.

Senza dubbio l'età augustea sviluppò una forte ideologia fondata sul passato storico e mitico di Roma: i celebri protagonisti dell'età regia e repubblicana, i fondatori Enea e Romolo, e inoltre gli eroi mitici della Grecia costituivano un grande spettro di figure e prestazioni esemplari che servivano da modelli di virtù e di comportamento alla società imperiale. La letteratura poetica e storiografica, la retorica politica, giuridica e funeraria, il teatro, i rituali religiosi e sepolcrali, e soprattutto i discorsi comunicativi sociali erano *media* di questa complessa memoria collettiva. A Roma come in altre città, l'architettura pubblica, soprattutto i templi e i monumenti politici, costituiva una ricca topografia memoriale⁽²⁶⁾. Come si sa bene, l'arte figurativa svolse un ruolo di primo piano nella diffusione di queste memorie nell'ambito pubblico e privato. Però, tali riferimenti al passato si realizzavano soprattutto sul livello dei *temi* delle immagini. Il repertorio tipologico e stilistico dell'arte, invece, costituiva un *medium* visuale 'de-temporalizzato', adatto a dare a questi messaggi una forma comprensibile e convincente: comparabile al *medium* della lingua in cui si usano le parole e la grammatica senza normalmente riferirsi alle loro origini in un passato più o meno lontano.

La 'de-temporalizzazione' degli stili dell'arte greca, che si osserva nella prassi artistica tardo-ellenistica e romana, comporta la necessità di riconsiderare alcuni termini e nozioni centrali dei tradizionali concetti della storia dell'arte. La terminologia moderna della storia dell'arte antica è profondamente permeata da concetti di temporalità: innovazione e progresso da un lato, tradizione, conservativismo e memoria culturale dall'altro⁽²⁷⁾. Tutte queste nozioni sono espressioni di un concetto che vede la storia dell'arte come sviluppo continuo e comprensivo, in cui i singoli artisti e le loro opere sono fattori di accelerazione o di rallentamento. Ora, un tale concetto di sviluppo generale non è totalmente estraneo all'arte antica: Soprattutto nell'età classica e proto-ellenistica è nata presso i più ambiziosi artisti un'aspirazione ad invenzioni ed effetti spettacolari e 'nuovi', e in questo spirito un autore come Xenokrates, allo stesso tempo scultore attivo e filosofo dell'arte, concepì l'idea di un sviluppo generale dell'arte in cui i più grandi pittori e scultori giuocavano il ruolo di promotori oppure rallentatori del progresso.

⁽²⁵⁾ Hölscher (1987); Perry (2005), pp. 181-188; Kousser (2008), pp. 149-151.

⁽²⁶⁾ Ultimamente si veda Galinski (2014), soprattutto i contributi di P. Wiseman, pp. 43-62 e K.-J. Hölkeskamp, pp. 63-70.

⁽²⁷⁾ Ciò vale anche per lavori recenti di Perry (2005), p. 49 e di Kousser (2008) che del resto vanno nella stessa direzione di questo saggio.

I capitoli di Plinio il Vecchio sull'arte sono la più esplicita testimonianza di un'organizzazione diacronica delle opere d'arte del passato.

Tuttavia, questo concetto dinamico di un movimento storico dell'arte si esaurì più o meno nel tardo ellenismo e nella prima età imperiale; corrispondentemente, nei discorsi teorici e nella terminologia storico-artistica dell'epoca non si trova una forte coscienza della dimensione temporale dell'arte. Significativo è il ben noto passo di Quintiliano (12, 10, 1 ss.) sugli stili della retorica in confronto agli stili dell'arte: benché aderisca ad una estetica classicistica, secondo la quale l'arte si sviluppa da origini semplici all'altezza assoluta di Fidia e Policleto, poi Prassitele e Lisippo, egli attribuisce ai vari artisti delle qualità esemplari che non si configurano in una sequenza storica ma costituiscono uno spettro sistematico: Fidia e Alcamene per il *pondus*, cioè l'*auctoritas* e la *maiestas* degli dei di stato, Policleto per il *decus*, cioè delle figure esemplari umane e eroiche, Prassitele e Lisippo per la *veritas*, cioè degli dei sensuali, Afrodite e Dioniso, e degli atleti ben allenati, e così via. In questo senso la sequenza diacronica degli stili viene trasformata in un sistema a-temporale di diversi modi di rappresentazione semantica.

Per tener conto di questa fondamentale a-temporalità del sistema semantico dell'arte romana si dovrebbero prima di tutto eliminare dalla terminologia analitica tutti gli aspetti della dimensione del tempo: 'innovazione' si dovrebbe sostituire con 'invenzione', 'cambio' con 'distinzione', 'conservativismo' con 'normatività', 'tradizione' con 'ordine stabile'. E così via.

4. CONCLUSIONI

Il contributo dell'arte figurativa alla "costruzione del principato" si è articolato soprattutto nei messaggi iconici delle immagini nell'ambito pubblico e privato. Oltre questi messaggi specifici, l'età augustea ha creato una generale cultura d'immagini che si svolse su due livelli. Primo, si è sviluppato, sulla base dell'arte tardo-ellenistica e tardo-repubblicana, un linguaggio visuale semantico che, malgrado certi varianti regionali, era comprensibile attraverso tutto l'impero: una cultura d'immagini, in vigore per secoli, di cui non si può sottovalutare l'effetto unificante. Secondo, si è promosso uno stile classicistico dell'esecuzione artistica, come espressione di serena dignità, conforme al comportamento etico, religioso e sociale, imposto da Augusto ai cittadini romani dell'età augustea: un rigido *habitus* culturale che si mantenne per due generazioni finché fu trasformato pian piano a partire dall'età di Claudio⁽²⁸⁾.

⁽²⁸⁾ Per il nuovo stile di vita e dell'arte all'età di Claudio, si veda Strocka (1994).

BIBLIOGRAFIA

- Boschung 1993
 D. Boschung, *Die Bildnisse des Augustus*, Berlin 1993.
- Bourdieu 1979
 P. Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris 1979.
- Bravi 2012
 A. Bravi, *Ornamenta Urbis. Opere d'arte greche negli spazi romani*, Bari 2012.
- Bravi 2014
 A. Bravi, *Griechische Kunstwerke im politischen Leben Roms und Konstantinopels*, Berlin 2014.
- Catoni 2005
 M.L. Catoni, *Schemata. Comunicazione non verbale nella Grecia antica*, Pisa 2005.
- Celani 1998
 A. Celani, *Opere d'arte greche nella Roma di Augusto*, Napoli 1998.
- Fehr 1979
 B. Fehr, *Bewegungsweisen und Verhaltensideale*, Bad Bramstedt 1979.
- Galinsky 2014
 Memoria Romana. *Memory in Rome and Rome in Memory*, ed. by K. Galinsky, Ann Arbor 2014.
- Giuliani 1986
 L. Giuliani, *Bildnis und Botschaft. Hermeneutische Untersuchungen zur Bildniskunst der römischen Republik*, Frankfurt am Main 1986.
- Giuliano 1979
 A. Giuliano, *Museo Nazionale Romano, Le sculture*, I/1, Roma 1979.
- Goldbeck 2015
 V. Goldbeck, *Fora Augusta. Das Augustusforum und seine Rezeption im Westen des Imperium Romanum*, Regensburg 2015.
- Hölscher 1971
 T. Hölscher, *Ideal und Wirklichkeit in den Bildnissen Alexanders des Großen*, Heidelberg 1971 (Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, 1971, 2).
- Hölscher 1987
 T. Hölscher, *Römische Bildsprache als semantisches System*, Heidelberg 1987 (Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften 1987, 2) [Ed. it.: *Il linguaggio dell'arte romana*, Torino 1993, Ed. ingl.: *The Language of Images in Roman Art*, Cambridge 2004].
- Hölscher 2006
 T. Hölscher, *Greek Styles and Greek Art in Augustan Rome. Issues of the Present versus Records of the Past*, in *Classical Pasts. The Classical Traditions of Greece and Rome*, ed. by J.I. Potter, Princeton 2006, pp. 237-269.
- Hölscher 2007
 T. Hölscher, *Fromme Frauen um Augustus*, in *Römische Bilderwelten. Von der Wirklichkeit zum Bild und zurück*, hgg. F. und T. Hölscher, pp. 111-131, Heidelberg 2007.

- Hölscher 2009
 T. Hölscher, *Herrschaft und Lebensalter. Alexander der Große: Politisches Image und anthropologisches Modell*, Basel 2009.
- Hölscher 2012
 T. Hölscher, "Präsentativer Stil" im System der römischen Kunst in *Kunst von unten? Stil und Gesellschaft in der antiken Welt von der 'arte plebea' bis heute*, hgg. F. de Angelis – J.-A. Dickmann – F. Pirson – R. von den Hoff, pp. 27-58, Wiesbaden 2012.
- Hölscher 2015
 T. Hölscher, *La vie des images grecques*, Paris 2015.
- Imdahl – Kunisch 1979
 M. Imdahl – N. Kunisch, *Plastik. Antike und moderne Kunst der Sammlung Dierichs in der Ruhr-Universität Bochum*, Kassel 1979.
- Kousser 2008
 R. Kousser, *Hellenistic and Roman Ideal Sculpture. The Allure of the Classical*, Cambridge 2008.
- La Regina 1999
Il museo ritrovato: Archeologia, a cura di A. La Regina, Roma 1999.
- La Rocca 2004
 E. La Rocca, *La fragile misura del classico. L'arte augustea e la formazione di una nuova classicità*, in *Storie dell'arte antica*, a cura di M. Barbanera, pp. 67-116, Roma 2004.
- La Rocca – Parisi Presicce 2010
Musei Capitolini 1: Le sculture del Palazzo Nuovo, a cura di E. La Rocca – C. Parisi Presicce, Milano 2010.
- La Rocca et al. 2013
Augusto, a cura di E. La Rocca, C. Parisi Presicce, A. Lo Monaco, C. Giroire, D. Roger, Milano 2013 (Catalogo della mostra, Roma, 18 ottobre 2013 - 9 febbraio 2014).
- Maderna 1988
 C. Maderna, *Iuppiter, Diomedes und Merkur als Vorbilder für römische Bildnisstatuen*, Heidelberg 1988.
- Parisi Presicce 2013
 C. Parisi Presicce, *Arte, imprese e propaganda. L'Augusto di Prima Porta a 150 anni dopo la scoperta*, in *La Rocca et al. 2013*, pp. 118-129.
- Perry 2005
 E. Perry, *The Aesthetics of Emulation in the Visual Arts of Ancient Rome*, Cambridge 2005.
- Pollini 1995
 J. Pollini, *The Augustus from Prima Porta and the Transformation of the Polykleitan Heroic Ideal*. In *Polykleitos, the Doryphoros, and Tradition*, ed. by W.G. Moon, pp. 262-282. Madison 1995 (Wisconsin Studies in Classics).
- Romeo 1998
 I. Romeo, Ingenuus Leo. *L'immagine di Agrippa*, Roma 1998.
- Settis 1989
 S. Settis, *Un'arte al plurale. L'impero romano, i Greci e i posteri*, in *Storia di Roma*, 4. *Caratteri e morfologie*, Torino 1989 pp. 827-878.

Smith 1996

R.R.R. Smith *Typology and Diversity in the Portraits of Augustus*, «JRA», 9 (1996), pp. 31-47.

Strocka 1994

Die Regierungszeit des Claudius: Umbruch oder Episode?, hg. V.M. Strocka, Mainz 1994.

Tanner 2006

J. Tanner, *The Invention of Art History in Ancient Greece*, Cambridge 2006.

Zanker 1971

P. Zanker, *Studien zu den Augustus-Porträts I: Der Actium-Typus*, Göttingen 1971 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen 3, 85).

Zanker 1982

P. Zanker, *Herrscherbild und Zeitgesicht*, «Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin» 2/3 (1982), pp. 307-312.

Zanker 1987

P. Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder*, München 1987.

Zanker 1995

P. Zanker, *Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst*, München 1995.