













# WANDERING PENELOPE

## MULTIPLE ORIGINALS IN CLASSICAL GREECE

A DOUBLE SCULPTURE FOR THE END OF A WAR  
The complex of Persepolis, where the palaces of the Achaemenid kings of Persia were built, owed its fame primarily to the magnificent reliefs flanking the flights of steps that led to the entrance of the main building, Darius II's Apadana. Executed in pure Persian style, the reliefs illustrated the procession of delegations from all the territories in Darius's vast empire, which brought the Great King gifts from their respective regions for the feast of the New Year. For this reason, it must have come as a great surprise to the American archaeologists who excavated the site in the 1930s to find, in the area of the palace used for the rituals of that oriental court, the torso and fragment of the right hand of a female statue in pure Greek style [SC 52].<sup>1</sup>

The torso was discovered in a corridor of the palace and the fragment of the hand [ILL. P. 120 BOTTOM] a short distance away. Neither of the two locations could have been the statue's original site. The palace was completely destroyed in 331 B.C. by Alexander the Great. Clearly, his soldiers had wished to carry the statue away with them but had left it there. We cannot know if they removed the head and took it with them or how it was otherwise lost. Before the destruction of the palace, the statue was conserved in the Great King's Treasury along with many other precious objects.

Sitting on a stool, the woman's right leg is crossed over the left and her right elbow rests on her thigh. Her forearm and hand were clearly held at the height of her head, and the figure leaned forward in a pensive attitude.

Every aspect of this statue differs from the sculptural arts of Persia

and Asia Minor. Unlike the stylized figures in archaic manner that appeared in the processions in the reliefs, this figure was sculpted in Greek style around 450 B.C., and shows an organically modeled body wearing a soft, flowing garment [ILL. P. 120 TOP]. She was sculpted in white marble of a type found only in Greece instead of the hard local limestone used for Persian reliefs and sculptures. Set among the formality of the exclusively male figures in the Persian reliefs, the image of a woman, particularly one seated in a contemplative pose, would have been unquestionably remarkable.

Another discovery, which must have been equally surprising for archaeologists, was when faithful Roman replicas of the sculpture made during the imperial age were found in Rome and its environs. From the nineteenth century onward, these statues have been understood as representations of a grief-stricken Penelope awaiting the return of Odysseus [ILL.], who had fought in the Trojan wars for ten years and then disappeared, wandering the seas with his ships for many more years without sending news to his wife.

It is rare for an archaeological find to raise so many fundamental questions. Taken together with the existence of the replicas, the statue in Persepolis throws into question everything we thought we knew about the figurative arts of ancient Greece.

First, how did the original, a masterpiece of Greek sculpture, arrive in the palace of the Achaemenid dynasty, the Greek world's bitterest enemy? Could it have been seized during pillaging, like the statues of the *Tyrant-Slayers* removed from the Agora in Athens during the Persian invasion of the city in 480 B.C.? Had it been a gift from a Greek city that



FRANZ STUDNICZKA'S  
RECONSTRUCTION OF PENELOPE,  
1891

hoped to receive political support from the Persians in return? Could it have been commissioned by the King of Persia from a Greek workshop? From a historical standpoint, these possibilities are both purely hypothetical and extremely unlikely.

As for the replicas, these Roman imperial works are copies of a Greek original that, judging by its style, can be dated to around the middle of the fifth century B.C. The Persepolis statue, which exactly matches these copies, is an original work from the mid-fifth century B.C., but it cannot be the original from which the Roman copies were taken because it was buried during the destruction of the palace in Persepolis in 331 B.C. and remained thereafter hidden from view. Given that the practice of copying Greek works in Roman workshops is known only since the second century B.C., the original from which the Roman copies were made must have been visible somewhere in Greece during that period. The equally necessary consequence of this fact is that, around the middle of the fifth century, there must have been *two* perfectly identical “original” statues: one somewhere in Greece, where it could be imitated by Roman copyists, and the other sent to the King of Persia.

Only the torso of the Persepolis statue is preserved, and the Roman copies of the second Greek original also exist only in fragmentary form or have later, not consistent integrations. However, a thorough analysis, based mainly on the torso from Persepolis and a head in Copenhagen [sc 57] has permitted a reconstruction that offers a precise representation of the two Greek originals from about 450 B.C. Two largely corresponding plaster versions have been made in Munich and Tubingen<sup>2</sup> [ILL. OPPOSITE] [sc 59] [sc 60].

The existence of two versions of a large sculpture is exceptional in Greek art. Up until Late Hellenism, statues in Greece were normally executed as unique, rather than serial, objects. The execution of a statue in two examples, created for sites very far from one another, therefore must have been for a very specific reason.<sup>3</sup>



PENELOPE (DETAIL), c. 450 B.C.,  
MARBLE. TEHRAN,  
NATIONAL MUSEUM OF IRAN

To understand the sequence of events, we must first of all ask ourselves where in Greece the pendant of the Persepolis statue was. A number of works inspired by this sculpture suggest that it was most likely located in Athens. In several images on vases, terracotta reliefs and loom weights [ILL. P. 122 BOTTOM] made in Athens, and even on the Parthenon frieze, Penelope and other female figures are represented in a posture that corresponds very closely to the reconstruction of the original statue of Penelope; thus the artists must have seen the statue in person. Other affinities with the statue are scattered across the entire Greek world. But all

are isolated, and this diffusion can only be explained by the sculpture's presence in an important cultural center. Evidently, the Greek pendant of the Persepolis statue was located in Athens.

The most likely explanation, to which in fact there are no plausible alternatives, is as follows: in Athens around 450 B.C., two identical statues of Penelope were commissioned. One was installed in a public place in the city where Roman copyists were later able to see it, probably in the central sanctuary on the Acropolis. The pendant was instead meant for the Great King of Persia. It was in fact around this date that Athens had its first diplomatic contact with the king, through the mission of the Athenian ambassador Callias, which brought an end to the war between the Delian–Attic League and the Persian Empire. This is a possible reason for the costly transport of this statue from Greece to Asia Minor. It is a widely-known fact that diplomatic dealings with the Persians always involved the exchange of precious gifts that represented the culture of the two parties. The second statue of Penelope must have been taken by Callias to Artaxerxes I, the King of Persia, as a gift for the imperial palace.

Under these circumstances, the theme of Penelope was highly topical. Odysseus's consort was the mythical prototype of Athenian wives and those of its allied cities who awaited the return of their husbands



LEFT PENELOPE FROM PERSEPOLIS, c. 450 B.C.  
FRAGMENT OF THE RIGHT HAND.  
RIGHT DETAIL OF THE CARVED CHANNEL OF THE  
HAND. TEHRAN, NATIONAL MUSEUM OF IRAN





from the endless war against the Persians. During the 460s B.C., military campaigns in this conflict transcended all the usual parameters of war strategy: the fighting ranged up to Egypt and Cyprus, continued for decades and caused catastrophic losses. On average, one Athenian family out of six lost a husband or son, threatening the continuity of the family and sometimes extinguishing it completely. The political communities of Athens and other cities had to rally the physical and psychological energies of their citizens, including wives and mothers who were particularly affected. This notion was expressed in the public exhibition of the statue of Penelope: a threat to the community concentrated in a single woman.

The figure of Penelope was therefore suggestive of legitimate reasons for concluding a war that had continued for some forty years with a peace treaty. The statue must have been erected in Athens by the circle of Pericles who, with Callias, had succeeded in getting the treaty signed despite some resistance. The wide appeal the theme of the sculpture enjoyed in the Greek world is confirmed by its presence in artwork from that period: together with her son Telemachus, Penelope is shown in the same physical pose on a drinking cup (*skyphos*) [ILL. P. 122 TOP] made in Athens and sent to Chiusi in Etruria, in which she is seen sitting before the loom and cloth with which she deceived her suitors; on the other side, Odysseus is seen on his return, unrecognized, from his wanderings while the wet-nurse, Eurycleia, welcomes him by washing his feet. Here the wait for the return of Athenian warriors is pre-figured in the myth. The same theme is seen on a gold ring from c. 450 B.C. inscribed PANELOPA in the Doric dialect and documented in the Velay Collection, New York [ILL. P. 123]: might the yearning for an end to the Persian wars also



RECONSTRUCTION OF *PENELOPE*, 1994, PLASTER CAST. TÜBINGEN, INSTITUT FÜR KLASSISCHE ARCHÄOLOGIE

have been expressed in Doric lands among Sparta's allies?

If we accept the hypothesis that the second version of the statue was a gift for the King of Persia, this work sculpted from Greek marble in Greek style was a quintessential product of Greek culture that lent itself perfectly to its purpose. But the Athenians must also have believed that the image of the waiting heroine would have had an effect on the mindset of the Persian court.

#### MULTIPLE IMAGES IN A CULTURE OF UNIQUENESS

For many centuries the artistic culture of the Greek world was char-

acterized by the concept of uniqueness in a work of art. Scholars have interpreted this as an aesthetic of originality, on the basis of which every product of Greek "art" was an autonomous creation. On the other hand, however, in some sectors of visual culture—for instance the decoration of buildings, small terracotta sculptures or the minting of often very high quality coins—there were no qualms resorting to multiplication or the serial reproduction of images. This contradiction cannot be explained by distinguishing between creative "art" and serial "handcrafts" because in ancient Greece the two notions cannot be clearly separated, as is assumed in present-day discussions of these categories.

The contradiction does not lie in the ancient works but in modern perception, and is resolved once certain fundamental assumptions about Greek figurative culture are clarified. The most important is

that Greek works were not understood only in terms of the creativity of the individual artist—they were expected to fulfill a crucial social function, and it is this conception that provides the framework for the development of their visual forms. The notions of unique and serial production have nothing to do with orig-



RECONSTRUCTION OF *PENELOPE*, 2006, PLASTER CAST. MUNICH, MUSEUM FÜR ABGÜSSE KLASSISCHER BILDWERKE

inality: the replication of images, whenever it occurs, is based on needs rooted in social practice.<sup>4</sup>

At this point it is useful to question what is meant by multiplication, repetition and the serial production of images. Serial production is easily defined as long as it is based on the mechanical reproduction of a model: works

in terracotta produced from a mold, or coins minted by a die. Exact repetition, in a sense that corresponds with the archaeological concept of “copy” and “replica,” is understood as the equivalence of two objects down to the tiniest detail. Moreover, a different point should also be considered, namely the repetition of basic figurative schemata, which allowed the artist a certain freedom of expression, despite their repetitive nature.

Generally speaking, large Greek statues and reliefs were unique creations made for individual clients. This is seen in particular in votive sculptures for sanctuaries and funerary statues for necropolises. These were usually isolated figures, and if a work was composed of several figures, these would differ according to the theme. There was rarely an opportunity for the serial production of large-format works.

Especially instructive in this context are two typologies of Archaic art which, for a century and a half, conformed strictly to a given schema: the *kouros*, or figure of the young male nude and (within a slightly wider range of freedom) the *kore*, or figure of a young draped female. No two *kouroi* are the same. What is more, they display stylistic variants that developed in the different regions of the Greek world. And overall they show a general tendency towards a more realistic depiction of the body and clothing. On account of this variety, *kouroi* are considered exemplars par excellence of individual originality. However, this is a modern assessment based on defining a “work of art” only based



PENELOPE PAINTER, ATTIC RED-FIGURE SKYPHOS, WITH PENELOPE AT THE LOOM AND TELEMACHOS, 440 B.C. CHIUSI, MUSEO ARCHEOLOGICO NAZIONALE

sense almost never occurred because each commission required specific materials and a specific format. Furthermore, earlier works were installed in sanctuaries and necropolises where they served particular functions, and therefore were no longer available in workshops as models to be copied. In any case, an identical replica would have necessitated a greater technical effort than that required for the creation of a new work based on a generic schema. Naturally, the schema was continually improved and enhanced, but each variation remained within the limits of a basic typology.

Following this premise, whether one sees repetition or variation in *kouroi* depends upon the cultural categories of the beholder. However this may be, an anecdote regarding the standardization of *kouroi* has been handed down to us from antiquity: two sculptors were asked to create respectively the upper and lower



LOOM WEIGHT, c. 400 B.C. ATHENS, ARCHAEOLOGICAL MUSEUM OF KERAMEIKOS

section of the same statue, working in two different places but exactly following a specified set of proportions, so that, although they worked far apart from one another, the two halves of the statue would fit together perfectly.<sup>5</sup> This anecdote tells us that the use of standard models, which were fundamentally repeatable, was held in high consideration. The current discussion of the topic should take this factor strongly into account.

Moreover, sculptors of the highest caliber were happy to replicate figures in the production of a monument in which different characters were associated by theme. The famous

sculptural group of the brothers Cleobis and Biton at Delphi shows the two young men in identical postures.<sup>6</sup> On the island of Samos, Cheramyes dedicated a group of two identical *korai* as a votive offering to Hera.<sup>7</sup> A tomb relief from Thespieae for (the brothers?) Dermys and Kitylos offers a symmetrical, frontal depiction of the two figures taking a step forward, but otherwise identical.<sup>8</sup> In all these cases the exact correspondence of the figures may reflect their family resemblance; while it was required to create simultaneously two figures, it is clear that originality was not considered to be important.

In the late sixth and the fifth centuries B.C., several workshops produced sculptures in the form of duplicates, in particular as tomb reliefs. In such cases, the repetition of similar commissions encouraged repetition of the same design.<sup>9</sup> Even an artist as famous as Canachus reused the same model at least once: Pausanias relates that his cult images of Apollo at Thebes and Didyma were identical, even with regard to the attribute of the stag, although the materials were different: bronze in one case, cedar wood in the other.<sup>10</sup> It is credible that other sculptors too, even the great Phidias, may have to some extent replicated cult statues made for different locations. The repetition of a successful model was far more prized than an artistic “innovation.”

In other cases, multiplication took on a wider significance, relating one work to another. Around 430 B.C. in Athens, the sculptor Alcámenes produced a cult statue of Aphrodite for the sanctuary “of the gardens” in which the goddess was depicted in a sensual pose leaning against a pillar. The same motif was taken up shortly afterward for two “affiliated” Aphrodite sanctuaries, one on the north slope of the Acropolis and the other on the road to Eleusis near modern Daphni,<sup>11</sup> thereby highlighting the ritual links existing



IMPRESSION OF A GOLD RING WITH DORIC INSCRIPTION "PANELOPA." OXFORD, ASHMOLEAN MUSEUM

between the different places of worship. The same holds true for political monuments. Around 460 B.C., the city of Argos erected two monuments to its mythical heroes, the “Seven Against Thebes” and their children the “Epigoni,” one in Delphi and the other on its own agora.<sup>12</sup> The intent was to have the works present in identical form in two central sites in the Greek world: one in the large Pan-Hellenic sanctuary before the eyes of all Greeks, the other in the center of its own city amongst its own citizens. Some time afterward, it became customary (in Athens in particular) to celebrate political

treaties signed with other cities or the award of honors to foreign partners by erecting steles with identical inscriptions in both places. On some occasions, the steles were also decorated with identical reliefs.<sup>13</sup> In such cases, the aim was to make the same city present in two places or to record the link between the two parties in each location.

This is where the double Penelope enters the equation. The statue represents the bond established by the treaty signed between Athens and the king of Persia. The mythical female figure, anxiously awaiting her husband and uncertain of his fate, stands for the interest both territories had in the safety of their men, for the good of families and the political community at large.

Considered from this point of view, it becomes clear how much the modern emphasis on originality and innovation in art has restricted the cultural horizon. The exact replica of a marble statue is one of the most difficult undertakings of sculptural technique. Conversely, the production of a replica demonstrates that a particular requirement, such as presentation of the same theme in an image to be placed in two remote locations, could lead to new forms of figural art and sculptural practice.

1 Olmstead 1950. On the Penelope see also Razmjou essay in this book, pp. 125–128.  
2 See Studniczka 1891; Gauer 1989 and Germini – Kader 2007.  
3 For an exhaustive explanation, see Hölscher 2011.

4 On this, see Strocka 1979.  
5 Diodorus Siculus, *Historical Library* 1.98.5–9.  
6 Bol 2002, fig. 202.  
7 Bol 2002, figs. 224–225.  
8 Bol 2002, fig. 212.  
9 Strocka 1979.

10 Pausanias, *Description of Greece* 9.10.2.  
11 Dally 1994.  
12 Ioakimidou 1997, pp. 87–92, 226–242.  
13 Meyer 1989, pp. 9–11; Lawton 1995, 17–19.

[TRANSLATED FROM GERMAN]

8. A RETRIEVED ORIGINAL:  
ATHENS, ROME, PERSEPOLIS

[sc 50]



HEAD OF THE  
AMELUNG TYPE  
ATHLETE

1st century A.D.  
Marble  
h. 31.5 cm  
Found at Castel Gandolfo,  
in the area of Villa Cybo  
(probably linked with the  
Albanum Domitiani), 1957  
Castel Gandolfo, Villa  
Barberini, Antiquarium,  
inv. no. 36409

The head is very similar  
to the replica in the Musei  
Capitolini [sc 49] and  
is unquestionably of  
high quality manufacture:  
it does not have the  
protective cap made of  
obliquely aligned straps  
that would have been  
added, presumably made of  
bronze, as is suggested by  
certain traces on the hair.  
There is also a mark that  
would have been related to  
the position of a finger on  
the right hand. Compared  
to the head in the Musei  
Capitolini, here there is a  
more visible element on the  
back of the head that seems  
to be formed by tightly  
woven hair. —M.G.P.

Bibliography: Picozzi  
1975–1976, pp. 99–125;  
Liverani 1989, pp. 62–63,  
no. 23; Rausa 1994, p. 179,  
no. 8; Picozzi 2006,  
pp. 75–76.

[sc 51]



THE AMELUNG  
ATHLETE

1927  
Reconstruction by  
Walther Amelung  
Plaster  
h. 151 cm  
Rome, Museo dell'Arte  
Classica, Gipsoteca/  
Università degli Studi  
di Roma "La Sapienza,"  
inv. no. 269.

The reconstruction of the  
image of an *Athlete* attribut-  
able to Myron was the last  
work carried out by Walther  
Amelung, which he did in  
Rome with the help of the  
sculptor Ferdinand  
Seeboeck. It was made in  
July and August 1927 and  
donated to the Plaster Cast  
Gallery at La Sapienza by  
the German Archaeological  
Institute of Rome. Starting  
from a correct intuition and  
a precise *Kopienkritik*, the  
cast of a head in Stockholm  
(Nationalmuseum inv. no. 59)  
was set on the cast of a torso  
in the Musei Vaticani (inv.  
no. 2217). Seeboeck mod-  
eled the arms and hands,  
and completed the left  
thigh and protective cap, of  
which one strap fell onto  
the right shoulder (as in the  
replica of the torso in the  
Museo Arqueológico  
Nacional in Seville), while  
the other strap seemed to be  
held up by the left hand at  
the height of the support  
point seen in some of the  
torsos [sc 48]. —M.G.P.

Bibliography: Bieber 1927,  
pp. 152–157; Rausa 1994,  
pp. 178–180, no. 5; Picozzi  
2006, pp. 71–79; Picozzi  
2012, pp. 11–14.

PENELOPE

The statues in this section portray Penelope deeply  
absorbed, seated on a stool (*diphros*), her head  
resting on her hand as she waits for her husband  
Ulysses to return from the Trojan War. A basket  
of wool beneath her stool and probably a spindle  
in her right hand allude to the ruse she used to  
evade suitors who came in search of her hand: she  
said that she had decided not to remarry until  
she had completed weaving a funerary shroud for  
her father-in-law Laertes. Then, in order to  
delay progress, Penelope unwove the day's work  
each night.

The way this subject has reached us today  
is a unique case of intentional duplication in  
Greek and Roman art. During the 19th century,  
archaeologists established that torsos [sc 53–55]  
and heads [sc 56–58] are Roman copies from the  
imperial age of a Greek original executed in the  
mid-5th century B.C. In the 1930s a torso and  
hand of a seated female that matches the Roman  
copies of Penelope in every detail [sc 52] were  
discovered in the Palace in Persepolis in ancient  
Persia (modern Iran). Clearly this was a Greek  
original made around 450 B.C., but it cannot have  
been the original from which the Roman copies  
were made, since it was buried when Alexander  
the Great's troops destroyed the palace in 331 B.C.  
and therefore would not have been available to  
Roman copyists. It follows, therefore, that around  
450 B.C. two exemplars of the statue of Penelope  
must have been made: one that was installed in  
a central place in Greece and then copied by the  
Romans; the other sent to the imperial palace  
in Persepolis. Two recent plaster reconstructions  
[sc 59–60] offer two variants of the original work.  
Scholars have offered various explanations for this  
"double." One recent interpretation is that it was a  
public commission from the city of Athens in oc-  
casion of the end of the war against the Persians:  
one exemplar was made for display in Athens,  
the other was a gift the Athenian delegation  
made to the king of Persia for the peace negotia-  
tions (see the essay by Hölscher in this volume,  
pp. 119–123). —T.H.

[sc 52]



TORSO AND RIGHT  
HAND OF A STATUE  
OF PENELOPE

c. 450 B.C.  
Marble  
h. 85 cm (torso)  
h. 5.5 × w. 7 × d. 3 cm (hand)  
Found in the Treasury of  
the Palace in Persepolis, 1945  
Tehran, The National  
Museum of Iran, inv. no. 1538

The statue is missing the  
head, right forearm, left  
forearm with the hand,  
lower part of the legs, and  
feet. Two holes were made  
on the front part of the seat  
for nails to hold the loom  
and legs of the stool, which  
were worked on separately.  
The circular outline of  
the wool basket (*kalathos*)  
can also be seen beneath,  
on the lower part of the  
seat. Penelope's hand, which  
is missing from all of the  
other figures, probably held  
a spindle. The torso was  
found leaning against a wall  
in a corridor of the palace  
but this was certainly  
not its original location.  
The hand was found a short  
distance away. Clearly,  
Alexander's soldiers had  
tried to carry the statue off  
during the destruction of  
the palace in 331 B.C. We do  
not know where the head  
and other missing parts  
have ended up. The statue  
would certainly have  
been installed in the king's  
treasury. —T.H.

Bibliography: Olmstead  
1950; Gauer 1990; Kader  
2006; Palagia 2008;  
Hölscher 2011, pp. 36–43.

[sc 53]

STATUE OF  
PENELOPE

Early Roman Imperial Age  
Marble  
h. 115 cm  
Vatican City, Musei  
Vaticani, Galleria delle  
Statue, inv. no. 754

The figure has undergone substantial modern repairs and integrations. The integrated parts are the head with the veil, but also the face; the latter, however, is ancient but from an unrelated figure. Like other Roman copies, it has less elaborate drapery than seen on the torso of Penelope [sc 52]. Some scholars have thus concluded that the original statue in Greece from which the Roman copies were taken was slightly earlier than the Persepolis statue. Neither the original location nor the function of this copy is known. The most probable hypothesis is that it stood in the house of a noble family. During the early imperial age in particular, the figure of Penelope became the mythical model of the perfect wife, faithful to her husband in spite of the pressure exerted on her by other men, in keeping with Augustan legislation. —T.H.

Bibliography: Amelung 1908, pp. 439–440, no. 261; W. Fuchs, in Helbig 1963, pp. 89–90, no. 123; Kader 2006; Germini 2008.

[sc 54]

STATUE OF A  
SEATED WOMAN,  
THE PENELOPE TYPE

Early Roman Imperial Age  
Marble  
h. 90 cm  
Found in Via Appia, Vigna  
di San Sebastiano, close to  
the tomb of Claudia  
Semne, Rome  
Vatican City, Musei  
Vaticani, Museo  
Gregoriano, inv. no. 1558

This figure, which includes tiny integrations, is in high relief. The execution of the drapery matches the copy in the Galleria delle statue [sc 53]. The findspot on the Via Appia does not allow us to know if it was placed in a tomb, a garden or a residence belonging to the nobility. —T.H.

Bibliography: Amelung 1903, p. 615, no. 465; Helbig 1963, pp. 260 f, no. 341; Sinn 2006, pp. 77–83; Germini – Kader 2006; Germini 2008.

[sc 55]

STATUE OF A  
SEATED WOMAN,  
THE PENELOPE TYPE

Late 1st century A.D.  
Pentelic marble  
h. 58 cm  
Found in Esquiline Hill,  
behind the Church of  
Sant'Eusebio, in the area of  
the Horti Tauriani, Rome  
Rome, Musei Capitolini,  
inv. no. 983

This figure (c. 70–100 A.D.) is a free reproduction of the statue of Penelope. The format is reduced, the bust is more upright and the arrangement of the profile is more evident than in the other copies. The drapery is more schematic in the upper body, and the folds more manifest in the lower section; overall, the drapery is carved more deeply. This small statue stood in the Horti Tauriani on the Esquiline Hill, perhaps in a niche, as is suggested by the summary execution of the back. —T.H.

Bibliography: Stuart – Jones 1926, pp. 217 f, no. 10; W. Fuchs, in Helbig 1966, p. 318, no. 1502; Kader 2006; Germini 2008; Häuber 2014.

[sc 56]



HEAD OF PENELOPE

Early Roman Imperial Age  
Marble  
h. 26.6 cm; w. 22.7 cm;  
d. 22.2 cm  
Berlin, Staatliche Museen,  
Antikensammlung,  
inv. no. Sk 603

Penelope's hair is gathered under a tight-fitting cap partly covered by the hood of the cloak. A fragment of the hand that held the hem of the cloak is on the right temple. The holes and traces of execution indicate that the woman was holding an attribute, probably a spindle. The hair is arranged symmetrically in curls across the forehead, in a similar fashion to the head from Rome [sc 58] but differently from the head now in the Ny Carlsberg Glyptotek [sc 57]. Scholars still debate whether this version is a reproduction of an original executed slightly earlier, or if it is a simplification by Roman copyists. —T.H.

Bibliography: Germini 1998, pp. 59 f; Germini – Kader 2007, pp. 60 f; A. Backe-Dahmen, in Gesamtkatalog Berlin, no. 2270.

[sc 57]



HEAD OF PENELOPE

Second quarter of the  
2nd century A.D.  
Marble  
h. 25 cm  
Copenhagen, Ny Carlsberg  
Glyptotek, inv. no. 1943

The head (c. 120–40 A.D.) boasts superb craftsmanship, is in excellent condition and portrays Penelope's spirit very effectively. It differs from the heads in Berlin [sc 56] and Rome [sc 58] in particular in the stylization of the hair, which falls in waves onto the forehead. It is unknown if this head corresponds to the original version or a more recent variant. It was held until 1902 in Palazzo Giustiniani, Rome. —T.H.

Bibliography: Poulsen 1951, cat. 407; Moltesen 2002, pp. 266–268, no. 85; Kader 2006.

[sc 58]



HEAD OF PENELOPE

1st century A.D.  
Parian marble  
h. 24 cm  
Found in the river Tiber,  
Rome  
Rome, Museo Nazionale  
Romano Palazzo Massimo  
alle Terme, inv. no. 580

This copy has a fracture  
that passes through the  
eyes and has been damaged  
in the zone of the eyes,  
in the temples and left ear. To a  
great extent it matches the  
replica from Berlin [sc 56].  
—T.H.

Bibliography: I. Romeo, in  
Giuliano 1995, pp. 81–84,  
no. S 78; Kader 2006.

[sc 59]



RECONSTRUCTION  
OF THE ORIGINAL  
STATUE OF PENELOPE

1994  
Plaster cast  
h. 120 cm  
Tübingen, Eberhard-Karls-  
Universität, Institut für  
Klassische Archäologie,  
inv. no. 145 (SGL 132 a)

This reconstruction by  
Silvano Bertolin and  
Werner Gauer was based  
on the torso in Tehran  
[sc 52] and the head in  
Copenhagen [sc 57]. The  
combination of the torso  
based on the Greek  
"original" and the head on  
a high quality copy seems  
to represent the best  
approximation of the  
original work. —T.H.

Bibliography: Gauer 1990,  
fig. 3; Kader 2006.

[sc 60]



RECONSTRUCTION  
OF THE ORIGINAL  
STATUE OF PENELOPE

2015  
Plaster cast  
h. 119,5 cm  
Munich, Museum für  
Abgüsse Klassischer  
Bildwerke, inv. no. Mfa 1311

The reconstruction was  
made in 2006 by  
O. Herzog, A. Neubauer,  
H. Scharpf and I. Kader.  
This statue is based on  
the torso in the Musei  
Vaticani [sc 53], the head  
in Berlin [sc 56] and  
the hand of the statue in  
Teheran [sc 52]. —T.H.

Bibliography: Germini –  
Kader 2007.

## UNA PENELOPE ITINERANTE

ORIGINALI MULTIPLI NELLA  
GRECIA CLASSICA

UNA DOPPIA STATUA PER LA FINE DI  
UNA GUERRA

Il complesso di Persepoli, dove sorgevano i palazzi degli Achemenidi, i re di Persia, doveva da secoli la sua fama soprattutto ai grandiosi rilievi che ornavano le scalinate di accesso all'edificio principale, l'Apadana di Dario II. I rilievi rappresentano in puro stile persiano il corteo delle delegazioni di tutti i territori del vasto regno, che per la festa di Capodanno portavano al Gran Re i doni delle loro regioni. Per gli archeologi americani che eseguirono gli scavi a partire dagli anni Trenta dev'essere stata quindi una straordinaria sorpresa trovare, in questo ambiente destinato ai rituali della corte orientale, il torso e un frammento della mano destra della statua di una figura femminile [sc 52] realizzata in puro stile greco.<sup>1</sup>

Il torso fu rinvenuto in un corridoio del palazzo, mentre il frammento della mano fu scoperto a qualche distanza, ma nessuno dei due siti poteva coincidere con la collocazione originaria della statua. Il palazzo fu completamente distrutto nel 331 a.C. da Alessandro Magno. Evidentemente i suoi soldati volevano rimuovere la statua, ma poi la lasciarono lì e non è dato sapere se staccarono la testa e la portarono con sé, o in quale altro modo andò perduta. Prima della distruzione del palazzo, l'opera, insieme a molti altri oggetti preziosi, era conservata nella vicina sala del Tesoro del Gran Re.

Seduta su uno sgabello, la donna ha la gamba destra accavallata sulla sinistra e il gomito destro puntato sulla coscia. L'avambraccio e la mano erano evidentemente sollevati all'altezza della testa, che la figura chinava in avanti con fare pensoso.

Questa statua differisce sotto ogni aspetto da tutte le creazioni scultoree dell'arte persiana e dell'Asia minore. Diversamente dalle figure stilizzate alla maniera arcaica che compaiono nei cortei raffigurati sui rilievi persiani, fu scolpita in stile greco intorno al 450 a.C., con un corpo armoniosamente modellato e una veste morbida e fluente; invece di essere realizzata con la dura pietra calcarea locale, utilizzata per le

UNA PENELOPE  
ITINERANTEORIGINALI MULTIPLI NELLA  
GRECIA CLASSICA

della fattura e quella del rivestimento policromo dovevano andare di pari passo. Christa Landwehr ha calcolato che eseguire tale replica deve avere richiesto circa 2200 ore di lavoro;<sup>21</sup> ed è sempre la studiosa a insistere sull'unicità delle copie romane nella resa dei singoli dettagli, prendendo quale esempio le repliche dell'Amazzone di tipo Sciarra.<sup>22</sup> Il tempo richiesto dall'esecuzione della policromia rimane tuttavia ancora sconosciuto.

Dobbiamo dunque immaginare che anche altre repliche identiche, magari addirittura esposte insieme come i quattro Satiri di Castel Gandolfo [sc 25-28], fossero differenziate tra loro da dettagli policromi dipinti? Le due *Amazzoni Sciarra* non indicano che vi fosse una policromia specifica per un determinato tipo di scultura, ma le due repliche mostrano una qualità scultorea molto diversa e sono state rinvenute in luoghi molto lontani. È quindi sulla policromia di repliche identiche provenienti da uno stesso contesto che bisogna concentrare il proprio interesse.

In relazione alle copie gemelle di figure femminili di squisita fattura provenienti da Chersell (l'antica Iol, poi ribattezzata Cesarea) e note con il nome di "Demetra", Landwehr ha giustamente osservato che se all'epoca una tale duplicazione fosse stata considerata di minor valore, il re di Numidia Giuba II non le avrebbe mai commissionate, ma che, al contrario, la duplicazione sarebbe stata apprezzata proprio in quanto prova di consumata abilità artistica.<sup>23</sup>

Quando entra in gioco la policromia, si presentano due alternative egualmente affascinanti: il pittore potrebbe essersi misurato con lo scultore creando policromie identiche, oppure gli artisti potrebbero avere voluto creare esperienze visive sofisticate, unendo alla duplicazione delle forme la varietà del colore. A tale quesito solo un'indagine comparativa approfondita può dare risposta.

- 8 A tale proposito e per quanto segue si veda Niemeier 2011; sulla policromia nella scultura ellenistica, si veda Blume 2015.
- 9 Bourgeois – Jockey 2005, p. 278.
- 10 Rous 2009, pp. 134-135.
- 11 Rous – Laugier – Martinez 2009, pp. 104-117.
- 12 Rumscheid 2008, p. 139; Rous 2009; Bourgeois – Jeammet – Pagés-Camagna 2012-2013, p. 506.
- 13 Summerer 1996; Rumscheid 2008, p. 140; si vedano anche Descamps-Lequime 2006; Descamps-Lequime 2010.
- 14 Bourgeois – Jeammet – Pagés-Camagna 2012-2013, p. 507.
- 15 Attalos II era un collezionista, si veda Morcillo 2004, p. 18.
- 16 Moltesen – Nielsen 2007.
- 17 Sui ritratti imperiali della dinastia Giulio-Claudia in questo materiale, si veda R.B. Pasqua in Moltesen – Nielsen 2007, pp. 151-158.
- 18 Kranz 2014.
- 19 Sargent – Therkildsen 2010; Østergaard 2010; Østergaard – Sargent – Therkildsen 2014.
- 20 Bol 1998, pp. 35-45.
- 21 Landwehr 2010, p. 37.
- 22 Landwehr 2010, pp. 41-42.
- 23 Landwehr 2010, p. 39; si veda anche il saggio di Hölscher, pp. 306-309.

UNA DOPPIA STATUA PER LA FINE DI  
UNA GUERRA

Il complesso di Persepoli, dove sorgevano i palazzi degli Achemenidi, i re di Persia, doveva da secoli la sua fama soprattutto ai grandiosi rilievi che ornavano le scalinate di accesso all'edificio principale, l'Apadana di Dario II. I rilievi rappresentano in puro stile persiano il corteo delle delegazioni di tutti i territori del vasto regno, che per la festa di Capodanno portavano al Gran Re i doni delle loro regioni. Per gli archeologi americani che eseguirono gli scavi a partire dagli anni Trenta dev'essere stata quindi una straordinaria sorpresa trovare, in questo ambiente destinato ai rituali della corte orientale, il torso e un frammento della mano destra della statua di una figura femminile [sc 52] realizzata in puro stile greco.<sup>1</sup>

Il torso fu rinvenuto in un corridoio del palazzo, mentre il frammento della mano fu scoperto a qualche distanza, ma nessuno dei due siti poteva coincidere con la collocazione originaria della statua. Il palazzo fu completamente distrutto nel 331 a.C. da Alessandro Magno. Evidentemente i suoi soldati volevano rimuovere la statua, ma poi la lasciarono lì e non è dato sapere se staccarono la testa e la portarono con sé, o in quale altro modo andò perduta. Prima della distruzione del palazzo, l'opera, insieme a molti altri oggetti preziosi, era conservata nella vicina sala del Tesoro del Gran Re.

Seduta su uno sgabello, la donna ha la gamba destra accavallata sulla sinistra e il gomito destro puntato sulla coscia. L'avambraccio e la mano erano evidentemente sollevati all'altezza della testa, che la figura chinava in avanti con fare pensoso.

Questa statua differisce sotto ogni aspetto da tutte le creazioni scultoree dell'arte persiana e dell'Asia minore. Diversamente dalle figure stilizzate alla maniera arcaica che compaiono nei cortei raffigurati sui rilievi persiani, fu scolpita in stile greco intorno al 450 a.C., con un corpo armoniosamente modellato e una veste morbida e fluente; invece di essere realizzata con la dura pietra calcarea locale, utilizzata per le

- 1 Brinkmann – Hollein – Primavesi 2010; Brinkmann – Haag 2012; Østergaard – Nielsen 2014.
- 2 Østergaard 2009-2013; Østergaard – Sargent – Therkildsen 2014; Østergaard – Nielsen 2014.
- 3 Østergaard 2008; Liverani 2014.
- 4 Verri – Opper – Deviese 2010; Brinkmann – Koch-Brinkmann – Piening 2011; Østergaard – Sargent – Therkildsen 2014.
- 5 Junker – Stähli 2008; Friedland – Grunow – Sobocinski – Gazda 2015.
- 6 Junker – Stähli 2008; si veda anche il saggio di Zanker in questo volume, p. 107-112.
- 7 Stähli 2008, pp. 25-26.



sculture e i rilievi persiani, è in marmo bianco, del tipo utilizzato solo in Grecia. Tra le figure esclusivamente maschili dei rilievi persiani, con il loro contegno formale, l'immagine di una donna, per di più seduta in posa riflessiva, doveva di certo essere un *unicum* sconcertante.

Una seconda sorpresa, che dovette sembrare altrettanto clamorosa agli archeologi, si presentò quando si scoprì che di questa scultura esistevano fedeli repliche romane di età imperiale [sc 53-55], rinvenute a Roma e nei dintorni. Fin dal XIX secolo queste statue sono state interpretate, con argomenti persuasivi, come rappresentazioni di Penelope che affranta attende il ritorno di Odisseo, il quale aveva combattuto per dieci anni nella guerra di Troia e poi era scomparso, peregrinando in mare con le sue navi per lunghi anni senza dare notizie di sé alla consorte.

Capita di rado che un ritrovamento archeologico sollevi così tanti interrogativi fondamentali. La statua di Persepoli e l'esistenza delle repliche costituiscono infatti un caso unico, che mette in discussione tutto ciò che si credeva di sapere della cultura figurativa dell'antica Grecia.

Innanzitutto la statua di Persepoli: com'è arrivato questo capolavoro della scultura greca nel Palazzo della dinastia achemenide, il peggiore nemico del mondo greco? Fu prelevato durante un saccheggio, come le statue dei *Tirannicidi* dell'Agorà di Atene che i persiani avevano raziato nel 480 a.C., quando invasero la città? O fu il dono di una città greca che sperava di ottenere l'appoggio politico dei persiani? O forse era stata commissionata dal re di Persia a una bottega greca? Tutti questi scenari non solo sono meramente ipotetici, ma anche estremamente inverosimili dal punto di vista storico.

Quanto alle repliche, esse appartengono all'età imperiale romana e sono copie di un unico originale greco che, a giudicare dalle qualità stilistiche, è databile intorno alla metà del V secolo a.C. La statua di Persepoli, che concorda esattamente con queste copie, è un'opera originale della metà del V secolo a.C., ma non può essere l'originale da cui furono tratte le copie romane, poiché rimase sepolta nel 331 a.C. durante la distruzione del palazzo di Persepoli, e da allora non fu più visibile. Nelle botteghe romane la pratica di copiare opere greche si diffuse solo nel II secolo a.C.: ciò significa necessariamente che a quella data l'originale da cui furono tratte le copie romane doveva essere visibile in qualche luogo della Grecia. Ne consegue che già intorno alla metà del V secolo a.C.

dovevano esistere *due* statue 'originali' perfettamente identiche: una da collocare in qualche sito in Grecia, dove i copisti romani poterono imitarla; un'altra da inviare al re di Persia.

Della statua di Persepoli resta solo il torso; anche le copie romane del secondo originale greco si conservano in forma frammentaria o presentano integrazioni post-antiche non pertinenti. Ma sulla base di un'analisi critica – condotta soprattutto sul torso di Persepoli e su una testa di Copenaghen [sc 57] – gli studiosi hanno elaborato una ricostruzione che offre un'immagine precisa dei due originali greci del 450 a.C. Due ricostruzioni in gesso [sc 59] [sc 60], in gran parte corrispondenti, sono state realizzate a Monaco e a Tubinga.<sup>2</sup>

Una doppia versione di una scultura di grandi dimensioni è un fenomeno eccezionale nell'arte greca. Di norma, fino al tardo Ellenismo, le statue in Grecia erano realizzate come esemplari unici, non come versioni seriali. La duplice esecuzione di una statua, per giunta destinata a due siti molto distanti l'uno dall'altro, richiede dunque una giustificazione ben precisa.<sup>3</sup>

Per comprendere quel che è accaduto è fondamentale chiedersi prima di tutto in quale luogo della Grecia fosse collocato il pendant della statua di Persepoli. Diversi indizi sulla notorietà di quest'opera suggeriscono che molto probabilmente essa si trovava ad Atene. Nelle immagini raffigurate su alcuni vasi e rilievi ateniesi in terracotta, su pesi da telaio provenienti da Atene e persino sui fregi del Partenone, Penelope e altre figure femminili sono rappresentate in uno schema figurativo che corrisponde con molta precisione alla ricostruzione della statua originale di Penelope: a quanto pare gli artisti avevano dunque visto la statua dal vivo. Altre tracce della popolarità dell'opera sono sparse per tutto il mondo greco, seppur fra loro isolate; un tipo di diffusione, questa, che è spiegabile solo se la scultura era visibile in un grande centro culturale: è dunque evidente che il pendant greco della statua di Persepoli fosse collocato ad Atene.

Lo scenario più probabile, che di fatto non ha alternative, è dunque il seguente: ad Atene, intorno al 450 a.C. circa, furono commissionate due statue identiche di Penelope. Una fu collocata in un luogo pubblico della città, dove i copisti romani poterono vederla molto tempo dopo, probabilmente nel più importante santuario della città, sull'Acropoli. Il pendant era invece destinato al Gran Re di Persia. Proprio intorno a questa data Atene avviò

i primi contatti diplomatici con il re di Persia, che con la missione di Callia, ambasciatore ateniese, posero fine alla guerra tra la lega delio-attica e l'impero persiano: un motivo plausibile per il dispendioso trasporto di quest'opera dalla Grecia all'Oriente. Notoriamente le trattative diplomatiche con i persiani erano sempre accompagnate dallo scambio di doni preziosi che rappresentavano la cultura delle controparti, e la seconda statua di Penelope deve essere stata portata da Callia al re di Persia Artaserse I come dono per la corte reale.

In quel contesto storico il tema di Penelope era di grande attualità. La sposa di Odisseo era il prototipo mitico di tutte le mogli di Atene e delle città alleate che attendevano il ritorno dei loro mariti dall'infinita guerra contro i persiani. Nel quinto decennio del V secolo a.C. le campagne militari di questo conflitto avevano assunto proporzioni che facevano saltare tutti i parametri tradizionali delle guerre di quel tempo: il teatro di guerra si estendeva fino all'Egitto e a Cipro, e gli scontri si protravono per lunghi anni, con perdite catastrofiche. In media una famiglia su sei ad Atene aveva perso un uomo, una perdita che minacciava la continuità della famiglia o la estingueva del tutto. La comunità politica di Atene e di altre città viveva un'estrema tensione di tutte le proprie energie fisiche e psicologiche; ma chi tra i cittadini era colpito in modo particolare erano le mogli e le madri. Questo aspetto trovò espressione nella decisione di esporre in luogo pubblico una statua di Penelope: essa rappresentava – concentrandola in una sola donna – una minaccia rivolta alla collettività.

Il richiamo alla figura di Penelope era dunque un argomento per concludere un trattato che ponesse fine a una guerra che si protraveva da quattro decenni. La statua deve essere stata eretta ad Atene dalla cerchia politica di Pericle, che con Callia era riuscita – vincendo qualche resistenza – a far accettare la firma del trattato. Il fatto che nel mondo greco il tema trovasse una vasta eco è testimoniato dalla sua risonanza nell'arte del tempo: su una coppa per bere (*skyphos*) di produzione ateniese inviata a Chiusi, in Etruria, Penelope è rappresentata secondo lo schema figurativo della statua, insieme al figlio Telemaco, davanti al telaio e alla tela con cui inganna i suoi pretendenti; sul lato opposto, Odisseo, non riconosciuto, torna dalle sue peregrinazioni e la nutrice Euriclea lo accoglie lavandogli i piedi. Qui, l'attesa del ritorno a casa dei guerrieri ateniesi è prefigurata nel mito. Lo stesso tema si

trova su un anello d'oro con l'iscrizione *PANELOPA* in dialetto dorico, documentato nella Velay Collection di New York: forse l'anelito per la fine delle guerre persiane si esprimeva anche nei territori dorici, tra gli alleati di Sparta?

Se si accetta l'ipotesi che la seconda versione della statua fosse un dono per il re di Persia, quest'opera in stile greco e realizzata in marmo greco era un prodotto tipico della cultura ellenica che si prestava perfettamente allo scopo. Inoltre, ad Atene doveva prevalere la convinzione che l'immagine dell'eroina in attesa potesse influenzare gli umori della corte persiana.

#### LA MOLTIPLICAZIONE DELLE IMMAGINI IN UNA CULTURA VOTATA ALL'UNICITÀ

Da un lato, per molti secoli la cultura figurativa del mondo greco è rimasta incentrata sull'unicità dell'opera. Gli studiosi l'hanno interpretata come un'estetica dell'originalità, secondo la quale ogni prodotto dell'arte greca era una creazione autonoma. D'altro canto, però, in alcuni ambiti, come nelle decorazioni di edifici, nella piccola scultura in terracotta o nella coniazione di monete spesso di altissima qualità, non si esitava a ricorrere alla moltiplicazione e alla riproduzione seriale delle immagini. Questa contraddizione non è spiegabile con la distinzione tra 'arte' creativa e 'artigianato' seriale, poiché i due ambiti non sono chiaramente separabili, a differenza di quel che accade oggi.

Tale contraddizione non risiede nelle opere antiche, ma è un problema tutto moderno. Esso si risolve non appena si chiariscano alcuni presupposti fondamentali della cultura figurativa greca, il più importante dei quali è che le opere greche non sono concepite come prodotti di una creatività artistica individuale, bensì sono chiamate ad adempiere una funzione sociale d'importanza cruciale: è questo il quadro di riferimento in cui si sviluppa la cultura visiva dell'antica Grecia. Sia l'esemplare unico sia la produzione seriale non hanno nulla a che vedere con la categoria dell'originalità, e la replica delle immagini; quando accade, deriva da una necessità radicata nella pratica sociale.<sup>4</sup>

Ma chiediamoci ora che cosa si intenda per moltiplicazione, ripetizione e produzione seriale delle immagini. La produzione seriale è facile da definire fintanto che si fonda sulla riproduzione meccanica di un modello, come nel caso delle terrecotte ricavate da una matrice o delle monete ricavate dal

conio. L'esatta ripetizione, nell'accezione che corrisponde al concetto archeologico di 'copia' e 'replica', è definita dalla corrispondenza tra due manufatti in ogni minimo dettaglio. Inoltre in quest'ambito va considerata anche la ripetizione di schemi figurativi basilari che lasciano un certo margine di libertà all'artista e tuttavia hanno uno spiccato carattere ripetitivo.

In linea generale, le statue e i rilievi greci di grande formato erano creazioni uniche realizzate per una committenza sempre diversa: si tratta soprattutto di sculture votive per i santuari e di statue funebri per le necropoli. Di norma erano figure isolate, e se un'opera ne comprendeva diverse, queste si differenziavano in base al tema. Difficilmente, dunque, si doveva ricorrere alla produzione seriale per le opere di grande formato.

Particolarmente illuminanti in tal senso sono due tipologie dell'arte arcaica che per un secolo e mezzo si sono attenute strettamente a un dato schema: la figura del giovane nudo e, con un margine di libertà leggermente più ampio, la giovane donna vestita, ovvero il *kouros* e la *kore*. Non vi è un solo *kouros* uguale a un altro; inoltre lo stile in cui essi sono raffigurati cambia con tutta evidenza da una regione all'altra del mondo greco, anche se nell'insieme si può notare nel corso del tempo una tendenza generale verso una resa più realistica dei corpi e delle vesti. Per questa loro varietà, i *kouroi* sono considerati i 'testimoni' per antonomasia dell'originalità individuale. Questa è però una valutazione moderna che tende a definire 'l'opera d'arte' in quanto tale come un *unicum*. Ma vi è un aspetto da non trascurare: visti nel loro insieme i *kouroi* formano una serie straordinariamente omogenea, che nel corso di cinque generazioni ha subito modifiche relativamente modeste. Ognuno di essi va dunque inteso solo alla luce di tale quadro di riferimento. Se non si arrivava alla produzione seriale in senso stretto è perché ogni singola commissione implicava uno specifico impegno di spesa, a cui dovevano corrispondere il formato e le caratteristiche dell'opera commissionata. Si aggiunga che le opere più antiche dello stesso tipo erano da tempo collocate nei santuari e nelle necropoli, dove adempivano alla loro funzione, dunque non erano più disponibili nelle botteghe come modelli da copiare in ogni dettaglio. D'altronde una replica identica avrebbe comportato uno sforzo tecnico superiore a quello richiesto dalla creazione di una nuova opera basata su un dato schema generale.

Ovviamente lo schema veniva continuamente migliorato e arricchito, ma ogni variazione restava pur sempre nei limiti di uno schema basilare costante.

Sulla base di queste premesse, se nei *kouroi* si voglia privilegiare l'aspetto della ripetizione o il momento della variazione dipende dalle categorie culturali di chi giudica le opere. Comunque sia, dall'antichità si tramanda un aneddoto che riguarda la standardizzazione dei *kouroi*: due scultori dovevano elaborare rispettivamente la parte superiore e la parte inferiore di una statua lavorando in luoghi diversi ma attenendosi con esattezza alle proporzioni date, in modo che le due metà combaciassero alla perfezione.<sup>5</sup> Da questo aneddoto si evince quanto meno che il rispetto delle norme – fondamentalmente ripetibili – era tenuto in alta considerazione. La riflessione moderna non dovrebbe allontanarsi più di tanto da questa considerazione.

Per di più, scultori di alto livello non esitavano a replicare delle figure quando realizzavano un monumento con più personaggi accomunati dallo stesso tema: il celebre gruppo scultoreo dei fratelli Cleobi e Bitone a Delfi rappresenta i due giovani secondo uno schema identico;<sup>6</sup> sull'isola di Samo, Cheramyes dedicò un gruppo di due *korai* identiche come offerta votiva a Era.<sup>7</sup> Infine, dall'antica Tespie proviene un rilievo tombale per (i fratelli?) Dermys e Kitylos che presenta le due figure frontali in posa speculare nell'atto di incedere, ma per il resto del tutto identiche.<sup>8</sup> In questi casi l'esatta coincidenza della resa può essere motivata dalla somiglianza di famiglia, dato che si dovevano creare simultaneamente due figure, ma è ovvio che l'originalità non svolgeva alcun ruolo.

Sul finire del VI e nel V secolo a.C., alcune botteghe realizzavano sculture, soprattutto rilievi tombali in più copie: in questi casi la prevedibilità di commissioni analoghe doveva indurre a ripetere lo stesso disegno.<sup>9</sup> Persino un artista famoso come Canaco riutilizzò almeno una volta lo stesso modello: Pausania riferisce infatti che le sue immagini cultuali di Apollo a Tebe e Didima erano del tutto identiche, anche nell'attributo del cervo sul palmo della mano, anche se differivano per i materiali, legno di cedro in un caso, bronzo nell'altro.<sup>10</sup> È verosimile che anche altri scultori, incluso il grande Fidia, abbiano replicato più o meno esattamente delle statue cultuali destinate a luoghi diversi: il riuso di un modello riuscito era ritenuto più importante dell'innovazione artistica.

In altri casi, tuttavia, la moltiplicazione aveva un significato più pregnante: il rimando tra un'opera e l'altra. Intorno al 430 a.C., ad Atene, lo scultore Alcamene creò una statua cultuale di Afrodite per il santuario 'nei giardini', in cui la dea era raffigurata in posa sensuale appoggiata a un pilastro; lo stesso motivo fu ripreso poco dopo per due santuari intesi come 'filiali' di quello, uno sul versante nord dell'Acropoli e l'altro sulla strada per Eleusi, presso l'odierna Daphni.<sup>11</sup> In questo modo la ripetizione del tipo rendeva visibili i legami rituali tra i diversi luoghi di culto.

Lo stesso vale per i monumenti politici. Intorno al 460 a.C. la città di Argo fece erigere due monumenti ai suoi mitici eroi, i 'sette contro Tebe', e ai loro figli, gli 'epigoni', uno a Delfi e l'altro nella propria agorà.<sup>12</sup> Qui l'intento era di rendere visibile il messaggio articolato dai monumenti, in forme identiche, in due luoghi cruciali del mondo greco: nel grande santuario panellenico, davanti agli occhi di tutti i greci, e nel centro della città in mezzo ai propri cittadini. Qualche tempo dopo si consolidò, soprattutto ad Atene, la consuetudine di celebrare trattati politici stipulati con altre città o la concessione di onorificenze a controparti straniere collocando stele con iscrizioni identiche in entrambi i luoghi; forse, in qualche occasione, le stele erano anche decorate con rilievi identici.<sup>13</sup> In questi casi si trattava di rendere presente la stessa città in due luoghi diversi o di documentare il legame tra le due città contraenti nei luoghi interessati.

È qui che entra in gioco la doppia Penelope. La statua rappresenta il vincolo del trattato tra Atene e il re di Persia. La figura femminile del mito, che attende preoccupata il marito, incerta del suo destino, evoca un comune interesse per l'incolumità degli uomini, al fine di tutelare le famiglie e la comunità politica.

Se adottiamo questa prospettiva generale si comprende bene quanto l'abitudine moderna di puntare tutto sull'originalità e l'innovazione in campo artistico abbia ristretto il nostro orizzonte culturale. A ben pensarci, l'esatta replica di una statua in marmo è un'impresa straordinariamente impegnativa sul piano tecnico della scultura. Inoltre, il ricorso alla replica mostra che un'esigenza particolare, come quella di presentare uno stesso tema figurativo esponendo una scultura in due luoghi fra loro lontani, poteva generare nuove forme della cultura figurativa e della pratica scultorea.

- 1 Olmstead 1950. Su Penelope si veda anche il saggio di Razmjou, pp. 309-311.
- 2 Si vedano Studniczka 1891; Gauer 1989 e Germini - Kader 2007.
- 3 Per una spiegazione esauriente, si veda Hölscher 2011.
- 4 Su questo, si veda Strocka 1979.
- 5 Diodoro Siculo, *Biblioteca storica* 1.98.5-9.
- 6 Bol 2002, fig. 202.
- 7 Bol 2002, figg. 224-225.
- 8 Bol 2002 fig. 212.
- 9 Strocka 1979.
- 10 Pausania, *Periegesi della Grecia* 9.10.2.
- 11 Dally 1994.
- 12 Ioakimidou 1997, pp. 87-92, 226-242.
- 13 Meyer 1989, pp. 9-11; Lawton 1995, pp. 17-19.