

ERCOLE TIPO FARNESE E TIPO CASERTA: LE REPLICHE DI FORMATO COLOSSALE

ABSTRACT

L'articolo propone un aggiornamento e una revisione delle sequenze copistiche relative allo schema di Ercole in riposo nelle sue declinazioni tipologiche "Farnese" e "Caserta". Le tredici sculture colossali appartenenti a queste sequenze mostrano tante e tali affinità reciproche in termini di composizione e formato da rendere evidente il ricorso a modalità di riproduzione di tipo meccanico-copistico. Le loro dimensioni si aggirano invariabilmente tra i 290 e i 300 cm (senza includere il plinto), pressoché equivalenti a un modulo di 10 piedi nei sistemi di misurazione antichi. Questa corrispondenza permette di sviluppare una serie di considerazioni relative non solo alle relazioni reciproche tra i due tipi, ma anche alla nozione di "colossalità" nell'ambito della produzione scultorea di età greca e romana.

This paper offers an update and a revision of the replica series related to the Resting Herakles schema in its typological declinations "Farnese" and "Caserta". The thirteen colossal sculptures belonging to these sequences show so many mutual affinities in terms of composition and format that the use of mechanical methods of reproduction is evident. The dimensional range of these statues is invariably between 290 and 300 cm, almost equivalent to a 10-foot modulus in ancient measurement systems. This correspondence allows a number of considerations regarding not only the reciprocal relations between the two types, but also the notion of "colossality" within Greek and Roman sculptural production.

Cosa debba effettivamente intendersi per "colossale" nell'ambito della produzione statuaria greco-romana è oggetto di un certo dibattito da parte degli studiosi, che nel corso degli anni hanno formulato diverse proposte circa il valore convenzionale da attribuire a questa espressione. Il termine definisce in primo luogo una categoria estetica capace di veicolare una varietà di portati semantici, per lo più legati alla condizione superumana del soggetto rappresentato in queste proporzioni,¹ ed è ovviamente noto tanto nella lingua greca quanto in quella latina. Al netto delle discussioni circa la sua origine, il greco *κολοσσός* è impiegato dalla fine del I sec. a.C. con il significato prevalente di "statua colossale" (benché in questa accezione risulti attestato già nel corso di tutta l'epoca classica ed ellenistica),² mentre l'utilizzo in tal senso del cor-

*Sono grato al Prof. Fabrizio Slavazzi e ai revisori anonimi per i preziosi consigli e le indicazioni bibliografiche.

¹ Si vedano a questo proposito le riflessioni relative a diversi ambiti della scultura antica sviluppate in KYRIELEIS 1996 e VON DEN HOFF 2004. Sulle categorie di taglia e scala rispetto alla produzione artistica di epoca ellenistica, vd. ONIANS 1979, pp. 119-149. Più in generale sulle implicazioni estetiche e religiose della nozione di "colossalità", vd. CANCEK 2003.

² Il dibattito in merito può essere fatto risalire nei suoi termini attuali a un contributo di Wilamowitz,

rispettivo latino *colossus* non conosce eccezioni. Nell'uno e nell'altro caso, tuttavia, l'impiego di questa espressione non assume mai una sfumatura tecnica, ma ricorre il più delle volte a indicare le dimensioni straordinarie di una scultura, tali da suscitare uno stupore particolare agli occhi del lettore/osservatore.³ Impossibile dunque metterlo in rapporto con una precisa quantificazione di formato, utile all'inquadramento del materiale archeologico esistente. La gran parte degli studiosi che si sono occupati di questo tema ha dunque preferito fare affidamento su una valutazione orientata intorno alla nozione di "grandezza naturale" (*lifesize* / *Lebensgröße*), con cui si definiscono di norma le dimensioni della figura umana (maschile) adulta attese in una scultura di soggetto antropomorfo, variamente calcolata per l'antichità tra i 160 e i 180 cm.⁴ A partire da questo valore medio si organizzano per via proporzionale i parametri adeguati a distinguere le ulteriori determinazioni di formato, identificando come colossali le sculture che lo superino di almeno una volta e mezzo (secondo quanto proposto da Panagiotis Karakatsanis e Detlev Kreikenbom) o del doppio (secondo il parere di Klaus Fittschen).⁵ Più articolata appare la proposta di Brigitte Ruck, che nel suo studio sui ritratti colossali dalla città di Roma ha distinto un gruppo di sculture comprese tra i 271 e i 320 cm da quelle di dimensioni superiori ai 400 cm, mentre Hubertus Manderscheid ha preferito propendere semplicemente per una quantificazione assoluta e arbitraria nei termini di 2 metri o più.⁶ Ancora diverso è infine il parere di Ralf von

in cui si sosteneva che l'espressione *κολοσσός* avesse assunto il significato di "statua colossale" solo a partire dalla fine del I sec. a.C., in relazione alla straordinaria fama del Colosso di Rodi, vd. WILAMOWITZ 1927. La discussione si è in seguito articolata tramite una serie di interventi, tra cui vale la pena citare soprattutto BENVENISTE 1932; ROUX 1960 e DICKIE 1996, p. 248, in cui l'ipotesi di Wilamowitz è stata ridimensionata in maniera convincente. L'idea che il termine potesse identificare unicamente una statua antropomorfa è di nuovo avanzata in KOSMETATOU - PAPALEXANDROU 2003 a proposito nel suo impiego nella sezione *Andriantopoiika* degli epigrammi di Posidippo, ma PRIOUX 2007 ha ribadito come anche per questo autore il significato di *κολοσσός* rimanga appunto quello di "statua colossale".

³ Come ben documentato da RUCK 2007, pp. 19-20.

⁴ DAHMEN 2001, pp. 2-5 ha definito la *Lebensgröße* «die natürliche Größe eines Menschen», calcolando il suo valore in 160 – 180 cm, semplificabile nella misura media di 170 cm. L'analogo tentativo di RUCK 2007, p. 26, nt. 27, ha condotto a un risultato quantificato in 165 cm. Altri autori hanno avanzato proposte analoghe, si vedano p. es. MANDERSCHIED 1981, p. 58, nt. 260: «Lebensgroß» 170/180 cm; BARTMAN 1992, p. 9: «lifesize» 170 cm; FITTSCHEN 1994, p. 613: «Lebensgroß» 160/180 cm; GAGETTI 2006, p. 12: «dimensione al vero» 170 cm. Come osservato tuttavia da FITTSCHEN 1994, pp. 611-612 in relazione al genere del ritratto, l'aspettativa di commensurabilità tra rappresentazione e soggetto rappresentato non ha mai comportato un'aderenza puntuale tra dimensioni dell'immagine e dimensioni di quest'ultimo, non solo nel senso del soggetto "individuale", ma neppure nei termini della "grandezza naturale" come parametro medio. Questo valore, inteso come astrazione convenzionale delle dimensioni del corpo maschile adulto, e quindi come taglia attesa in un soggetto umano o antropomorfo, non corrisponde affatto alle dimensioni di molta statuaria antica, pure intesa apparentemente per essere percepita come "simile al vero". Su questo punto si vedano anche le osservazioni di HEMELRIJK 1995, p. 247 rispetto all'utilizzo della nozione di *lifesize* all'interno del volume di BARTMANN 1992 sulle c.d. *Ancient sculptural copies in miniature*.

⁵ KARAKATSANIS 1986, p. 12; KREIKENBOM 1992, pp. 5-6 (a proposito di questo volume, si vedano FITTSCHEN 1994 e WOOD 1994). Sui ritratti colossali di epoca romana e le relative considerazioni legate al problema di circoscrivere l'utilizzo del termine, vd. anche BALTJ 2005, p. 38, n. 7; OJEDA 2013, p. 369, nt. 2.

⁶ RUCK 2007, pp. 17-50 (su cui si vedano anche le recensioni di WOOD 2007, HALLETT 2009 e FITTSCHEN

den Hoff, che in un saggio dedicato alle sculture delle Terme di Caracalla ha suggerito di riferire la categoria “colossale” a quelle sculture che superino i 2,5 metri, oltre cioè «what could still be taken as life-size from the usual viewing distance of a few meters»: viene introdotto così un criterio di valutazione non meramente quantitativo, capace di considerare le sculture in relazione allo spazio e alle modalità di fruizione loro destinate, elementi in grado di condizionare grandemente la percezione delle loro dimensioni da parte dell’osservatore.⁷

Che la colossalità non sia unicamente «eine Frage des Zollstock», come sostenuto una volta da Detlev Kreikenbom,⁸ è facilmente comprensibile guardando proprio a una coppia di celebri sculture dalle Terme di Caracalla, l’Ercole c.d. “Farnese” [Fig. 1]⁹ e l’Ercole c.d. “Latino” [Fig. 2],¹⁰ oggi rispettivamente presso il Museo Archeologico Nazionale di Napoli e il Palazzo Reale di Caserta. Rinvenute nel 1545 nel corso degli scavi promossi da Paolo III Farnese, le due statue raffigurano l’eroe maturo e barbato secondo il notissimo schema “in riposo”, con il fianco sinistro poggiato sopra un supporto con clava e leontea e la mano destra portata dietro la schiena a stringere i pomi delle Esperidi.¹¹ Molto simili a un primo sguardo, le due sculture presentano alcune rilevanti differenze a un’osservazione più accorta: nell’impostazione generale del motivo, maggiormente dinamica nell’Ercole “Latino”;¹² nella presenza di elementi diversi a specificare i portati semantici particolari, più articolati nell’esemplare casertano,¹³

2010); MANDERSCHIED 1981, p. 58.

⁷ VON DEN HOFF 2004. Su questa stessa linea, si vedano le considerazioni di VERMEULE 1959, pp. 18-20; KREIKENBOM 1992, p. 4; CANCEK 2003.

⁸ KREIKENBOM 1992, p. 4.

⁹ Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. n. 6001 (<https://arachne.dainst.org/entity/1082832>, ultima consultazione: 23 dicembre 2020). Per una rassegna esaustiva dell’amplissima bibliografia relativa a quest’esemplare, vd. RAUSA 2010. Tra gli studi più recenti e rilevanti, vd. MANDERSCHIED 1981, p. 74, n. 51, tav. 17; GASPARRI 1984, pp. 134-135; MARVIN 1983, pp. 355-357, figg. 1-2; DELAINE 1997, p. 80, fig. 47; 266, n. 1; VON DEN HOFF 2004, pp. 113-114, nt. 41, fig. 1; BRILLIANT 2005, pp. 19-21; SCHNEIDER 2008; ANGIUSSOLA 2012, pp. 142-146; CADARIO 2013, pp. 83-85; ANGIUSSOLA 2014, pp. 125-131; DNO, V, p. 582, n. 4189; GENSHEIMER 2018, pp. 279-284, n. 11.

¹⁰ Caserta, Palazzo Reale, inv. CAT. SABAP n. 15/00051686, vd. MANDERSCHIED 1981, p. 74, n. 52 (segnalato come «verschollen»); MORENO 1982; KRULL 1985, pp. 191-197, n. 92; RAUSA 1997, p. 34; SCHNEIDER 2008, pp. 151-153; CIOFFI 2009, pp. 240-241; CIOFFI 2013, pp. 12-13; GENSHEIMER 2018, pp. 284-286, n. 12; PENNINI 2018, pp. 71-74; 89-90, n. 4.1.

¹¹ Per una magistrale descrizione della posa dell’eroe e delle soluzioni iconografiche adottate nell’esemplare “Farnese”, vd. SCHNEIDER 2008, pp. 142-150. Per una proposta di rilettura del significato complessivo del motivo, vd. CAIN 2002. Sulla presenza dei pomi delle Esperidi nella mano destra in relazione alle fatiche portate a termine dall’eroe, vd. CADARIO 2013, p. 83 con ulteriori riferimenti bibliografici.

¹² Rispetto alla statua “Farnese”, l’Ercole “Latino” si distingue dal punto di vista compositivo per un significativo aumento del carico sulla gamba sinistra, collocata lateralmente rispetto alla visuale dell’osservatore, una conseguente diversa ripartizione del peso sul supporto in forma di clava sotto l’ascella sinistra (su cui l’eroe poggia direttamente), e un riassetamento in posizione energicamente eretta del capo.

¹³ Oltre ai pomi delle Esperidi nella mano destra, alla leontea e alla clava a sostegno del fianco della figura, nella statua casertana sono presenti la testa del toro cretese e la faretra con arco e frecce (riferibile alla debellazione degli uccelli stinfalidi).

nella qualità d'esecuzione, elevatissima per quanto riguarda l'Ercole napoletano, fin dal suo rinvenimento definito «lo bello».¹⁴ A fronte di tali divergenze, l'identità delle due sculture in termini di dimensioni può dirsi pressoché assoluta: 292,3 cm per quanto riguarda l'altezza della sola figura nel primo caso ("Farnese"), 290 cm nel secondo ("Latino") – che arrivano rispettivamente a 317 cm e 325,9 cm totali conteggiando le misure del plinto.¹⁵ Questo aspetto non stupisce, se si consideri come, nell'allestimento delle Terme di Caracalla, le figure posizionate negli intercolumni tra l'ambiente 14E e la grande aula del *Frigidarium* dovessero costituire l'una il *pendant* dell'altra [Fig. 3]:¹⁶ la parità di taglia era dunque un requisito fondamentale rispetto alla fruibilità della *duplicatio* dello schema, che invitava l'osservatore a comparare le due opere per rilevarne similitudini e differenze.¹⁷ Anche le proporzioni colossali sono in piena sintonia con la magniloquenza e la monumentalità del contesto architettonico: il visitatore che si fosse addentrato nel gigantesco complesso – oltre 34 ettari di superficie, un arredo scultoreo composto da decine di statue e gruppi, un apparato decorativo ricchissimo sotto ogni aspetto – sarebbe infine giunto alla sala del *Frigidarium* al culmine del proprio stupore. In un lato della grande aula, voltata da una triplice crociera a più di 30 metri dal suolo, l'Ercole "Farnese" e l'Ercole "Latino", ciascuno appaiato a una colonna monolitica di oltre 10 metri d'altezza, dovevano offrire uno spettacolo ben differente da quello che qualunque modalità di fruizione museale sia oggi in grado di restituire.¹⁸ Sarebbe tuttavia un errore considerare il loro particolare formato e

¹⁴ Questa, come noto, l'annotazione di Antonio da Sangallo il Giovane, vd. SCHNEIDER 2008, p. 150. Sulle circostanze della scoperta, vd. GASPARRI 2015, p. 171, con riferimenti bibliografici ulteriori. Anche l'invalsa denominazione di "Latino" per la statua oggi a Caserta – «per l'essere fatta in Roma» (come recita l'inventario della collezione Farnese redatto al momento del suo trasferimento a Napoli nel 1796, vd. MORENO 1982, p. 385) – non è da intendersi come mera constatazione del fatto che l'altra apparisse da subito come la straordinaria creazione di un artista greco (l'ateniese Glicone), ma denota un'implicita subordinazione della civiltà artistica romana rispetto ai meriti di quella ellenica, vd. MARVIN 1983, p. 357. L'effettiva qualità dell'esemplare casertano è oggi piuttosto difficile da valutare, a fronte dei numerosissimi interventi di restauro e rilavorazione compiuti nell'epoca compresa tra la scoperta e il trasferimento della statua nella sua attuale collocazione.

¹⁵ Ma il plinto dell'Ercole "Latino" è stato molto rimaneggiato in epoca moderna, vd. MORENO 1982, p. 380.

¹⁶ Si vedano a questo proposito le ricostruzioni proposte in DELAINE 1997, p. 80, fig. 47 e SCHNEIDER 2008, pp. 152-155, a cui si riferisce la numerazione 14E per quanto riguarda l'ambiente cui le due statue volevano le spalle. Una rilettura completa dell'arredo scultoreo delle Terme di Caracalla è stata recentemente proposta da GENSHEIMER 2018 (sulle sculture dal *Frigidarium* in particolare, vd. pp. 62-65; 71).

¹⁷ SCHNEIDER 2008, p. 154-156. La complessità del gioco sulla percezione dei formati nel *Frigidarium* delle Terme di Caracalla coinvolgeva l'osservatore anche attraverso la presenza di un'ulteriore figura di Ercole in schema "in riposo", nel capitello di una delle grandi colonne della sala centrale, vd. VON DEN HOFF 2004, pp. 113-114; GENSHEIMER 2018, p. 171. Il ricorso alla duplicazione degli schemi è un fenomeno altre volte attestato nella decorazione di spazi tanto pubblici che privati, vd. MANDERSCHIED 1981, p. 25; BARTMAN 1988; SLAVAZZI 2002. Con specifico riferimento all'allestimento scultoreo delle terme di Caracalla e alle due statue colossali di Ercole dal *Frigidarium*, vd. GENSHEIMER 2018, pp. 165-172.

¹⁸ Sull'esperienza dell'osservatore in relazione al formato colossale di diverse sculture parte

la loro totale identità di dimensioni come unicamente specifici di quel contesto, o sostenere con Miranda Marvin che l'Ercole "Farnese" sia da ritenersi «larger than any other known version of the work (in keeping with the size of the architecture around it)».¹⁹ Tanto quest'ultimo quanto la statua di Caserta si segnalano infatti quali esemplari eponimi delle due sequenze tipologiche distinte da Diethelm Krull nell'ambito della sua «kopienkritische Untersuchung» dell'Ercole "in riposo" (*Typ I Farnese* e *Typ II Caserta*), identificate proprio in relazione all'esistenza di gruppi di repliche meccanicamente riprodotte nelle esatte forme e dimensioni delle due sculture dalle Terme di Caracalla: secondo questa interpretazione, il tipo Farnese farebbe capo a un originale di IV sec. a.C., mentre il tipo Caserta a una sua *Umbildung* ellenistica.²⁰

L'esistenza di tali repliche è come ovvio fondamentale affinché di "tipo" (o "tipi") si possa effettivamente parlare, ragion per cui questo limitato insieme di sculture colossali merita di essere ben distinto rispetto alle numerosissime *Wiederholungen* che ne ripetono in maniera più o meno libera l'impostazione in formato variabile fino al miniaturistico.²¹ Sugli oltre 200 esemplari catalogati da Diethelm Krull (1985) come variamente riconducibili a questo motivo, sono infatti solo 6 le vere e proprie copie di *Herakles vom Typ Farnese*:²² oltre alla scultura Farnesiana, oggi custodita pres-

dell'arredo scultoreo delle Terme di Caracalla, vd. VON DEN HOFF 2004; SCHNEIDER 2008, pp. 150-157; GENSHEIMER 2018, pp. 172-190. Più in generale sull'allestimento di questo complesso termale, vd. DELAINE 1997; GENSHEIMER 2018.

¹⁹ MARVIN 1983, p. 357.

²⁰ KRULL 1982. Nel corso del tempo sono state diverse le scansioni tipologiche elaborate per il motivo dell'"Ercole in riposo", a partire da quelle di INAN 1975, pp. 87 ss. e VERMEULE 1975. Di gran lunga più articolata tra tutte è la proposta di Paolo Moreno, che ha distinto non meno di undici tipi di "Ercole in riposo", riconducibili a sei originali di IV secolo, tre dei quali opera dello stesso Lisippo (Argo; Anticitera-Sulmona; Pitti-Farnese), vd. MORENO 1982; 1991, pp. 508-530; 1994; 1995, pp. 51-56; 103-110; 242-250; 352-361. Questa impostazione, tutt'ora accolta in diversi studi anche recenti (p. es. ENSOLI 2017, pp. 99-110) è stata sottoposta a una dura critica da parte di KANSTEINER 2000, pp. 99-102.

²¹ Il termine *Wiederholung* ("ripetizione") è utilizzato qui a segnalare la differenza rispetto all'impiego specifico delle espressioni "copia" e "replica". Con il termine "copia" viene definita una scultura che riproduce meccanicamente un modello in scala 1 : 1; due copie di un medesimo modello si definiscono "repliche", attraverso le quali è possibile ricostruire un "tipo". Una *Wiederholung* ripete un modello in diverse dimensioni e senza l'ausilio di processi meccanici: è pertanto possibile parlare di *Wiederholungen* in senso stretto solo una volta che il tipo sia stato definito per mezzo di copie o repliche. A proposito di tale terminologia, si vedano tra gli altri KREIKENBOM 1990, p. 19; LANDWEHR 1993, pp. 15-16; KANSTEINER 2000, p. 2. L'identità in termini di dimensioni è quindi fondamentale ai fini della ricostruzione dei rapporti reciproci tra opere che riproducono una stessa immagine, e quindi della possibilità di riconoscere in sequenze di oggetti analoghi l'esistenza di veri e propri tipi riconducibili a modelli di riferimento comuni. Come lamentato da KANSTEINER 2000, pp. 99-100, l'analisi di P. Moreno sul motivo dell'"Ercole in riposo" e la sua proposta di scansione tipologica risultano assai carenti sotto questo aspetto.

²² Il catalogo KRULL 1985 distingue principalmente tra *Typ I Farnese* (pp. 10-190, nn. 1-91) e *Typ II Caserta* (pp. 191-237, nn. 92-119). A questi occorre aggiungere una serie di esemplari per cui risulta impossibile distinguere tra l'una e l'altra variante tipologica, altri di pertinenza incerta al motivo dell'"Ercole in riposo", un ristretto numero di *Varianten* e di figure riconducibili a quello che in maniera impropria viene definito *Mischtyp Farnese – Caserta / Kopenhagen – Dresden*, vd. KRULL 1985, pp. 120-299, nn. 120-227. Altri cataloghi di esemplari sono approntati da PINKWART 1972, pp. 119-120, nt.

so il Museo Archeologico Nazionale di Napoli [Fig. 1], la statua di Palazzo Pitti dal Palatino [Fig. 4],²³ la statua acefala del Museo Archeologico Nazionale di Atene dal relitto di Anticitera [Fig. 5],²⁴ la testa del British Museum dall'area vesuviana [Fig. 6],²⁵ la testa del Museo Nazionale del Bardo dal foro di Gightis (Djorf-Bou-Ghara) [Fig. 7],²⁶ e la testa del Musée royal de Mariemont dall'Egitto [Fig. 8].²⁷ Precise misurazioni condotte su questi esemplari hanno dimostrato in maniera inequivocabile la loro sostanziale identità nelle forme e nelle dimensioni, né sembrano giustificate le affermazioni di chi in passato ha messo in discussione questa evidenza.²⁸ Non si può dunque dubitare della comune derivazione da un unico originale accuratamente replicato, per quanto consentito dalle capacità tecnologiche antiche e tenendo conto

6; PALAGIA 1981 e MORENO 1982, pp. 486-524.

²³ Firenze, Palazzo Pitti, inv. n. OdA 1911 n. 608, vd. FITTSCHEN - ZANKER 1970, p. 251, nt. 9; VERMEULE 1975, p. 327; MORENO 1982, pp. 448-453; 503, n. B3.4, figg. 59; 67; KRULL 1985, pp. 22-27, n. 2; TODISCO 1993, p. 122, n. 273; *Lisippo* 1995, p. 243, n. 4.36.3; *Palazzo Pitti* 2003, p. 480, n. 1 (V. Saladino); Anguissola 2014, pp. 125-131; *DNO*, III, p. 332, n. 2181; CADARIO 2017, pp. 57-58; KANSTEINER 2020. La tradizionale identificazione della testa associata a questa scultura (Inst.Neg.Rom 35.526) con un ritratto dell'imperatore Commodo è stata con ragione messa in discussione in *Palazzo Pitti* 2003, p. 480, n. 1 (V. Saladino); CADARIO 2017, pp. 57-58 e, più di recente, in KANSTEINER 2020, in cui la si ritiene un'integrazione cinquecentesca.

²⁴ Atene, Museo Archeologico Nazionale, inv. 5742, vd. SVORONOS 1903, pp. 55-66, n. 23, tav. 11; BOL 1972, pp. 48-49, tavv. 24, 3-5; 25; VERMEULE 1975, p. 325; MORENO 1982, pp. 428; 496-497, n. B.2.1; KRULL 1985, pp. 28-30 n. 3; *Lisippo* 1995, p. 107, n. 4.14.2; *The Antikythera shipwreck* 2012, p. 251, n. 522.

²⁵ Londra, British Museum, inv. 1776.11-8.2, vd. MORENO 1982, pp. 448; 502, n. B.3.1; KRULL 1985, pp. 30-36 n. 4; RAMAGE 1989, p. 705, n. 18; RAMAGE 1990, pp. 477-478, fig. 10; *Lisippo* 1995, p. 359, n. 6.10.8; *Vases & Volcanoes* 1996, n. 132.

²⁶ Tunisi, Museo Nazionale del Bardo, inv. C1033, vd. Poinssot 1950, n. 1033; MORENO 1982, p. 521, n. B.7.21, fig. 135; Krull 1985, pp. 36-41, n. 5, figg. 3-4.

²⁷ Mariemont, Musée Royal, inv. B24, vd. WAROCQUÉ 1916, I, p. 18, n. 24; LÉVÊQUE 1952, p. 136, n. R7, tav. 49; *L'art grec* 1967, n. 65; KRULL 1985, pp. 42-46, n. 6, tav. 7.

²⁸ Le misurazioni relative a questi esemplari sono riportate in KRULL 1985, pp. 427-429 (con commento alle pp. 300-301). Tra i critici di questa lettura, MORENO 1982, p. 452 ha sostenuto che la statua di Palazzo Pitti sia «di poco inferiore al colosso di Glicone». In realtà, le misure complessive sono pressoché identiche: 292,7 cm (317,5 cm con l'inclusione del plinto) per quanto riguarda la prima, 292,3 cm (317 cm con l'inclusione del plinto) per quanto riguarda la seconda. Nel catalogo della mostra *Lisippo* 1995, p. 243, n. 4.36.3, le dimensioni della statua Pitti sono riportate in 274 cm. Come notato da KANSTEINER 2000, p. 100 però, le indicazioni delle misure proposte in questo volume risultano anche altrove errate («fälschen»: questo errore è sottolineato anche in *DNO*, III, p. 332, n. 2181). Lo stesso si verifica infatti nel caso della statua dal relitto di Anticitera, le cui dimensioni sono indicate in 238 cm (*Lisippo* 1995, p. 107, n. 4.14.2). L'altezza della sola figura è riportata in SVORONOS 1903, p. 55 in 250 cm e in BOL 1972, p. 48 in 250-258 cm; KRULL 1985, p. 28 è invece molto preciso nell'indicare l'altezza in 258,117 cm. Non è chiaro come anche SCHNEIDER 2008, p. 149, volendo negare l'identità di formato tra le statue "Farnese", "Pitti" e "Anticitera" abbia segnalato tra loro una differenza di 42 cm. L'osservazione, certamente riferita alla discrepanza tra i 292 cm di altezza della statua napoletana e di quella fiorentina, e i 250 cm della statua ateniese per come riportata in SVORONOS 1903, sembra non tenere conto del fatto che l'Ercole dal relitto di Anticitera sia acefalo!

delle dimensioni considerevoli delle sculture, che questo sia o meno da identificare con una creazione lisipsea.²⁹

A questo ristretto novero, rimasto sostanzialmente inalterato nonostante gli studi che in maniera più o meno sistematica si sono in seguito occupati della tipologia, occorre con ogni probabilità aggiungere un ulteriore esemplare transitato in anni recenti sul mercato antiquario, per quanto la prudenza sia d'obbligo nei confronti di un'opera di cui non si conosca alcuna informazione di provenienza affidabile. Si tratta di una testa marmorea pertinente a una scultura di modulo colossale [Fig. 9] (54 cm),³⁰ attualmente in collocazione ignota ma nel 2010 in possesso della Galerie Chenel di Parigi.³¹ Nonostante lo stato di conservazione non ottimale,³² la scultura si presenta in tutto conforme rispetto all'immagine dell'eroe codificata in questo genere di raffigurazione. Un collo estremamente robusto sostiene il capo dalle forme compatte e leggermente reclinato verso sinistra, con l'alta fronte solcata dalla caratteristica ruga, gli occhi incavati e la bocca semiaperta. I capelli sono organizzati sulla calotta di forma pressoché perfettamente emisferica in una serie fittissima di corte ciocche arricciate, in maniera a analoga a quelle che compongono la barba disordinata e piuttosto lunga. Misurazioni di dettaglio non esistono, ma la loro disposizione è sovrapponibile con precisione a quella riscontrabile nelle altre copie del tipo, già schematizzata dallo stesso Diethelm Krull con riferimento agli esemplari già noti («diese Köpfe stimmen – soweit feststellbar – in der Anordnung der Locken der Stirn- und Schläfenpartie bis in kleine Details überein»).³³

²⁹ Oltre che su considerazioni di carattere stilistico (vd. EDWARDS 1996), l'ipotesi dell'ascendenza lisipsea dell'originale della serie (per la prima volta avanzata in VISCONTI 1790, p. 66) è stata a lungo fondata sulla presenza dell'iscrizione Λυσίππου ἔργον sulla statua custodita presso Palazzo Pitti, la cui effettiva antichità è stata ripetutamente messa in dubbio, vd. KANSTEINER 2000, p. 78, nt. 594; KREIKENBOM 2013, pp. 61-63; *DNO*, III, p. 332, n. 2181; CADARIO 2017, p. 57, nt. 102; KANSTEINER 2020, pp. 383-384. Da questo punto di vista, RIDGWAY 1997, pp. 305-306 e MARVIN 2008, pp. 240-241 hanno giustamente esortato a considerare tale attribuzione come del tutto congetturale.

³⁰ In questo le sue dimensioni risultano sostanzialmente in linea con quelle delle altre teste note del tipo, in particolare quelle della statua "Farnese", del British Museum e del Musée royal de Mariemont. Come già osservato da Krull, le misure di queste tre teste «liegen fast ausnahmslos so eng beisammen, daß bei der immerhin beträchtlichen Größe der Stücke von nur äußerst geringen Abweichungen gesprochen werden kann: der Ausdruck Maßgleichheit scheint erlaubt», vd. KRULL 1985, p. 301.

³¹ GALERIE CHENEL 2010, pp. 24-27.

³² Subito evidente è la mancanza del naso, interamente perduto; anche l'orecchio sinistro è quasi del tutto mancante, mentre il destro è solo parzialmente conservato. L'intera superficie è interessata da abrasioni, piccole fratture e altri danni di più lieve entità, sia per quanto riguarda il viso, che per quanto riguarda barba e chioma.

³³ KRULL 1985, p. 322, con le relative tabelle alle pp. 437-443. Particolarmente evidente risulta la similitudine nell'organizzazione dei riccioli che incoronano la fronte e si dipartono in sequenza dalla coppia nn. 22 / 1, ma le corrispondenze puntuali si riscontrano anche sul lato destro (vd. p. es. i riccioli 39 e 40, in posizione di raccordo tra la capigliatura, con le soprastanti ciocche nn. 26 e 38, e l'articolazione della barba sottostante, a partire dai piccoli riccioli in sequenza sulla guancia - n. 41- e il più grosso ricciolo n. 57) e sinistro (vd. p. es. la disposizione affiancata delle tre piccole ciocche nn. 70; 71; 72, proprio accanto all'orecchio, al di sopra e al di sotto delle quali è facile individuare le più grosse nn. 67 e 73) del capo, sia per quanto riguarda la chioma che per quanto riguarda la barba.

Del tutto analogo risulta il quadro relativo alle repliche del tipo Caserta, tre delle quali già note nel 1985: insieme al colosso oggi ai piedi dello scalone vanvitelliano della Reggia di Caserta [Fig. 2], il torso del Museo Civico Archeologico di Milano [Fig. 10],³⁴ proveniente dalle Terme Erculee massimiane nella stessa città, e la statua frammentaria da Prymnessos (Frigia) [Fig. 11], oggi presso il Museo Archeologico di Afyon.³⁵ Tutte e tre le figure, seppur in diverso stato di conservazione, risultano identiche per dimensioni e proporzioni, come testimoniato dalle misurazioni condotte in passato.³⁶ Ad esse occorre aggiungere altre tre sculture emerse nel corso degli ultimi decenni, di grande interesse per quanto riguarda la storia e la circolazione del tipo. Non molto si può dire, per la verità, del grande torso (144,6 cm conservati) rinvenuto ad Amman (Philadelphia) [Fig. 12], assai danneggiato a causa della prolungata permanenza nel letto di un fiume. La sua pertinenza a questa sequenza è tuttavia molto probabile:³⁷ non solo le dimensioni del pezzo risultano del tutto in linea con quella degli altri esemplari colossali del tipo, ma la posizione di quel che resta delle gambe e la tensione leggibile nella muscolatura lasciano intendere che la figura fosse rivolta verso destra (diversamente quindi da quanto attestato per gli esemplari del *Typ Farnese*).

Da Perge proviene invece quella che dopo l'Ercole "Latino" deve essere considerata la replica più completa del tipo Caserta [Fig. 13]: scomposta in grossi frammenti e mancante di alcune porzioni (è acefala, ma la figura può dirsi in gran parte conservata, compreso il plinto), la statua faceva parte della decorazione della *scaenae frons* del teatro cittadino della capitale della provincia di Panfilia nel suo allestimento databile alla metà del II secolo.³⁸ Le affinità nella composizione e nelle proporzioni con la

³⁴ Milano, Museo Civico Archeologico, inv. A1143, vd. HEYDEMANN 1879, p. 33, n. 12; CAMPORINI 1979, pp. 19-21, n. 3, tav. 3a.b; MORENO 1982, p. 521, n. B7.24; KRULL 1985, pp. 201-203; SLAVAZZI 1990. Sulle Terme Erculee, vd. CERESA MORI 1990 e PARODI 2019 con riferimenti bibliografici precedenti.

³⁵ Afyon, Museo Archeologico, inv. E 1428; 6899, vd. PINKWART 1972, p. 120, nt. 6, n. 55; MORENO 1982, pp. 483; 517, n. B.7.7, fig. 107; KRULL 1985, pp. 197-201, n. 93; PENSABENE 2010, p. 88, fig. 13; PENSABENE 2013, p. , fig. . Il pezzo risulta purtroppo poco e mal pubblicato.

³⁶ Vd. KRULL 1985, p. 428.

³⁷ Amman, Teatro romano (senza inventario), vd. WEBER 2002, p. 509; FRIEDLAND - TYCOT 2010, pp. 180-181, fig. 6. Del pezzo, rinvenuto ad Amman nel letto di un fiume nei pressi dell'oggi demolito Philadelphia Hotel, non sono note altre misurazioni all'infuori delle dimensioni complessive conservate. È realizzato in marmo bianco cristallino, ma non sono state effettuate analisi ulteriori in tal senso. La figura è acefala, mancano entrambe le braccia, entrambe le gambe da poco oltre l'attacco delle cosce e i genitali (probabilmente fratturati già in antico). La superficie è estremamente corrosa e levigata a causa della lunga giacitura all'interno del fiume, al punto che la scansione anatomica risulta ormai largamente illeggibile. Si tratta con ogni probabilità di un'opera databile tra il II e il III sec.

³⁸ Antalya, Museo Archeologico, vd. DEMIRER ET ALII 2005, pp. 130; 246, n. 124; ÖZTÜRK 2007, p. 181, nt. 353; ÖZGÜR 2008, pp. 124-125, n. 54; ÖZGÜR 2011, pp. 54-59. Mancano il capo, il collo, parte del braccio sinistro, la mano sinistra, i genitali, parte della coscia sinistra, il piede destro da sopra la cavaglia, l'angolo anteriore destro del plinto. Una frattura corre nel plinto poco dietro il tallone sinistro: non è chiaro se si tratti di un danno o se sia piuttosto possibile che la statua e il plinto fossero lavorati in due blocchi diversi, proprio come nell'esemplare casertano, vd. MORENO 1982, p. 382. Sul Teatro di Perge, in particolare sull'allestimento della *scaenae frons*, vd. INAN et alii 2000; ÖZTÜRK 2007; 2009. Lo studio dell'apparato scultoreo, condotto da N. Aitl, a quanto riportato in ÖZTÜRK 2007, p. 181, nt. 353,

statua dalle Terme di Caracalla sono del tutto evidenti, così come quelle relative alla presenza di elementi e attributi tipici di quella raffigurazione: la clava poggia infatti sulla testa del toro cretese, e la gamba destra è sostenuta dalla presenza della faretra colma di frecce, sebbene l'una e l'altra siano conformate in maniera leggermente divergente rispetto a quanto riscontrabile nell'esemplare casertano (riguardo al quale occorre però tenere in considerazione l'entità degli interventi di restauro e rimodellazione moderni).³⁹ Seppur in stato molto frammentario, a fianco della figura compare inoltre una cerva, ulteriore allusione alla vicenda mitica dell'eroe.⁴⁰ Non esistono misurazioni di dettaglio della statua, ma l'indicazione della sua altezza totale di 278 cm (comprensivi del plinto) appare conforme a quella degli altri esemplari di questa sequenza.

Importantissimo per la ricostruzione della vicenda di circolazione del tipo è infine il rinvenimento a Messene di un'ultima statua, che deve essere considerata la più antica attualmente nota tra quelle ad esso riconducibili.⁴¹ Letteralmente sbriciolata in età teodosiana da iconoclasti cristiani, i resti di quest'opera sono stati rinvenuti insieme a quelli di una figura di Hermes, pure smembrata, all'interno di un ambiente destinato al culto delle due divinità nella stoà occidentale del monumentale ginnasio cittadino (come attesta un'iscrizione di dedica databile al I secolo).⁴² Del colosso in marmo pario⁴³ sopravvivono purtroppo solo pochi frammenti – parte della clava e del supporto alla gamba destra, la mano destra semiaperta, il muso della leontea, frammenti della boc-

è ancora in attesa di pubblicazione; si veda il catalogo dei pezzi del Museo Archeologico di Antalya in ÖZGÜR 2011. Secondo la ricostruzione proposta da ÖZTÜRK 2007, p. 181, l'Ercole era parte di una serie di nove statue a soggetto mitologico in formato colossale che occupavano altrettante nicchie del secondo livello della fronte del teatro (oggi conservate presso il Museo Archeologico di Antalya, vd. DEMIRER *et alii* 2005, pp. 245-247, nn. 120; 125; 130; 127; 121; 123; 126). Sulla decorazione scultorea del teatro di Perge, si veda inoltre AKÇAY-GÜVEN 2018.

³⁹ Riguardo ai numerosi interventi di restauro moderno nella statua casertana, vd. MORENO 1982, p. 382.

⁴⁰ Si tratta forse della cerva Cerinea, o piuttosto di un'allusione all'episodio del rinvenimento di Telefo in Arcadia, allevato appunto da una cerva. Il riferimento a quest'ultimo episodio ricorre in altri esemplari di "Ercole in riposo", tutti prodotti però in epoca più tarda (e in cui oltre alla cerva figura lo stesso Telefo), come p. es. la statuette dalla Panaiya Domus di Corinto (Corinto, Museo Archeologico, inv. S-1999-002), vd. SANDERS 2005, p. 424; STIRLING 2005, p. 17; STIRLING 2006, pp. 95-97, fig. 4.6.a; STIRLING 2008, pp. 106-108, fig. 13.

⁴¹ Messene, Museo Archeologico, depositi, inv. 8664, vd. THEMELIS 1988, pp. 78-82; THEMELIS 1995, pp. 80-81, tavv. 30a; 32-35; THEMELIS 1996, pp. 162 ss.; DECROUEZ - RAMSEYER - REUSSER 2001, pp. 21-28; DONDERER 2001, p. 176, n. 3; THEMELIS 2002, pp. 237-241, tav. 58; MÜTH 2007, pp. 104-106; THEMELIS 2013, pp. 153-160; DNO 2014, V, pp. 550-552, nn. 4158-4159; FERRERI 2015, pp. 243-348; THEMELIS 2015, pp. 106-109; REBAUDO 2016, 66-68; THEMELIS 2019, pp. 552-553.

⁴² [- - -] Ἡρακλείδας καὶ Λούκιος Πετίκιος Γάλλος ὁ υἱός | τὸν ναόν κατασκεύασαν | Ἐρμῆι Ἡρακλεῖ καὶ τῆι πόλει («[- - -] Eracleida e suo figlio Lucio Peticio Gallo | dedicarono il tempio in onore di Hermes, Eracle e della città»). I due dedicanti non sono altrimenti noti. All'interno dello stesso ambiente (III) furono rinvenute anche due basi, una più grande per la statua di Ercole, una più piccola per quella di Hermes, vd. THEMELIS 1988/89, pp. 78-79; THEMELIS 2013, pp. 153-156. Per la ricostruzione del contesto si veda inoltre FERRERI 2015, pp. 215-232.

⁴³ Questi i risultati delle analisi condotte sui frammenti, vd. DECROUEZ - RAMSEYER - REUSSER 2001, pp. 21-28.

ca e della chioma dell'eroe, una porzione di coscia sinistra, il piede sinistro con parte del plinto, alcune dita del piede destro con parte del plinto, parte della coscia sinistra e parte dei capelli –, sufficienti però ad autorizzare la conclusione avanzata da Petros Themelis secondo cui «the Caserta and the Messene Herakles are almost identical in size and type». ⁴⁴ Fatto notevole, uno dei frammenti superstiti, probabilmente pertinente a una parte del supporto al fianco sinistro dell'eroe, conserva una porzione di tabula ansata recante la firma degli artisti alessandrini Apollonio di Ermodoro e Demetrio di Apollonio, attivi secondo le ricostruzioni a cavallo tra il I secolo a.C. e il I sec. ⁴⁵

Il catalogo aggiornato delle repliche colossali riferibili ai tipi Farnese e Caserta ammonta dunque a tredici esemplari noti, sette per quanto riguarda il primo (MAN Napoli dalle Terme di Caracalla; Palazzo Pitti dal Palatino; MAN Atene dal relitto di Anticitera; British Museum dall'area vesuviana; Museo del Bardo da Gightis; Musée Royal de Mariemont dall'Egitto; ex Galerie Chenel di provenienza ignota), sei per quanto riguarda il secondo (Reggia di Caserta dalle Terme di Caracalla; Museo Civico di Milano dalle Terme Erculee della città; Museo Archeologico di Afyon da Prymnessos; Teatro romano di Amman da Amman/Philadelphia; Museo Archeologico di Antalya da Perge; Museo Archeologico di Messene dal ginnasio della città). All'interno delle rispettive sequenze, le affinità riscontrabili tra le sculture sono tante e tali da rendere evidente il ricorso a modalità di riproduzione di tipo meccanico-copistico, compatibili con l'impiego del sistema d'imitazione per punti (o *pointing process*), – un procedimento di *indirect carving* ampiamente utilizzato anche in epoca moderna, che contemplava l'esistenza e l'accessibilità di un modello in tre dimensioni riproducibile in scala 1 : 1 tramite la trasposizione nello spazio di un numero più o meno grande di punti nella loro esatta posizione reciproca. ⁴⁶ In questa prospettiva, vale la pena sottolineare come le dimensioni di tutti gli esemplari presi in esame, indipendentemente dalla declinazione tipologica, fossero originariamente

⁴⁴ THEMELIS 2013, p. 158. Dato lo stato estremamente lacunoso dell'opera, una certa prudenza circa questa identificazione è d'obbligo (come suggerito da FERRERI 2015, pp. 215-232). A deporre per la sua correttezza sono soprattutto i frammenti dei piedi dell'eroe, conservati insieme alle relative porzioni di plinto in una posizione del tutto analoga a quella delle repliche del tipo Caserta, e il frammento della mano destra, che doveva essere poggiata al fianco senza però aderirvi del tutto, a differenza di quanto riscontrabile nel tipo Farnese. Mancano i pomi delle Esperidi, sostituiti da un puntello di raccordo tra il pollice e l'indice.

⁴⁵ Ἀπολλ[ών]ιος Ἐρ[μοδό]- | ρου Ἀλε[ξ]ανδρεὺς κ[αί] | Δ[ημήτρι]ος Ἀπολλω- | νίο[υ ἐποίησαν], vd. THEMELIS 1988, pp. 79-80, fig. 32; THEMELIS 2013, p. 156, fig. 29. P. Themelis ha sostenuto che il frammento di tabula ansata (inv. n. 7595) fosse pertinente alla roccia su cui poggiava la clava dell'eroe (analogamente a quanto si riscontra nella statua "Farnese" e in quella di Palazzo Pitti). Nelle repliche del tipo Caserta, tuttavia, la clava non poggia su una roccia, bensì sulla testa del toro cretese, come attestano tanto l'esemplare casertano, quanto quello dal teatro di Perge. C. Habicht ha identificato l'artista Demetrio di Apollonio con un omonimo alessandrino iniziato ai misteri di Samotraccia, menzionato in un catalogo frammentario (IG XII 8,206, vv. 9-10) datato al I secolo, vd. HABICHT 2000, pp. 122-123. I due scultori risultano attivi anche su altre commissioni a Messene, vd. THEMELIS 2013, p. 157, n. 72 con ulteriori riferimenti bibliografici.

⁴⁶ Per le modalità produttive antiche connesse all'utilizzo di questo sistema, vd. RICHTER 1962; PFANNER 1989, pp. 236-251; DUTHOY 2000, pp. 101-104; PALAGIA 2003; TOUCHETTE 2010; PFANNER 2015.

comprese tra i 290 e i 300 cm ca. (con riferimento alla sola figura). Questo dimostra non solo che il formato attestato per la coppia delle sculture dalle Terme di Caracalla non costituisca una scelta isolata, connessa alle esigenze di un allestimento particolarmente magniloquente (una sorta di *magnificatio ad absurdum*, come talvolta è stato suggerito),⁴⁷ ma sia piuttosto riferibile a una prassi copistica di lunga durata attestata in diversi esemplari; un tale livello di affinità certifica inoltre il legame esistente tra i tipi Farnese e Caserta, che non possono pertanto essere intesi come esiti indipendenti originati da diverse interpretazioni del medesimo schema generale, ma di cui occorre piuttosto riconoscere la stretta interdipendenza.

La taglia di 290-300 cm originari ripetuta in tutte le statue fin qui discusse assume infine particolare rilevanza rispetto al problema di cosa debba essere inteso per “colossale” nell’ambito della scultura greco-romana, del quale si è discusso nelle prime righe di questo contributo. Da questo punto di vista, è facile constatare come tale misura corrisponda piuttosto precisamente a 10 piedi nel sistema di misurazione attico (29,57 cm)⁴⁸ e in quello romano (29,64 cm):⁴⁹ un modulo piuttosto interessante, tanto più che già Brigitte Ruth l’aveva riconosciuto come ricorrente nell’ambito dei suoi studi sui *Kolossalporträts im antiken Rom*.⁵⁰ A fronte della loro mole non ordinaria, è evidente che l’inserimento di tali sculture all’interno di una cornice architettonica dovesse essere previsto in fase di progettazione: è il caso senza dubbio dei due colossi farnesiani, di gran lunga il meglio noto tra quelli delle repliche fin qui discusse, benché vi sia ragione di dubitare del fatto che l’installazione fosse sempre altrettanto attenta.⁵¹ Se si pensi a quanto stretta fosse l’interrelazione tra arredo scultoreo e strutture architettoniche nella fase culminante di quella che è stata definita *marble style ar-*

⁴⁷ Tra coloro che hanno ritenuto di ipotizzare l’esistenza di un originale lisippeo di dimensioni inferiori rispetto alla statua “Farnese”, vd. JOHNSON 1927, pp. 201 e ss.; SELTMAN 1948, p. 114; PALAGIA 1981, p. 762 parla di un originale «over life size, not colossal». In maniera analoga si è pronunciata INAN 1992, pp. 231 e ss., con riferimento a quello che D. Krull ha definito *Halbformat* dell’Ercole tipo Farnese, vd. KRULL 1985, pp. 301-303.

⁴⁸ HORNROWLER - SPAWFORTH 2000, “measures”, 1. *Measures of length* Greek, pp. 942-943.

⁴⁹ HORNROWLER - SPAWFORTH 2000, “measures”, 1. *Measures of length* Roman, p. 943.

⁵⁰ RUCK 2007 (vd. in particolare le pp. 17-50). Ben 30 delle 58 da lei prese in esame corrispondono a un modulo compreso tra i 271 e i 320 cm, ovvero tra 9 e 11 piedi nei sistemi di misurazione antichi. Questa circostanza è stata giustamente messa in relazione con un passo dell’*Hisotria Augusta* (*Div. Claud.* 3.4), in cui esplicitamente si riporta la dedica in Campidoglio di una *statuam decem pedum* in onore di Claudio il Gotico: come commentato da C. Hallett, «the specific mention of the size in this passage at very least implies this was a well-known scale for imperial portraits, one that would be recognized by the history’s intended audience», vd. HALLETT 2009, pp. 570-571. Il sistema di misurazione in piedi per le sculture ricorre anche nel noto passo pliniano (*Plin. NH* 34.23-24) sulle *tripedaneas statuas* dedicate nel foro.

⁵¹ Le due sculture dalle Terme di Caracalla sono perfettamente inserite entro un contesto architettonico che non solo le ospita, ma ne sfrutta a pieno tutte le caratteristiche (si vedano a questo proposito le osservazioni di GENSHEIMER 2018, p. 169, anche in risposta alle considerazioni di MANDERSCHIED 1981, p. 25). Non mancano però i casi di sculture di “Ercole in riposo” esposte entro nicchie o collocate contro una parete, secondo modalità che impedivano di apprezzare a pieno il contenuto narrativo dello schema accessibile solo a una visione a 360° (o per lo meno fronte / retro, come discusso in CADARIO 2013), vd. MARVIN 1983, pp. 356-357.

chitecture (non a caso, la gran parte delle sculture fin qui menzionate sono databili al II/III secolo),⁵² sembra ragionevole ipotizzare che considerazioni relative al formato delle diverse tipologie disponibili entro il repertorio dell'*Idealplastik* potessero contribuire in maniera decisiva a determinarne le modalità di circolazione, condizionando anche le possibilità di allestimento entro particolari tipi di strutture.

Giovanni Colzani
Università degli Studi di Milano
giovanni.colzani@unimi.it

⁵² L'espressione *marble style architecture*, ormai di uso corrente per indicare la scenografica architettura monumentale in contesto pubblico di II/III sec., è utilizzata per la prima volta in WARD-PERKINS 1981, p. 391.



Fig. 1 – Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 6001 (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività culturali e del Turismo – MANN – foto di Giorgio Albano)



Fig. 2 – Caserta, Palazzo Reale, inv. CAT. SABAP n. 15/00051686 (foto di Alice S. Legé)

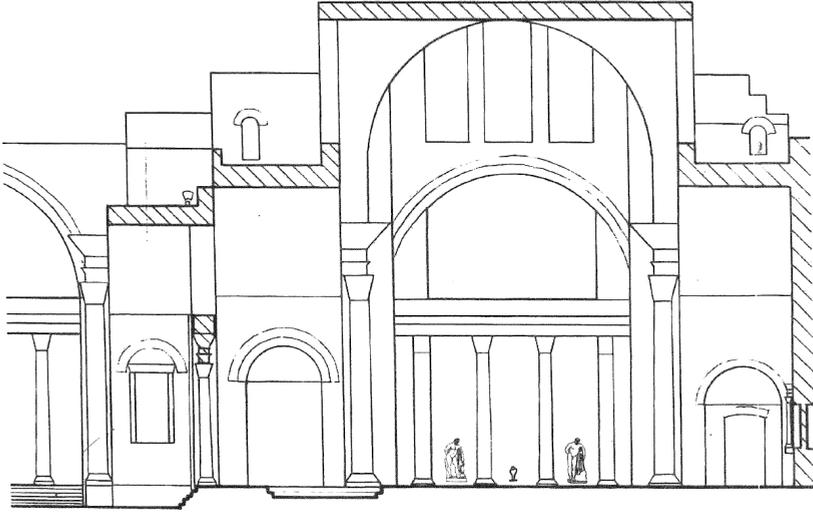


Fig. 3 – Roma, Terme di Caracalla. Ricostruzione della collocazione originaria dell’Ercole “Farnese” e dell’Ercole “Latino” (riproduzione da SCHNEIDER 2008)



Fig. 4 – Firenze, Palazzo Pitti, inv. OdA 1911 n. 608 (@ GA-UFF, Gabinetto Fotografico, inv. 174598)



Fig. 5 – Atene, Museo Archeologico Nazionale, inv. 5742 (@ D-DAI-ATH-1969/1700B - Gösta Hellner)

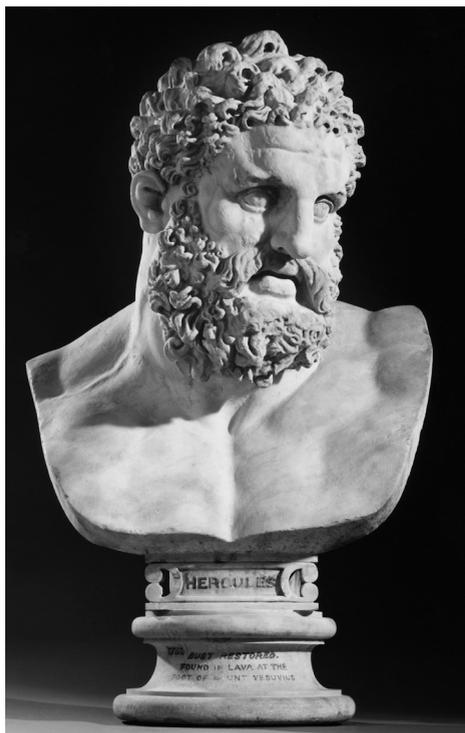


Fig. 6 – Londra, British Museum, inv. 1776.11-8.2 (@ Forschungsarchiv für Antike Plastik- FA-S15007-01_10716)

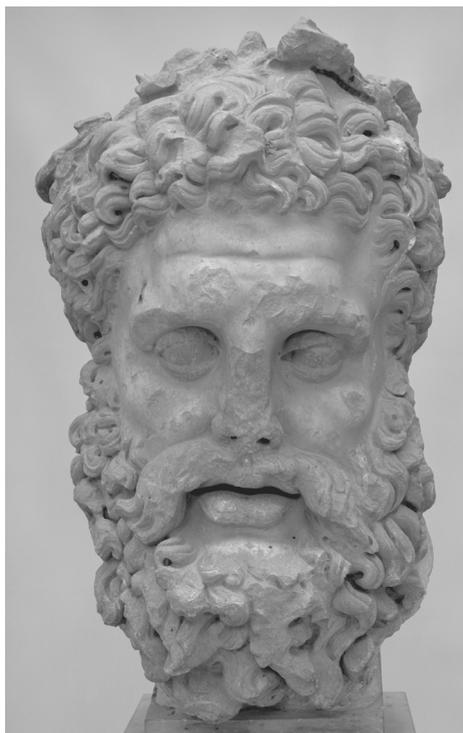


Fig. 7 – Tunisi Museo del Bardo, inv. C1033 (@ D-DAI-ROM-61.607)

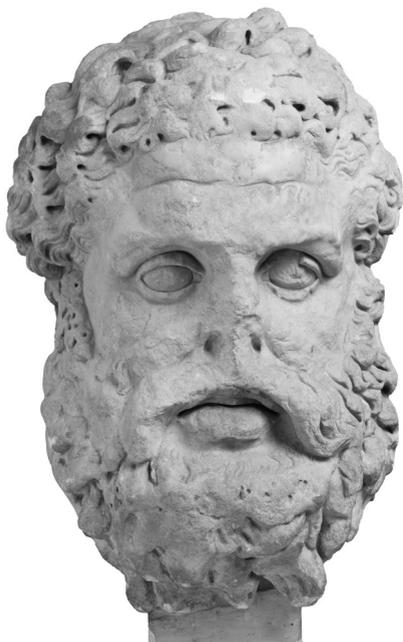


Fig. 8 – Mariemont, Musée Royal, inv. B24 (@ Musée royal de Mariemont, Belgique)

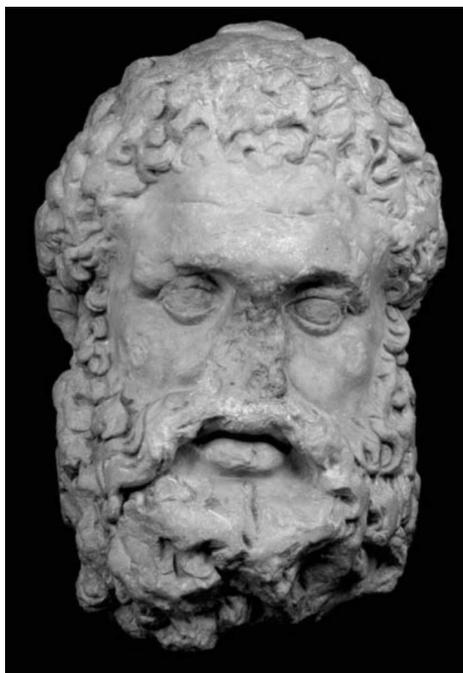


Fig. 9 – attuale collocazione ignota, ex Galerie Chenel (riproduzione da GALERIE CHENEL 2010)

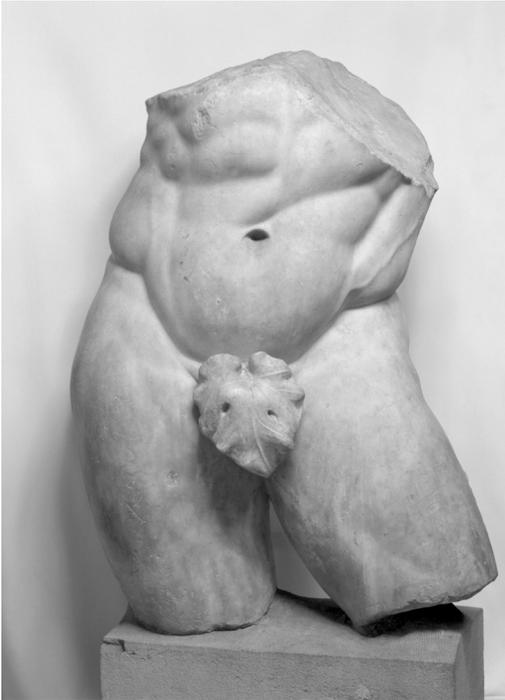


Fig. 10 – Milano, Museo Civico Archeologico, inv. A1143 (@ D-DAI-ROM-75.870)

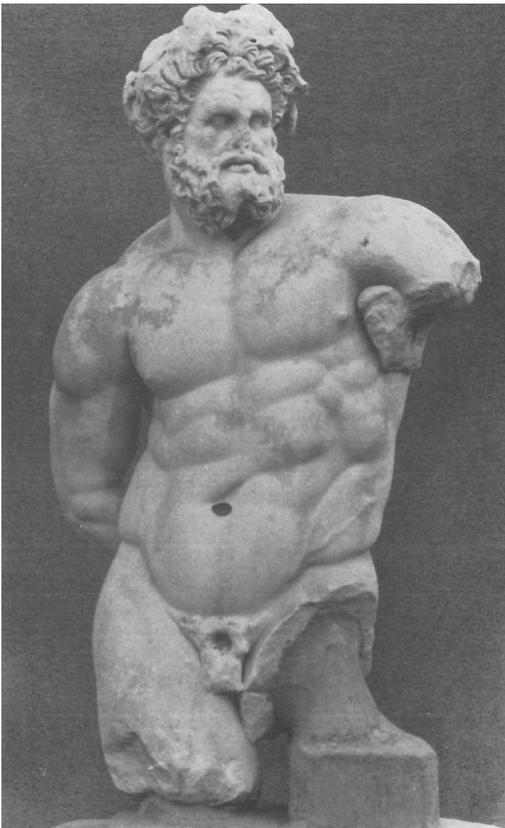


Fig. 11 – Afyon, Museo Archeologico, inv. E1428; 6899 (riproduzione da PENSABENE 2010)



Fig. 12 – Amman, Teatro romano (riproduzione da WEBER 2002)



Fig. 13 – Antalya, Museo Archeologico (riproduzione da ÖZGÜR 2011)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AKÇAY-GÜVEN 2018 : B. Akçay-Güven, *A Reworked Group of Emperor Statues from the Theatre of Perge*, in *Sculpture in Roman Asia Minor: proceedings of the international conference at Selçuk, 1st-3rd October 2013*, a cura di M. Aurenhammer, Wien, Holzhausen Verlag, 2018.
- ANGUISSOLA 2012 : A. Anguissola, «*Difficillima imitatio*»: *immagine e lessico delle copie tra Grecia e Roma*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2012.
- ANGUISSOLA 2014 : A. Anguissola, *Remembering with Greek Masterpieces: Observations on Memory and Roman Copies*, in *Memoria Romana: Memory in Rome and Rome in Memory*, a cura di G.K. Galinsky, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2014, pp. 117–134.
- BALTY 2005 : J.C. Balty, *Sculptures antiques de Chiragan (Martres-Tolosane): les portraits romains: Musée Saint-Raymond*, musée des antiques de Toulouse, Graulhet, Odyssee, 2005.
- BARTMAN 1988 : E. Bartman, *Decor et Duplicatio: Pendants in Roman Sculptural Display*, «*American Journal of Archaeology*» 92,2 (1988), pp. 211-225.
- BARTMAN 1992 : E. Bartman, *Ancient Sculptural Copies in Miniature*, Leiden-New York-Köln, E.J. Brill, 1992.
- BENVENISTE 1932 : É. Benveniste, *A propos de κολοσσός*, «*Revue de Philologie, de Littérature et d'Histoire Anciennes*» 58 (1932), pp. 118-135.
- BRILLIANT 2005 : R. Brilliant, *Roman Copies: Degrees of Authenticity*, «*Source: Notes in the History of Art*» 24, 2 (2005), pp. 19–27.
- CADARIO 2013 : M. Cadario, *L'importanza dell'osservatore nella scultura ellenistica*, in *L'ellenismo come categoria storica e come categoria ideale*, a cura di A. Eckstein, Milano, Giuseppe Zecchini, 2013.
- CADARIO 2017 : M. Cadario, *Ercole e Commodo. Indossare l'habitus di Ercole, un 'nuovo' basileion schema nella costruzione dell'immagine imperiale*, in *Erodiano. Tra crisi e trasformazione*, a cura di A. Galimberti, Milano, Vita e Pensiero, 2017, pp. 39-72.
- CAIN 2002 : H.U. Cain, *Der Herakles Farnese. Ein müder Heros?*, in *Körper, Sprache. Ausdrucksformen der Leiblichkeit in Kunst und Wissenschaft*, a cura di A. Corbineau-Hoffmann, P. Nicklas, Hildesheim, Olms, 2002, pp. 33-61.
- CAMPORINI 1979 : E. Camporini, *Corpus signorum imperii Romani. Italia, Regio XI Mediolanum, Comum*, Milano, Civico Museo Archeologico di Milano, 1979.
- CANCIK 2003 : H. Cancik, *Grosse und Kolossalität als religiöse und ästhetische Kategorien*, in *Verse und Sachen: Kulturwissenschaftliche Interpretationen römischer Dichtung*, a cura di H. Cancik, R. Faber, B. von Reibnitz, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2003.

- CERESA MORI 1990 : Ceresa Mori, *Le terme erculee*, in *Milano capitale dell'impero romano: 286-402 d.C.*, catalogo della mostra (Milano 1990), Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 1990, pp. 100-101.
- CIOFFI 2009 : R. Cioffi, *Sovranità e Grazia nelle sculture della reggia di Caserta*, in *Terra di Lavoro: i luoghi della Storia*, a cura di L. Mascilli Migliorino, Avellino, Sellino, 2009, pp. 233-251.
- CIOFFI 2013 : R. Cioffi, *Le collezioni di antichità farnesiane e le sculture della Reggia di Caserta*, in *Il mestiere delle armi e della diplomazia*, a cura di V. De Martini, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2013, pp. 7-13.
- DAHMEN 2001 : K. Dahmen, *Untersuchungen zu Form und Funktion kleinformatiger Porträts der römischen Kaiserzeit*, Münster, Scriptorium, 2001.
- DECROUEZ - RAMSEYER - REUSSER 2001 : D. Decrouez, K. Ramseyer, C. Reusser, *Naturwissenschaftliche Untersuchungen antiker Marmorstatuen aus Messene*, in *Griechenland in der Kaiserzeit: Neue Funde und Forschungen zu Skulptur, Architektur und Topographie. Heft des Archäologischen Seminars der Universität Bern 4. Beiheft*, Bern, Institut für Klassische Archäologie der Universität Bern, 2001.
- DELAINE 1997 : J. DeLaine, *The Baths of Caracalla: a Study in the Design, Construction, and Economics of Large-scale Building Projects in Imperial Rome*, Portsmouth, Journal of Roman Archaeology, 1997.
- DEMIRER ET ALII 2005 : Ü. Demirer, Ü. Çinar, N. Sezgin Karakaş, A. Koç, *Antalya Museum*, Ankara, Dönmez Offset, 2005.
- DICKIE 1996 : M.W. Dickie, *What Is a Kolossos and How Were Kolossoi Made in the Hellenistic Period?*, «Greek, Roman, and Byzantine Studies» 37,3 (1996), pp. 237-257.
- DNO : *Der Neue Overbeck. Die antiken Schriftquellen zu den bildenden Künsten der Griechen*.
- DONDERER 2001 : M. Donderer, *Bildhauer in und aus Alexandria*, in *Punica, Libyca, Ptolemaica. Festschrift für Werner Huss, zum 65. Geburtstag dargebracht von Schülern, Freunden und Kollegen*, a cura di H. Werner, K. Geus, K. Zimmerman, Leuven, Peeters, 2001.
- DUTHOY 2000 : F. Duthoy, *Note sur la technique de la copie et la facture attique*, «Eirene» 36 (2000), pp. 101-109.
- EDWARDS 1996 : C.M. Edwards, *Lysippos*, in *Personal Styles in Greek Sculpture*, a cura di J.J. Pollitt - O. Palagia, Cambridge, Cambridge university press, 1996, pp. 130-153.
- ENSOLI 2017 : S. Ensoli, *Eracle: dall'Epitrapezio al Meditante, dalle sue Imprese al suo Riposo*, in *La fortuna di Lisippo nel Mediterraneo: tra imprenditorialità, politicizzazione e strategie di reimpiego*, a cura di F. Salamone, S. Ensoli, A. Di Folco, Padova, Il poligrafo, pp. 75-116.
- FERRERI 2015 : F.P. Ferreri, *Ornamenta gymnasiewédh. Arredo scultoreo e spazi ginnasiali nel Mediterraneo ellenistico e romano*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Napoli Federico II, 2015.

- FITTSCHEN 1994 : K. Fittschen, *Rez. zu: D. Kreikenbom, Griechische und römische Kolossalporträts bis zum späten ersten Jahrhundert nach Christus*, in «Gnomon» 66 (1994), pp. 612-615.
- FITTSCHEN 2010 : K. Fittschen, *Rez. zu: B. Ruck, Die Großen dieser Welt. Kolossalporträts im antiken Rom*, in «Göttinger Forum für Altertumswissenschaft» 13 (2010), pp. 1097-1104.
- FITTSCHEN - ZANKER 1970 : K. Fittschen - P. Zanker, *Die Kolossalstatue des Severus Alexander in Neapel. Eine wiederverwendete Statue des Elegabal*, in «Archäologischer Anzeiger» (1970), pp. 248–253.
- FRIEDLAND - TYKOT 2010 : E.A. Friedland, R.H. Tykot, *The Quarry Origins of Nine Roman Marble Sculptures from Amman/Philadelphia and Gadara/ Umm Qays*, «Annual of the Department of Antiquities of Jordan» 54 (2010), pp. 177-187.
- GAGETTI 2006 : E. Galletti, *Preziose sculture di età ellenistica e romana*, Milano, LED, 2006.
- GALERIE CHENEL 2010 : Galerie Chenel, *Marbre dans la Rome antique*, Paris, Burlet Graphics, 2010, https://issuu.com/artsolution/docs/201348133657_marbredanslaromeantiqu?e=6637020/65223979, ultimo accesso 23 dicembre 2010.
- GASPARRI 1984 : C. Gasparri, *Sculture provenienti dalle Terme di Caracalla e di Diocleziano*, «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte» VI–VII (1983-1984), pp. 133–150.
- GASPARRI 2015 : C. Gasparri, *The making of an icon. The Farnese Hercules and the power of place*, in *Serial / Portable Classic: the Greek Canon and its Mutations*, catalogo della mostra (Milano 2015), Milano, Fondazione Prada, 2015, pp. 171-180.
- GENSHEIMER 2018 : M.B. Gensheimer, *Decoration and Display in Rome's Imperial Thermae: Messages of Power and their Popular Reception at the Baths of Caracalla*, New York, Oxford University Press 2018.
- HALLETT 2009 : C. Hallett, *Review of: The great ones of this world: colossal portraits in ancient Rome. Die Großen dieser Welt: Kolossalporträts im antiken Rom*, «Journal of Roman Archaeology» 22 (2009), pp. 569-577.
- HABICHT 2000 : C. Habicht, *Neues aus Messene*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik» 130 (2000), pp. 121-126.
- HEYDEMANN 1879 : H. Heydemann, *Mitteilungen aus der Antikensammlungen in Ober- und Mittelitalien*, «Hallische Winckelmannsprogramm» III (1879), pp. 31-34.
- HEMELRIJK 1995 : J.M. Hemelrijk, *Review of: E. Bartman, Ancient Sculptural Copies in Miniature*, «Bulletin antieke beschaving. Annual Papers on Classical Archaeology» 70 (1995), pp. 246-248.
- VON DEN HOFF 2004 : R. von den Hoff, *Horror and Amazement: Colossal Mythological Statue Groups and the New Rhetoric of Images in Late Second and Early Third Century Rome*, in

Paideia. The World of the Second Sophistic, a cura di B. Borg, Berlin-New York-De Gruyter, 2004, pp. 105–129.

HORNBLOWER – SPAWFORTH 2000 : S. Hornblower, A. Spawforth, *The Oxford Classical Dictionary. 3rd. Revised Edition*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2000.

IG : *Inscriptiones Graecae*

INAN 1975 : J. Inan, *Roman Sculpture in Side*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1975.

INAN 1992 : J. Inan, *Heraklesstatue vom Typus des Herakles Farnese aus Perge, zur Hälfte im Antalya Museum, zur Hälfte im Museum of Fine Arts in Boston*, in *Μουσικός ανηρ. Festschrift für Max Wegner zum 90. Geburtstag*, a cura di M. Wegner, O. Brehm, S. Klie, Bonn, Habelt, 1992.

INAN ET ALII 2000 : J. Inan, N. Atik, A. Öztürk, *Vorbericht über die Untersuchungen an der Fassade des Theaters von Perge*, «Archäologischer Anzeiger» 2 (2000), pp. 285-340.

JOHNSON 1927 : F.P. Johnson, *Lysippos*, Durham, Duke University Press, 1927.

KANSTEINER 2000 : S. Kansteiner, *Herakles: die Darstellungen in der Großplastik der Antike*, Köln, Böhlau, 2000.

KANSTEINER 2020 : S. Kansteiner, *Λυσίππου ἔργον – eine Ergänzungsfälschung des 16. Jahrhunderts*, in *ΣΠΙΟΝΔΗ. Αφιέρωμα στη μνήμη του Γιώργου Δεσπίνη*, a cura di A. Delivorrias, E. Vikela, A. Zarkadas, N. Kaltsas, I. Trianti, Athina, PrintFair ε.π.ε., 2020, pp. 379-388.

KARAKATSANIS 1986 : P. Karakatsanis, *Studien zur archaischen Kolossalwerken*, Tesi di Dottorato, Goethe-Universität Frankfurt am Main, 1986.

KOSMETATOU - PAPALEXANDROU 2003 : E. Kosmetatou, N. Papalexandrou, *Size matters: Poseidippos and the colossi*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik» 143 (2003), pp. 53-58.

KREIKENBOM 1990 : D. Kreikenbom, *Bildwerke nach Polyklet: kopienkritische Untersuchungen zu den mannlichen statuarischen Typen nach polykletischen Vorbildern: Diskophoros, Hermes, Doryphoros, Herakles, Diadumenos*, Berlin, Mann, 1990.

KREIKENBOM 1992 : D. Kreikenbom, *Griechische und römische Kolossalporträts bis zum späten ersten Jahrhundert nach Christus*, Berlin, De Gruyter, 1992.

KREIKENBOM 2013 : D. Kreikenbom, *Originale und Kopien. Signaturen an späthellenistischen und kaiserzeitlichen Kopien*, in *Künstlersignaturen von der Antike bis zur Gegenwart*, a cura di N. Hegener, Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2013, pp. 60-75.

KRULL 1982 : D. Krull, *Der Herakles vom Typ Farnese: kopienkritische Untersuchung einer Schöpfung des Lysipp*, Frankfurt am Main, Lang, 1985.

KYRIELEIS 1996: H. Kyrieleis, *Der große Kuros von Samos*, Bonn, R. Habelt, 1996.

- LANDWEHR 1993 : C. Landwehr, *Die römischen Skulpturen von Caesarea Mauretaniae: Denkmäler aus Stein und Bronze. I, Idealplastik, weibliche Figuren benannt*, Berlin, Mann, 1993.
- LÉVÊQUE 1952 : P. Levêque, *Les antiquités du Musée de Mariemont*, Bruxelles, Éditions de la librairie encyclopédique 1952.
- L'art grec* 1967 : *L'art grec du Musée de Mariemont, Belgique*, catalogo della mostra (Bordeaux 1967), Bordeaux, Musée d'Aquitaine, 1967.
- Lisippo* 1995 : *Lisippo: l'arte e la fortuna*, catalogo della mostra (Roma 1995), Milano, Fabbri, 1995.
- MANDERSCHIED 1981 : H. Manderscheid, *Die Skulpturenausstattung der kaiserzeitlichen Thermenanlagen*, Berlin, Gebr. Mann, 1981.
- MARVIN 1983 : M. Marvin, *Freestanding Sculptures from the Baths of Caracalla*, «American Journal of Archaeology» 87.3 (1983), pp. 347–384.
- MORENO 1982 : P. Moreno, *Il Farnese ritrovato ed altri tipi di Eracle in riposo*, «Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité» 94.1 (1982), pp. 379–526.
- MORENO 1991 : P. Moreno, *Statue e monete dall'Eracle in riposo all'ercole invitto*, in *Ermanno A. Arslan studia dicata*, a cura di R. Martino, N. Vismara, Milano, Ennerre, 1991, pp. 503–580.
- MORENO 1994 : P. Moreno, *Ercoli Farnese*, in *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, vol. I, Secondo Supplemento, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1994, pp. 489–494.
- MORENO 1995 : P. Moreno, *Lisippo: l'arte e la fortuna*, Milano, Fabbri Editore, 1995.
- MÜTH 2007 : S. Müth, *Eigene Wege: Topographie und Stadtplan von Messene in spätklassisch-hellenistischer Zeit*, Rahden, Leidorf, 2007.
- OJEDA 2013 : D. Ojeda, *Un torso ataviado con la piel de un macho cabrio procedente de Italica, in Roma, Tibur, Baetica: investigaciones adrianeas*, a cura di R.H. Prieto, P.L. Alonso, Sevilla, Editorial de la Universidad de Sevilla, 2013.
- ONIANI 1999 : J. Onians, *Art and thought in the Hellenistic age. The Greek world view, 350-50 B.C.*, London, Thames & Hudson, 1999.
- ÖZGÜR 2008 : E. Özgür, *Sculptures of the Museum in Antalya*, Ankara, Dönmez Offset, 2008.
- ÖZGÜR 2008 : E. Özgür, *Antalya Museum sculptures of the Perge Theatre Gallery: a journey into mythology and history*, Ankara, Dönmez Offset, 2011.
- ÖZTÜRK 2007 : A. Öztürk, *Architektur der scaenae frons des Theaters von Perge*, Tesi di Dottorato, Brandenburgische Technische Universität Cottbus-Senftenberg, 2007.
- ÖZTÜRK 2009 : A. Öztürk, *Architektur der scaenae frons des Theaters von Perge*, Berlin, De Gruyter, 2009.

- PALAGIA 1981 : O. Palagia, *The Farnese Herakles*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, vol. IV,1, Zürich, Artemis & Winkler, 1981, pp. 762–766.
- PALAGIA 2003 : O. Palagia, *Did the Greeks Use a Pointing Machine?*, «Bulletin Archéologique» 30 (2003), pp. 55-64.
- Palazzo Pitti 2003 : *Palazzo Pitti. La reggia rivelata*, catalogo della mostra (Firenze 2003-2004), Firenze, Giunti 2003.
- PARODI 2019 : A. Parodi, *Le Terme Erculee di Mediolanum: un aggiornamento della planimetria*, in *Le Terme Pubbliche nell'Italia Romana (II secolo a.C. – fine IV d.C.)*, a cura di A. Pizzo, P. Medri, Roma, RomaTre Press, pp. 222-231.
- PENNINI 2018 : V. Pennini, *Alcune novità sulle sculture antiche introdotte nella Reggia di Caserta e sui marmi antichi reimpiegati nel complesso vanvitelliano*, «Rivista di Terra di Lavoro» XIII, 2 (2019), pp. 61-103.
- PENSABENE 2010 : P. Pensabene, *Cave di marmo bianco e pavonazzetto in Frigia: sulla produzione e sui dati epigrafici*, «Marmora» 6 (2010), pp. 71-134.
- PENSABENE 2013 : P. Pensabene, *I marmi nella Roma antica*, Roma, Carocci, 2013.
- PFANNER 1989 : M. Pfanner, *Über das Herstellen von Porträts. Ein Beitrag zu Rationalisierungsmaßnahmen und Produktionsmechanismen von Massenware im späten Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit*, «Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts» 104 (1989), pp. 157–257.
- PFANNER 2015 : M. Pfanner, *The Limits of Ingenuity. Ancient Copyists at Work*, in *Serial / Portable Classic: the Greek Canon and its Mutations*, catalogo della mostra (Milano 2015), Milano, Fondazione Prada, 2015, pp. 101-105.
- PINKWART 1972 : D. Pinkwart, *Drei späthellenistische Bronzen vom Burgberg in Pergamon*, «Pergamenische Forschungen» I (1972), pp. 115-140.
- POINSSOT 1950 : L. Poinssot, *Guide du Musée du Bardo (Musée Alaoui)*, Tunis, P. Quoniam, 1950.
- PRIoux 2007 : E. Prioux, *À propos de quatre ouvrages consacrés au “Nouveau Posidippe”*, «Topoi» 15.2 (2007), pp. 431- 463.
- RAMAGE 1989 : N.H. Ramage, *A List of Sir William Hamilton's Property*, «Burlington Magazine» XCCCI (1989), pp. 704-706.
- RAMAGE 1990 : N.H. Ramage, *Sir William Hamilton as Collector, Exporter, and Dealer: The Acquisition and Dispersal of His Collections*, «American Journal of Archaeology» 94, 3 (1990), pp. 469–480.
- RAUSA 1997 : F. Rausa, *Marmi Farnese nel giardino inglese della Reggia di Caserta*, in «Bollettino d'arte» 100 (1997), pp. 33-54.

- RAUSA 2010 : F. Rausa, *L'“Ercole Farnese”*, in 3: *Le sculture delle Terme di Caracalla. rilievi e varia*, a cura di C. Gasparri, L. Spina, C. Capaldi, Milano, Electa, 2010, pp. 17-20.
- REBAUDO 2016 : L. Rebaudo, Originali, copie e copisti nel mondo ellenistico e romano, «Eidola International Journal of Ancient Art History» 13 (2016), pp. 63-75.
- RICHTER 1962 : G.M.A. Richter, How Were the Roman Copies of Greek Portraits Made?, «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung» 69 (1962), pp. 52-58.
- RIDGWAY 1997 : B.S. Ridgway, *Fourth-century Styles in Greek Sculpture*, Madison (Wis.), Duckworth 1997.
- ROUX 1960 : G. Roux, *Qu'est-ce qu'un κολοσσός ? Le « colosse » de Rhodes ; Les « colosses » mentionnés par Eschyle, Hérodote, Théocrite et par diverses inscriptions*, «Revue des Études Anciennes» 62 (1960), pp. 5-40.
- RUCK 2007 : B. Ruck, *Die Grossen dieser Welt: Kolossalporträts im antiken Rom*, Heidelberg, Archäologie und Geschichte, 2007.
- SANDERS 2005 : G. Sanders, *Archaeological Evidence for Early Christianity and the End of Hellenic Religion in Corinth*, in *Urban Religion in Roman Corinth: Interdisciplinary Approaches*, a cura di D.N. Schowalter, S.J. Friesen, Cambridge (Mass.), Harvard Theological Studies, Harvard Divinity School, 2005, pp. 419-442.
- SCHNEIDER 2008 : R.M. Schneider, *Der Hercules Farnese*, in *Meisterwerke der antiken Kunst*, a cura di L. Giuliani, München, C.H.Beck, 2005, pp. 136-157.
- SELTMAN 1948 : C.T. Seltman, *Approach to Greek Art*, London-New York, Studio Publications, 1948.
- SLAVAZZI 1990 : F. Slavazzi, *Torso di statua colossale di Herakles*, in *Milano capitale dell'impero romano: 286-402 d.C.*, catalogo della mostra (Milano 1990), Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 1990, p. 102.
- SLAVAZZI 2002 : F. Slavazzi, *Immagini riflesse. Copie e doppi nelle sculture di Villa Adriana*, in *Villa Adriana : paesaggio antico e ambiente moderno: elementi di novità e ricerche in corso. Atti del Convegno, (Roma, Palazzo Massimo alle Terme, 23-24 giugno 2000)*, a cura di A. M. Reggiani, Milano, Electa 2002, pp. 52-61.
- STIRLING 2005 : L. Stirling, *The learned collector: mythological statuettes and classical taste in late antique Gaul*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2005.
- STIRLING 2006 : L. Stirling, *Art, Architecture, and Archaeology in the Roman Empire*, in *Blackwell's Companion to the Roman Empire*, a cura di D. Potter, Oxford, Oxford University Press, 2006, pp. 75-97.
- STIRLING 2008 : L. Stirling, *Pagan statuettes in late antique Corinth: sculpture from the Panayia Domus*, «Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens» 77 (2008), pp. 89-161.

- SVORŌNOS 1903 : I.N. Svorōnos, *Die Funde von Antikythera*, Athina, Beck & Barth, 1903.
- Text und Skulptur 2007 : *Text und Skulptur. Berühmte Bildhauer und Bronzegießer der Antike in Wort und Bild*, catalogo della mostra (Berlin 2007), Berlin-New York, De Gruyter, 2007.
- THEMELIS 1988 : G. Themelis, *Die Statuenfunde aus dem Gymnasion von Messene*, «Nürnberger Blätter zur Archäologie» 15 (1988), pp. 59-84.
- THEMELIS 1995 : G. Themelis, *Ανασκαφή Μεσσήνης*, «Prakt» 150 (1995), pp. 55-86.
- THEMELIS 1996 : G. Themelis, *Ανασκαφή Μεσσήνης*, «Prakt» 151 (1996), pp. 139-171.
- THEMELIS 2002 : G. Themelis, *Ancient Messene, Recent Discoveries (Sculpture)*, in *Excavating classical culture: recent archaeological discoveries in Greece*, a cura di M. Yeroulanou, Oxford, Archaeopress, 2002.
- Themelis 2013 : G. Themelis, *The “Doryphoros” of Messene*, in *Pompei / Messene. Il “Doriforo” e il suo contest*, a cura di V. Franciosi, P. Themelis, Napoli, Università degli studi Suor Orsola Benincasa, 2013, pp. 125-209.
- THEMELIS 2015 : G. Themelis, *Ancient Messene*, Athina, National Bank of Greece, 2017.
- THEMELIS 2019 : G. Themelis, *The sculpture of Messene*, in *Handbook of Greek Sculpture*, a cura di O. Palagia, Berlin-Boston, De Gruyter, pp. 536-576.
- The Antikythera shipwreck* 2012 : *The Antikythera Shipwreck : the Ship, the Treasures, the Mechanism*, catalogo della mostra (Athina 2012-2013), Athina, Kapon Editions, 2012.
- TODISCO 1993 : L. Todisco, *Scultura greca del IV secolo: maestri e scuole di statuaria tra classicità ed ellenismo*, Milano, Longanesi, 1993.
- TOUCHETTE 2010 : L.A. Touchette, *The Mechanism of Roman Copy Production?* in *Periplous: Papers on Classical Art and Archaeology Presented to Sir John Boardman*, a cura di G.R. Tsetskhladze, London, Thames & Hudson, 2000, pp. 344–352.
- Vases & Volcanoes* 1996 : *Vases & Volcanoes: Sir William Hamilton and his Collection*, catalogo della mostra (London 1996), London, British Museum Press, 1996.
- VERMEULE 1959 : C. Vermeule, *Greek art in transition to late antiquity. A portrait of the Antonine age and the state of Greek sculpture from A.D. 150 to 300*, «Greek, Roman and Byzantine Studies» 2 (1959), pp. 11-20.
- VERMEULE 1975 : C. Vermeule, *The Weary Herakles of Lysippos*, «American Journal of Archaeology» 79, 4 (1975), pp. 323–332.
- VISCONTI 1790 : E.Q. Visconti, *Statue del Museo Pio-Clementino*, Roma, Antonio Fulgoni, 1790.
- WARD-PERKINS 1981 : J.B. Ward-Perkins, *Roman imperial architecture*, Harmondsworth, Penguin books, 1981

- WAROCQUÉ 1916 : R. Warocqué, *Collection Raoul Warocqué: antiquités égyptiennes, grecques et romaines*, Bruxelles, de Backer, 1916.
- WEBER 2002 : T. Weber, *Gadara Decapolitana. Untersuchungen zur Topographie, Geschichte, Architektur und der bildenden Kunst einer „Polis Hellenis“ im Ostjordanland*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2002.
- WILAMOWITZ 1927 : U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Heilige Gesetze, eine Urkunde aus Kyrene*, «Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaften. Gesamtsitzung vom 16. Juni» 19 (1927), pp. 155-177.
- WOOD 1994 : S. Wood, *Review of: D. Kreikenbom, Griechische und römische Kolossalporträts bis zum späten ersten Jahrhundert nach Christus*, «American Journal of Archaeology» 98 (1994), pp. 789-791.