



UNIVERSITÀ
DI PAVIA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PAVIA

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN STORIA E
VALORIZZAZIONE DEI BENI CULTURALI

IL VECCHIO PESCATORE:
UN PROTOTIPO ELLENISTICO TRA
ICONOGRAFIA, RESA MATERICA E
CONTESTO STORICO-CULTURALE

RELATRICE

Prof.ssa Maria Elena Gorrini

CORRELATORI

Prof.re Dario Anelli

Prof.re Alessandro Maranesi

Tesi di Laurea
Micol Lepore
Matricola n. 546498

Anno Accademico 2025/2026

INDICE ANALITICO

INTRODUZIONE

1. L'oggetto e le finalità del lavoro di tesi p. 1
2. La pesca e il pesce quali elementi rilevanti dell'economia, del sacro e del prestigio nell'antica Roma p. 8

CAPITOLO I

Il 'Vecchio Pescatore': genesi, iconografia e fortuna di un archetipo ellenistico

1. La storia di un modello artistico versatile e sempre attuale p. 20
2. Il 'Vecchio Pescatore' e la 'corrente' tardo ellenistica p. 23
3. I caratteri identificativi della natura e della funzione del prototipo del 'Vecchio Pescatore' p. 30
4. La coerenza tra l'immagine scultorea e quella letteraria p. 34
5. L'archetipo del 'Vecchio Pescatore': datazione e analisi morfologica p. 41
6. Le repliche di età imperiale: varianti stilistiche e adattamenti culturali p. 45
7. L'originale ellenistico: enigmi cronologici e contesti di provenienza p. 59
8. La funzione dell'opera: tra realismo e finzione letteraria p. 60

CAPITOLO II

Il 'Tipo Vaticano-Louvre' o 'Pseudo-Seneca'/'Seneca Morente'

1. Un ritrovamento e una storia interessanti e non ancora del tutto chiariti p. 64
2. La statua dello 'Pseudo Seneca' o 'Seneca Morente' quale esempio elettivo di intensa espressività e di realismo accentuato p. 86
3. La fama imperitura del 'Seneca Morente' espressione di un'identificazione erronea nel canone artistico occidentale p. 97

CAPITOLO III

La statua del 'Vecchio Pescatore' *sive* del 'Pescatore nero' di Chiragan

1. La località di Chiragan: note introduttive p. 103
2. La 'storia ufficiale' della scoperta della Villa di Chiragan p. 108
3. Il giacimento scultoreo della Villa di Chiragan p. 114
4. La scoperta e i 'caratteri' distintivi della statua p. 115

5. Petrografia e mineralogia della pietra nera di Göktepe:
nuovi dati per la determinazione della ‘provenienza’
del ‘Vecchio Pescatore’ di Chiragan p. 131
6. Chiragan come osservatorio privilegiato:
il pescatore e la ‘firma’ di Afrodisia p. 141

CAPITOLO IV

La statua del Vecchio Pescatore di Burnabat

1. I caratteri distintivi della statua p. 145
2. Il Vecchio Pescatore di Burnabat: l’espressione di
una interpretazione composta della vecchiaia p. 149

CAPITOLO V

La statua del Vecchio Pescatore di Byblos

1. I caratteri distintivi della statua p. 161
2. L’originalità materica e culturale della copia di Byblos:
riuscita sintesi tra l’eclettismo ellenistico
e il pragmatismo romano p. 172

CAPITOLO VI

I due torsi del Vecchio Pescatore di Efeso

1. La copia dell’Efes Müzesi di Selçuk (inv. 7/57/79)
e il ‘Torso di Vienna’ (inv. 1 908):
una prima proposta di analisi comparativa p. 177
2. Differenti espressioni materiche e diversificate committenze:
il carattere privato della copia dell’Efes Müzesi
di Selçuk (inv. 7/57/79) e quello pubblico
del ‘Torso di Vienna’ (inv. 1 908) p. 181

APPENDICE

- L’Estetica della materia:
il marmo nero come strategia di *status* e di realismo p. 193
- Osservazioni riepilogative e conclusive p. 198
- Bibliografia p. 211

INTRODUZIONE

1. L'oggetto e le finalità del lavoro di tesi

Il presente lavoro di tesi si propone di indagare, nell'ambito dei complessi esiti della produzione plastica ellenistica, uno dei soggetti più emblematici e controversi della statuaria antica: il cosiddetto 'Vecchio Pescatore'. Nonostante la letteratura critica in merito sia vasta e consolidata¹, il riesame di questo tipo iconografico appare ancora del tutto legittimo nella prospettiva di cercare di decodificare le istanze estetiche e sociali di una stagione artistica che ha fatto del naturalismo radicale la propria cifra distintiva.

¹ Si v. *ex multis*, E.Q. Visconti, *Il Museo Pio Clementino*, tomo III, Roma 1790, pp. 42-43, tav. XXXII; G. Lippold, *Die Skulpturen des Vatikanischen Museums*, III 2, Berlin 1956, pp. 302-304, n. 38 e p. 549, tav. 137; M. Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age*², New York 1961, p. 142, nota 55; H. von Steuben, *Vecchio Pescatore*, in W. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, I, (4a ed.) Tübingen 1963, pp. 431-432, n° 544; J. GARMS, *Quellen aus dem Archiv Doria Pamphilj zu Kunsttätigkeit in Roma unter Innocenz X*, Roma-Wien 1977, n. 594; B. Palma Venetucci, in R. Calza, *Antichità di Villa Doria Pamphilj*, Roma 1977, p. 87 n. 104, note 1 e 7; L. De Lachenal, *Statua acefala di una vecchia che porta una piccola hydria*, in A. Giuliano (ed.), *Museo Nazionale Romano. Le Sculture*, I/2, Roma 1981, pp. 295-297; H.P. Laubscher, *Fischer und Landleute. Studien zur hellenistischen Genreplastik*, Mainz am Rhein 1982, pp. 13, 54-55, 99 n. 1, tavv. 1-2; E. Bayer-Niemeier, *Fischerbilder in der hellenistischen Plastik*, Bonn 1983; C. Pietrangeli, *I Musei Vaticani*, Roma 1985, pp. 59-60; C. Häuber, *I vecchi ritrovamenti (prima del 1870)*, in M. Cima, E. La Rocca (curr.), *Le tranquille dimore degli dei. Catalogo della mostra*, Roma 1986, p. 169; Id., *Il Museo Pio-Clementino a metà dell'Ottocento*, in *Bollettino dei Monumenti Musei e Gallerie Pontificie XV* (1995), p. 330, nota 166; P. Zanker, *Die Trunkene Alte. Das Lachen der Verhöhten*, München 1989, pp. 67-69, fig. 42; A. Stewart, *Greek Sculpture*, New Haven-London 1990, p. 216, fig. 755; R.R.R. Smith, *Hellenistic Sculpture*, London 1991, p. 138, fig. 179; H. Wrede, *Matronen im Gewand della Venus*, in *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* (RM), 98 (1991), p. 165, tav. 39,3; U. Mandel, *Statuette eines Fischers (komödien schauspieler)*, in P.C. Bol, *Forschungen zur Villa Albani, Katalog der antiken Bildwerke*, I-V, Berlin 1989-1998, III, pp. 403-409; P. Moreno, *La scultura ellenistica*, Roma 1994, pp. 210, 216, 345-350 ntt. 633, 405, 642, 657, 700-701, 719, 722, figg. 437, 443-444; M.D. Grmek, D. Gourevitch, *Les maladies dans l'art antique*, Paris 1998, p. 242, fig. 187; B. Cacciotti, P. Baldassarri, S. D'Agostino, in B. Palma Venetucci, *Villa Doria Pamphilj. Storia della collezione*, Roma 2001, pp. 47, 53, 81, 83, 160-162; G. Spinola, *Il Museo Pio Clementino*, 3, Città del Vaticano 2004, pp. 246-247, n. 38; Id., *La statua del vecchio pescatore*, in AA.VV., *Il vecchio pescatore e il mare di Anzio* cit. pp. 12-23; T. Ceccarini, *L'iconografia del pescatore nella scultura romana*, in AA.VV., *Il vecchio pescatore e il mare di Anzio* cit. pp. 30-39; U. Santamaria, F. Morresi, F.L. Castro, *Ricerche scientifiche finalizzate alla conoscenza dell'opera*, in AA.VV., *Il vecchio pescatore e il mare di Anzio* cit. pp. 40-43; M.E. Gorrini, *La statua del vecchio pescatore di Siracusa: alcune considerazioni*, pp. 1-12 dell'estratto e la bibliografia ivi citata.

Il soggetto, che la critica più recente ipotizza possa essere ascrivibile all'ambiente cosmopolita della Alessandria tolemaica², si iscrive nella categoria delle cosiddette 'figure di genere'. Si tratta di rappresentazioni che, rompendo deliberatamente con l'idealizzazione del canone classico, rivolgono lo sguardo verso la realtà dei ceti umili. Tuttavia, lungi dall'essere una mera cronaca popolare, queste opere privilegiano soggetti colti con una crudezza espressiva e una sensibilità patetica di straordinaria modernità, capaci di elevare il 'marginale' a dignità d'arte.

La definizione dell'archetipo del 'Vecchio Pescatore' costituisce uno dei nodi critici più complessi e dibattuti della plastica ellenistica. La critica contemporanea ha isolato tre varianti tipologiche principali che documentano la straordinaria fortuna iconografica del soggetto³.

Il 'Tipo Vaticano-Louvre', rappresentato dalle repliche conservate ai Musei Vaticani (Galleria dei Candelabri, inv. 2684) e al Louvre (inv. MA 1354). Questa versione è caratterizzata da un realismo analitico estremo, che si traduce in una resa quasi espressionistica del decadimento senile; ne è prova l'accurata descrizione anatomica, in cui il fitto reticolo venoso e la pelle raggrinzita diventano i protagonisti della composizione⁴.

Il 'Tipo Roma-New York', esemplificato dalla statua della Centrale Montemartini (inv. MC 1112/S) e dal torso acefalo del Metropolitan Museum (Gallery 162). Rispetto al precedente, questo modello introduce elementi di maggior decorativismo e complessità coloristica, quali un ampio mantello drappeggiato e, talvolta, un copricapo a tesa larga. Tali attributi, quasi 'pittoreschi', sembrano distanziarsi dalla cruda rappresentazione della povertà per approdare a una visione più tipizzata e di genere⁵.

² Si v. *infra*, spec. p. 172. In argomento si v., per tutti, R.S. Bagnall, *Hellenistic and Roman Egypt: Sources and Approaches*, London 2006, pp. 8-9, 16.

³ Si v. H.P. Laubscher, *Fischer und Landleute. Studien zur hellenistischen Genreplastik* cit. pp. 99-104.

⁴ Si v. G. Lippold, *Die griechische Plastik*, München 1950, p. 331; A. von Salis, *Die Kunst der Griechen*⁴, Zürich 1953, p. 287; N. Himmelmann, *Über Hirten-Genre in der antiken Kunst* (Abhandlungen der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften, 65), Berlin 1980, p. 84 ss.

⁵ Si v. W. Klein, *Geschichte der griechischen Kunst*, III, Leipzig 1907, p. 99 ss.; A. della Seta, *Il nudo nell'arte. Arte antica*, I, Firenze 1930, p. 586; G. Lippold, *Die griechische*

Il ‘Tipo Londra’, identificato nel marmo del British Museum (inv. 1805,0703,47), che presenta ulteriori variazioni nel trattamento del panno e nella postura, confermando l'ampia gamma di declinazioni che questo tema ha ricevuto nelle officine di epoca romana⁶.

Sulla scorta della classificazione sopra esposta, l’analisi autoptica e lo studio comparativo condotto in questa sede permettono di affermare con certezza che le copie prese in esame nel presente lavoro di tesi – cinque tra le repliche più celebri e dibattute, assunte non come meri esemplari di catalogo, ma come nodi ermeneutici fondamentali per la comprensione del tipo - sono integralmente riconducibili al primo tipo (Vaticano-Louvre).

Verranno esaminati, in sequenza:

- il c.d. ‘Pseudo-Seneca’ o ‘Seneca Morente’⁷: punto di partenza imprescindibile per comprendere la dialettica tra l’identità originaria e la sua successiva trasfigurazione filosofica e barocca;
- la replica di Chiragan⁸: una delle testimonianze più preziose circa la diffusione del prototipo greco nelle province occidentali dell’Impero, essenziale per valutare i processi di adattamento dei modelli urbani all’interno di contesti rurali di lusso;
- la replica di Burnabat⁹: esemplare di straordinaria forza dinamica che si pone come l’antitesi plastica del modello statico, offrendo una diversa lettura dell’azione e dello sforzo fisico attraverso un linguaggio scultoreo di matrice asiatica;

Plastik cit. p. 378; H. Jucker, *Vom Verhältnis der Römer zur bildenden Kunst der Griechen*, Zürich 1950, p. 184; N. Himmelmann, *Über Hirten-Genre in der antiken Kunst* cit. pp. 85-88, 96.

⁶ Si v. G. Cultrera, *Saggi sull’arte ellenistica e greco-romana*, I. *La corrente Asiatica*, Roma 1907, p. 62 e s.; L. Bunsmann, *De piscatorum in Graecorum atque Romanorum litteris usu*, University of Michigan 1910, p. 75; N. Himmelmann, *Über Hirten-Genre in der antiken Kunst* cit. p. 86.

⁷ Si v. *infra* Cap. II.

⁸ Si v. *infra* Cap. III.

⁹ Si v. *infra* Cap. IV.

- la copia di Byblos¹⁰: copia fondamentale per l'analisi della funzionalità decorativa e architettonica del tipo, indagata nel suo stretto legame simbiotico con l'elemento idrico e le strutture termali;
- il reperto rinvenuto a Efeso nel 1979, entro le sequenze stratigrafiche dell'*insula* H2 (unità 31a), attualmente custodito presso l'Efes Müzesi di Selçuk (Inv. 7/57/79) e in lettura sinottica con esso, nella prospettiva di fornire un'esplicita attestazione documentale dello scarto intercorrente tra committenza pubblica e committenza privata, il c.d. 'Torso di Vienna', rinvenuto sempre a Efeso nel 1904 e oggi conservato nel Kunsthistorisches Museum di Vienna (Inv. I 908)¹¹.

Valga, in forma di minima anticipazione, osservare fin da ora come tale affiliazione risulti corroborata dalla stretta aderenza formale ai canoni del realismo di scuola alessandrina, con particolare riferimento alla mappatura del sistema vascolare superficiale e alla specifica resa del *perizoma* (il succinto panno annodato ai fianchi), elementi che escludono contaminazioni con le varianti più ricche di pannello dei tipi Roma-New York o Londra.

Dal confronto autoptico e materico condotto su suddetti cinque esemplari – assunti quali pilastri strutturali di un itinerario volto a decodificare la complessa dialettica tra il prototipo ellenistico e le sue declinazioni romane – si ritiene possibile fare emergere, in modo concreto e probante – è il caso di darne sintetica anticipazione – come le officine di età imperiale abbiano manipolato il prototipo ellenistico attraverso registri distinti, modulando la tecnica esecutiva, la scelta dei materiali e la resa fisionomica in base a precise strategie di committenza¹².

Al contempo, si ritiene che dall'indagine possano emergere indicatori utili ad attestare in modo concreto e oggettivo la sussistenza di una dicotomia netta sul piano iconografico tra le copie che sembrano potersi ipotizzare di

¹⁰ Si v. *infra* Cap. V.

¹¹ Si v. *infra* Cap. VI.

¹² Sulla produzione ellenistica resta un'opera di riferimento M. Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age* cit.; più di recente, si v. F. Queyrel, *Retours sur le passé*, in *La sculpture hellénistique, 1: Formes, thèmes et fonctions (La sculpture grecque, 3. Les manuels d'art et d'archéologie antiques)*, Paris 2016.

derivazione alessandrina ('Tipo Louvre' o 'Seneca Morente' e Chiragan) e quelle provenienti dall'Asia Minore (reperiti di Efeso e Burnabat).

Le prime – anche in questo caso l'affermazione è svolta in forma apodittica e costituirà oggetto di specifica dimostrazione nel corso del lavoro – 'dominate' da un realismo clinico, le altre, di contro, caratterizzate da accentuate caratterizzazioni che, in alcuni casi, finiscono per sfiorare se non, addirittura, per raggiungere il patologico.

Si cercherà, altresì, anche solo in termini di verosimiglianza, di ricostruire la collocazione originaria o, quantomeno, l'ambientazione di ciascun reperto, in quanto utile anche a chiarire la precipua finalità iconografico-rappresentativa dello stesso.

Inoltre, sebbene in stretta connessione, con la ricostruzione-descrizione filologica del singolo esemplare, l'indagine procederà assumendo l'analisi del dato materico e del materiale di composizione di ciascuna copia come la chiave di lettura primaria per decodificare gli aspetti iconografici, ambientali e funzionali del singolo manufatto, così da superare ogni separazione tra analisi formale e analisi tecnica.

Si è, infatti, dell'avviso che la scelta materica non sia solo un dato tecnico ma costituisca a pieno titolo parte integrante della narrazione. Determinarne, quindi, natura e provenienza, valore e correlato prestigio sociale significa, in buona sostanza, fare luce sulle finalità espressive che l'artefice e, forse, ancora prima, il committente, intendevano riversare sulla statua.

La selezione dei surrichiamati cinque esemplari non è stata, quindi, dettata, esclusivamente, dalla loro rilevanza iconografica – la quale presenta, peraltro, l'attitudine a fungere da firma delle officine e, al contempo, a testimoniare l'adattamento del modello ellenistico alle esigenze e ai gusti artistico-rappresentativi del mondo romano – essa è, piuttosto, scaturita dalla decisione di valorizzare la loro materialità.

Si intende, infatti, dimostrare che l'uso differenziato delle varietà marmoree – dal candore dei marmi cristallini alla cromia bruna dei marmi colorati – non è da assumere a mero dato tecnico; che esso va, di contro, letto quale precisa e condizionante scelta programmatica dell'artista e/o del

committente, funzionale a caratterizzare in termini di maggiore o minore realismo la copia rispetto al prototipo di matrice greca.

In questa prospettiva, la materia cesserebbe di essere un mero supporto passivo per farsi parte integrante della narrazione: essa concorrerebbe a definire lo *status* sociale del soggetto rappresentato, l'usura del suo corpo, nonché la sua interazione con l'ambiente circostante.

Senza poter anticipare esiti che saranno il frutto dell'indagine, sembra plausibile affermare che, quantomeno rispetto agli esemplari in rilievo, i copisti romani (al pari dell'artista greco autore dell'originale) hanno utilizzato il marmo come un codice esplicativo.

In definitiva, l'obiettivo è di spiegare come l'impiego di diverse tipologie marmoree richieda di essere valutato e analizzato quale precisa scelta programmatica compiuta dall'artista e, verosimilmente, (anche) dalla committenza – funzionale a potenziare (o a depotenziare) il grado di realismo connotante il singolo esemplare di 'Vecchio Pescatore' e in questo modo a concorrere a realizzare e a veicolare una determinata narrazione.

A fronte dell'accentuata rilevanza che si è ritenuto di ascrivere al dato materico, l'esame delle surrichiamate copie di 'Vecchio Pescatore' procederà secondo una direttrice metodologica integrata, in cui l'analisi autoptica del supporto lapideo si configurerà come vera e propria chiave di lettura per decodificare gli aspetti iconografici, ambientali e funzionali del manufatto.

In quest'ottica, la ricerca non si articolerà in fasi separate, ma assumerà la materia di composizione come baricentro interpretativo: la scelta del supporto lapideo – sia esso il candore del marmo di Belevi o la densità cromatica del marmo di Göktepe – verrà indagata come una scelta programmatica che condiziona a cascata ogni altra variabile della copia.

Si cercherà di dimostrare come la natura del materiale imponga precise soluzioni stilistiche, determini la funzionalità spaziale (all'interno di ninfei privati o contesti ginnasiali pubblici) e orienti la ricezione semantica, elevando il contrasto tra l'umiltà del soggetto e la preziosità del marmo a vertice di un paradosso estetico tipicamente imperiale.

Ecco, ad esempio, che, riguardo all'esemplare 'Tipo Louvre' o 'Seneca Morente', a quello di Chiragan e alla statuetta efesina rinvenuta nell'*insula* H2 (1979), l'impiego di marmi neri o grigi (come il marmo di Göktepe) si può ipotizzare servisse a 'dipingere' la pelle arsa, esasperando la trama rugosa dell'incarnato (i marmi scuri si prestano a 'dipingere' l'incarnato, superando il limite monocromatico della pietra); ecco che sembra legittimo ascrivere alla pietra scura, bagnata (laddove – come sembra attestato per la copia di Chiragan e per quella di Efeso rinvenuta nel 1979 – la scultura fosse stata collocata all'interno di ambienti acquatici) l'attitudine a rendere al meglio la lucentezza del corpo sudato così da accrescere l'illusione realistica della figura, attraverso un contrasto chiaroscurale espressione del gusto di una committenza aristocratica raffinata (tra l'altro, l'utilizzo di marmi costosi per rappresentare un povero pescatore dà luogo a un paradosso artistico tipico del tardo ellenismo: l'elevazione del brutto e dell'umile a oggetto di godimento estetico per le élite).

Al contrario – anche in questo caso ritengo si possa azzardare una minima anticipazione conclusiva – l'impiego del marmo bianco di Belevi nel 'Torso di Vienna' (Efeso, Inv. I 908) sembra potersi leggere quale 'bonifica' estetica. Il bianco 'depura' il soggetto dalla sua crudezza biologica per elevarlo a una dignità monumentale atta a spazi pubblici, trasformando il 'Vecchio Pescatore' in un'icona enciclopedica pubblica.

Il dato petrografico costituirà, dunque, lo strumento privilegiato per ricostruire la dialettica tra l'identità del prototipo perduto e le specifiche istanze di innovazione di significato operate dalle officine locali di età romana.

Sempre nei termini del tutto programmatici che, come ovvio, non possono non caratterizzare il presente contesto, vale, in ultimo, richiamare come attraverso il percorso metodologico-ricostruttivo tratteggiato e il conseguimento delle finalità fin qui delineate, l'indagine intende, in ultima istanza, perseguire l'obiettivo di fornire concreta e puntuale dimostrazione della straordinaria capacità di adattamento dimostrata nei secoli dal prototipo greco del 'Vecchio Pescatore'; più esattamente, di come l'arte romana abbia

saputo trovare in tale modello la misura della propria inesauribile capacità di risemantizzazione e con essa di una delle sue più rilevanti e connotanti ragioni di straordinaria modernità.

2. La pesca e il pesce quali elementi rilevanti dell'economia, del sacro e del prestigio nell'antica Roma

Fin dalle origini della civiltà laziale, il pesce occupò un ruolo peculiare nella vita cittadina, sebbene il suo consumo fosse inizialmente mitigato da una severa etica del risparmio e da precise prescrizioni rituali. Plinio il Vecchio, attingendo alle cronache di Cassio Emina, riferisce che già Numa Pompilio intervenne con un editto per stabilire che i pesci privi di squame non potessero essere impiegati come offerta sacra¹³.

Questa disposizione non rispondeva solo a criteri di purezza rituale, ma celava una lungimirante strategia di controllo dei prezzi: limitando le specie ammesse nei sacrifici e nei sontuosi banchetti presso i *pulvinar*, il legislatore mirava a impedire l'accaparramento speculativo delle varietà più rare, tutelando così l'economia pubblica e il paniere alimentare dei meno abbienti.

In questa fase arcaica, il profilo gastronomico dei Romani appariva sobrio e profondamente legato alla terra. Come ricordato da Catone il Vecchio, la dieta si fondava su una 'triade alimentare' composto da: cereali, formaggi e carni ovine. Tale frugalità era così caratterizzante che il commediografo Plauto, con la sua consueta *vis* polemica, scherniva i propri concittadini definendoli *multiphagonides*, ossia 'mangiatori di polta' (una densa pappa di farro), sottolineando una cultura alimentare ancora distante dalle raffinatezze del mare¹⁴.

Tuttavia, il destino di Roma era già proiettato verso le onde. L'interesse strategico per il litorale tirrenico emerse con vigore già nel primo trattato con Cartagine (509 a.C.), siglato per garantire la protezione di scali fondamentali

¹³ Così Cl. Marigliani, *Gli insediamenti romani: porti, ville e pescherie lungo la costa laziale*, in AA.VV., *Il vecchio pescatore e il mare di Anzio* cit. p. 60.

¹⁴ Si v. C. Mastroianni, *Il mare e la pesca nel mondo romano*, in AA.VV., *Il vecchio pescatore e il mare di Azio* cit. p. 51.

come Anzio e Terracina¹⁵. Con la successiva espansione verso la Magna Grecia e il Mediterraneo orientale, l'incontro con la cultura ellenistica trasformò il pesce da risorsa marginale a bene di estremo pregio, segno, quindi, di ricchezza di elevazione sociale.

Questa evoluzione impose una riorganizzazione radicale degli spazi urbani. Verso la fine del III secolo a.C. sorse il primo mercato coperto specializzato, concepito per razionalizzare il commercio delle carni e del pesce: il *forum piscarium*. Questa struttura e la relativa area dedicate esclusivamente alla compravendita ittica, subirono le traversie della storia cittadina; distrutto dal devastante incendio del 210 a.C., il *forum* fu ricostruito con maggiore monumentalità nel 179 a.C. per accogliere sia il pescato di mare aperto sia i prodotti della nascente e redditizia piscicoltura.

Con l'avvento dell'Impero, Roma si trasformò in una metropoli colossale da un milione di abitanti, cuore pulsante di un dominio sterminato di sessanta milioni di sudditi. Questa crescita ipertrofica rese l'urbe vulnerabile: lo storico Tacito ammoniva severamente sulla pericolosa dipendenza dalle province, osservando come la vita del popolo romano fosse «costantemente esposta alle incertezze del mare e delle tempeste».

Per scongiurare carestie e rivolte, il *Princeps* dovette assumere il controllo diretto dell'annona (il complesso sistema di approvvigionamento alimentare). Questa funzione vitale veniva esercitata attraverso il Prefetto dell'annona, un alto magistrato di rango equestre che sovrintendeva al mercato e allo stoccaggio di grano, olio e vino. Il centro nevralgico di questo apparato logistico erano gli *Horrea Galbae*, imponenti magazzini situati nel quartiere dell'*emporium*, presso il Testaccio, dove le merci venivano sbarcate e catalogate.

In questo scenario frenetico operava, tra gli altri – secondo quanto attestato da un'epigrafe, iscritta su un'ara dedicatoria, rinvenuta nella zona dell'*emporium* di Roma, nel rione Testaccio, dove si trovavano gli *Horrea* di Galba, imponenti magazzini per lo stoccaggio delle merci che arrivavano al

¹⁵ Si v. B. Scardigli, *I trattati romano-cartaginesi*, Pisa 1991.

porto commerciale della capitale dell'Impero – tale *Aurelia Nais*: una donna libera che esercitava la professione di *piscatrix* (questo appellativo è stato ritenuto da alcuni interpreti come allusivo dell'attività di semplice pescatrice o pescivendola presso le *tabernae* (negozi) che potevano trovarsi negli *horrea* di Galba, mentre secondo altri autori esso attesterebbe che *Aurelia Nais* avrebbe esercitato la non consueta professione, per una donna, di sommozzatrice presso questi magazzini) [Fig. 1].

CIL VI, 9801

AURELIA C(ai) L(iberta) NAIS

PISCATRIX DE HORREIS GALBAE

C(aius) AURELIUS C(ai) L(ibertus) PHILEROS

PATRONUS

L(ucius) VALERIUS L(uci) L(ibertus) SECUNDUS.

Ad Aurelia Nais, liberta di Caio [Aurelio]

pescatrice dei Magazzini di Galba,

il suo protettore Caio Aurelio Philero, liberto di Caio [Aurelio]

e Lucio Valerio Secondo, liberto di Lucio [Valerio].

La sua figura è emblematica della complessità dei mestieri legati al fiume e al mare.

Nel corso del I secolo a.C., l'itticoltura subì una radicale trasformazione, elevandosi da mera attività di sussistenza a lucrosa impresa commerciale e, soprattutto, a vertiginoso strumento di ostentazione sociale. Questo fenomeno assunse proporzioni tali da spingere Cicerone a coniare il neologismo sarcastico di *piscinarii* (*Att.*, I,19,6: Tum autem beatos homines, hos piscinarios dico, amicos tuos, non obscure nobis invidere, putavi mihi maiores quosdam opes et firmiora praesidia esse quaerenda; *Att.*, I,20,3: Mihi vero ut invideant piscinarii nostri aut scribam ad te alias aut in congressum nostrum reservabo), termine destinato a bollare quei nobili – come Lucullo, Filippino e Ortensio – che parevano aver trasferito il proprio baricentro politico e morale dalle aule del Senato ai bordi delle proprie vasche¹⁶.

¹⁶ Si v. J. Higginbotham, *Piscinae. Artificial Fishponds in Roman Italy*, Chapel Hill 1997, pp. 55-64; cfr. anche C. Mastroianni, *Il mare e la pesca nel mondo romano* cit. p. 57 nt. 73.

Marco Terenzio Varrone (*De re rustica*, III,17,2-8¹⁷), definisce con precisione la linea di demarcazione tra l'utilità e il lusso: da un lato, vi erano le piscine d'acqua dolce, che rappresentavano strutture funzionali e accessibili, definite 'comuni e redditizie', destinate alla produzione per il mercato urbano; dall'altro lato, vi erano le piscine d'acqua salata, che rappresentavano manufatti appannaggio esclusivo dell'aristocrazia, descritte come strutture fatte «più per appagare la vista che non per la tasca». Erano veri e propri monumenti all'opulenza che, lungi dal produrre ricchezza, ne consumavano in quantità prodigiose per il mantenimento.



Fig. 1 -Iscrizione di *Aurelia Nais* (CIL VI, 9801)

Due nomi, in particolare, incarnano le vette (e gli eccessi) di questa cultura. Si tratta di Quinto Ortensio e di Caio Sergio Orata, entrambi emblemi elettivi della patologia dei *piscinarii*. Ortensio riversava sulle sue creature acquatiche cure quasi umane; sempre Varrone, nel luogo del *De re rustica* sopra richiamato, riferisce che egli nutriva per le sue murene un

¹⁷ A. Traglia (ed.), *Opere di Marco Terenzio Varrone*, Torino 1996, pp. 873-877.

affetto tale da piangerne la morte, curandole durante le malattie con la dedizione solitamente riservata ai servi. La sua proverbiale avarizia nel consumo del pescato era tale che, durante le mareggiate, pur di non digiunare o attingere alle proprie vasche ‘sacre’, preferiva acquistare il cibo per i pesci al mercato, affermando che avrebbe ceduto più volentieri un prezioso mulo da trasporto piuttosto che una singola triglia del suo allevamento.

Personalità eclettica e geniale, Orata fu l’architetto della fortuna del Lago Lucrino. Egli non si limitò a costruire ‘mari privati’, ma intuì il potenziale dei frutti di mare, creando i primi allevamenti intensivi di ostriche. Le sue costruzioni erano talmente audaci e invasive che – stante quanto riferisce Valerio Massimo (*Factorum e dictorum memorabilium*, IX,1,1¹⁸) – l’oratore Lucio Crasso, in un celebre motto, scherzò sul fatto che Orata fosse capace di far crescere le ostriche persino sulle tegole, qualora gli fosse stato impedito l’accesso alle acque pubbliche¹⁹.

L’architettura delle peschiere raggiunse la perfezione tecnica lungo il litorale laziale, tra Civitavecchia e Torre Astura.

Qui, l’ingegno romano si adattò alla geomorfologia della costa con soluzioni diversificate. Ancora oggi sono visibili, a seconda dei luoghi, i resti di strutture: scavate nella roccia, come nel caso esemplare di Torre Valdaliga, dove le vasche venivano ricavate direttamente nel banco geologico; artificiali o miste, edificate con complessi moli e murature in calcestruzzo pozzolanico per sfidare l’erosione marina. Il sistema idraulico era di una raffinatezza sorprendente: un gioco di saracinesche regolava il flusso delle maree, permettendo di selezionare e intrappolare il pesce. Di fondamentale importanza era l’impiego del coccio pesto per la realizzazione di condutture d’acqua dolce; queste venivano utilizzate per abbassare la salinità dell’acqua durante la calura estiva, garantendo la sopravvivenza delle specie più sensibili²⁰.

¹⁸ A. Faranda (ed.), *Deti e fatti memorabili di Valerio Massimo*, Torino 1987, p. 675.

¹⁹ Di tale personaggio il ritratto più compiuto ricorre in Pl., *N.H.*, IX,168.

²⁰ Si v. Cl. Marigliani, *Gli insediamenti romani: porti, ville e peschiere lungo la costa laziale* cit. pp. 63-65.

Questa ricerca della perfezione culinaria culminò sotto il principato di Claudio, quando il prefetto della flotta, Ottavio Ottato, intraprese una vera e propria operazione di ‘colonizzazione ittica’. Egli fece trasportare e ‘seminare’ lo scaro (identificato storicamente con lo storione o il pesce pappagallo) dal mare Carpazio fino alle coste del Lazio, proteggendone la riproduzione per anni affinché la gola imperiale potesse godere di una prelibatezza esotica a chilometro zero²¹.

Il valore del pesce era soggetto a una polarizzazione estrema.

Se da un lato lo Stato cercava di garantire l'accesso alle risorse proteiche per la plebe, dall'altro l'élite senatoria e i liberti arricchiti alimentavano un mercato del lusso privo di freni.

Il documento più prezioso per comprendere il costo della vita è l'*Edictum Diocletiani et Collegarum de pretiis rerum venalium* del 301 d.C. [Fig. 2]. Con esso Diocleziano, nel tentativo di calmierare l'inflazione fissando prezzi massimi basati sulla libbra italica (corrispondente a circa 327,45 G.), fissò i prezzi massimi dei beni di maggior consumo²².

Da questi dati emerge una gerarchia qualitativa chiarissima

Tipologia di Pesce	Prezzo in Denari (per libbra)
Pesce di mare di scoglio (I scelta):	24
Pesce di mare di II scelta:	16
Pesce di fiume (I scelta):	12
Pesce di fiume (II scelta):	8
Pesce salato (Sardine, Ricci):	6

²¹ Pl. *N.H.*, IX,61,33, si v. A. Borghini, E. Giannarelli, A. Marcone, G. Ranucci, *Gaio Plinio Secondo, Storia Naturale*, ll. 7-11, Torino 1983, p. 331.

²² Si v. M. Giacchero, *Edictum Diocletiani et Collegarum de pretiis rerum venalium in integrum fere restitutum et Latinis Graecisque fragmentis*, I-II, Genova 1974.



Fig. 2- disposizioni dell'*Edictum Diocletiani et Collegarum de pretiis rerum venalium* del 301 d.C. (versione greca)

I frutti di mare, considerati una prelibatezza assoluta, venivano venduti a pezzo: 100 ostriche raggiungevano i 100 denari, una cifra esorbitante se confrontata al costo dei cereali, mentre 200 cozze costavano 50 denari. Anche il Garum (la salsa di pesce) era rigorosamente prezzo: il tipo di prima scelta costava 16 denari per sestario (0,54 litri), scendendo a 12 per la seconda scelta.

Il *Garum*, la celebre salsa di pesce fermentata, condimento onnipresente nella cucina romana, variava tra i 12 e i 16 denari per sestario (circa 0,547 litri), a seconda della purezza e della qualità della fermentazione.

L'Editto distingue tra qualità diverse. Il *garum* di I scelta (*liquamen*) non poteva superare il costo di 16 denari per sestario (circa 0,54 litri); quello di II scelta doveva assestarsi entro i 12 denari per sestario. Va ricordato che il pregiatissimo *garum sociorum* della Spagna poteva raggiungere, nei secoli precedenti, prezzi paragonabili a quelli dei profumi più costosi.

Al di fuori dei calmieri imperiali, il mercato del lusso non conosceva limiti. Le fonti letterarie ci restituiscono aneddoti di sprechi leggendari. Marziale, ad esempio, lamenta spesso la disparità a tavola. Mentre il padrone di casa consumava un pregiato rombo o ostriche del Lucrino, all'ospite di minor rango veniva servito un 'misero pescetto' o una triglia di piccola taglia: *Adesso che mi inviti a cena senza dovermi dare del denaro come*

*prima, perché non ho la stessa cena che viene servita a te? Tu mangi le ostriche ingrassate nel lago Lucrino, io succhio una cozza dopo aver aperto il guscio; tu mangi i funghi porcini, io i funghi che si danno ai maiali; tu ti dai da fare con un rombo, io con un misero pescetto*²³. Vale, altresì, sempre in via esemplificativa, richiamare come Giovenale riporti con sdegno l'acquisto, da parte di un liberto di Domiziano, di una singola triglia di grandi dimensioni (circa due chili) per l'astronomica cifra di 6.000 sesterzi. Per dare una proporzione, con la stessa cifra si sarebbe potuto acquistare un piccolo podere o diversi schiavi.

Anche il costo del 'recupero' del pesce o delle merci marine da parte dei *urinatores* (sommozzatori) era codificato. La *Lex Rhodia de iactu*²⁴, espressione di una normativa, di origine greca ma ampiamente adottata dai romani e, infine, codificata da Giustiniano nel 533 d.C. nel *Digesto*, stabiliva compensi elevati per gli *urinatores*. Il premio per il recupero era proporzionale alla pericolosità dell'impresa: più elevata era la profondità raggiunta, maggiore era la percentuale sul valore del carico che spettava al sommozzatore come indennizzo per il rischio vitale affrontato (tra i pescatori e i sommozzatori esisteva una cooperazione indispensabile per il corretto funzionamento dello scalo fluviale; questi ultimi intervenivano tempestivamente per recuperare i carichi caduti accidentalmente nel Tevere durante le operazioni di scarico; la loro perizia tecnica era fondamentale per la pulizia dei fondali e la manutenzione delle strutture portuali; questa solida alleanza professionale è suggellata da un'importante evidenza epigrafica: una lapide del 206 d.C., rinvenuta presso il Tempio di Portuno (divinità tutelare del porto fluviale), che celebra Tiberio Claudio Severo come patrono di entrambe le corporazioni. Tale patronato unico conferma che, agli occhi dello Stato romano, pescatori e subacquei costituivano un'unica, vitale filiera al servizio dell'approvvigionamento di Roma).

²³ Marz. *Epigr.* III,60.

²⁴ Si v., da ultimo, D. Haubner, *Der Seewurf: Studien zur lex Rhodia de iactu*, München 2021.

Se il sommozzatore avesse recuperato merci a una profondità di 8 cubiti, gli sarebbe spettato un terzo del valore; alla profondità di 15 cubiti, il compenso sarebbe salito alla metà del valore di quanto fosse stato portato in superficie; per recuperi effettuati sotto costa o a bassa profondità, la quota sarebbe scesa a un decimo del valore di quanto estratto dal mare.

In sintesi, l'analisi dei costi rivela che il pesce era il confine invisibile tra le classi. Gli appartenenti alla c.d. classe plebea consumavano, di regola, solo pesci piccoli (i *pisciculi minuti* catturati con le reti *sagena*) o il pesce salato e conservato, spesso proveniente dalle province; l'accesso al pesce di fiume o di mare di seconda scelta era prerogativa di soggetti già in grado di fare fronte a costi significativi, mentre solo i più abbienti potevano permettersi di finanziare le proprie peschiere private e di alimentare aste folli per esemplari rari, trasformando la cena in una performance di potere economico.

Il valore del pesce nell'antica Roma non era, quindi, solo un dato commerciale, ma un preciso indicatore di classe sociale. Il mercato era diviso tra la necessità di nutrire la plebe e il desiderio di lusso sfrenato dell'élite.

L'abisso sociale della Roma imperiale trovava la sua espressione più cruda proprio nel mercato ittico, dove il prezzo di una portata poteva separare la sussistenza della plebe dal lusso sfrenato dell'aristocrazia. un tentativo monumentale di calmierare l'inflazione fissando prezzi massimi basati sulla libbra italica (corrispondente a circa 327,45 g.).

Il rapporto con il mare non era solo tecnico ed economico, ma profondamente intriso di religiosità e superstizione. Ogni gesto del pescatore era posto sotto l'egida di una divinità, cercando di placare quella 'natura aspra' dell'acqua di cui scriveva Plinio il Vecchio.

A Nettuno, sovrano assoluto degli abissi, si offrivano sacrifici prima di ogni spedizione in mare aperto; Hermes (Mercurio), è invocato da Oppiano di Corico come mente astuta:

Σὺ γὰρ πρῶτος ἐπεφράσω δόλους ἀλιέων, πάντας δὲ τρόπους αὐτοῖς θήρης ἐξέφηνας

*Tu per primo escogitasti gli inganni dei pescatori, hai rivelato loro tutti i modi di cacciare*²⁵.

Ossia quale ‘patrono’ delle reti e degli ami, strumenti dell’inganno necessario a vincere la diffidenza dei pesci.

A Selene/Artemide/Ecate – una delle divinità più legate alla pesca costiera – le fonti riferiscono offerte di triglie. Ateneo di Naucrati, richiamando il pensiero di Apollodoro, di Melanzio, di Egesandro di Delfi e di Cariclido, spiega questo rito con l’assonanza che la radice *tris* (di triglia) aveva con il triplice aspetto della dea: Selene/Artemide/Ecate, ma anche per una funzione pragmatica: si credeva che la triglia cacciasse le velenose ‘lepri di mare’, rendendo le acque sicure per l’uomo:

ἡ δὲ τρίγλη ἱερὰ Ἐκάτης [...] Ἀπολλόδωρος δ’ ἐν τοῖς Περὶ Θεῶν Ἐκάτη θύεσθαι φησιν αὐτὴν διὰ τὴν τοῦ ὀνόματος οἰκειότητα· τρίμορφος γὰρ ἡ θεός. Μελάνθιος δ’ ἐν τῷ Περὶ τῶν ἐν Ἐλευσίῃ Μυστηρίων καὶ μαινίδα τῇ Ἐκάτη θύεσθαι φησιν, ἐπεὶ καὶ θαλασσία ἐστὶν ἡ θεός. Ἀγήσανδρος δ’ ὁ Δελφὸς ἐν ταῖς Ἀρτέμιδος ἑορταῖς τρίγλην περιφέρεισθαι φησὶ διὰ τὸ τὰς θαλαττίας λαγῶς ἀναιρεῖν, αἱ θανάσιμόν εἰσι φάρμακον· ὅθεν ὠφελοῦσαν τοὺς ἀνθρώπους τῇ κυνηγέτιδι θεῷ οἰκειοῦσθαι. [...] καὶ τόπος δ’ ἐστὶν Ἀθήνησιν Τρίγλα, οὗ ἐστὶν ἀνάθημα τῇ Ἐκάτη Τριγλανθίνη. διὸ καὶ Χαρικλείδης ἐν Ἀλύσει φησὶν·

*La triglia è sacra ad Ecate [...] Apollodoro, nei libri sugli dei, dice che la triglia viene sacrificata ad Ecate per l’affinità tra il suo nome e gli epiteti della dea: perché la divinità possiede una triplice forma. Melanzio, nell’opera ‘Sui misteri eleusini’, afferma che non solo la triglia, ma anche la menola è sacra ad Ecate, che è anche una dea marina. Egesandro di Delfi racconta che una triglia viene portata in processione alle feste in onore di Artemide, poiché si ritiene che essa dia ininterrottamente la caccia alle lepri di mare, che sono velenose, divorandole. Pertanto, facendo ciò essa è utile agli uomini, questa predatrice è consacrata alla dea della caccia. [...] Ad Atene c’è una località che chiamano ‘Trigia’, dove si trova un tempio dedicato ad Ecate triglanthine. Perciò Cariclido nella ‘Catena’ dice: Ecate signora dei crocicchi, dea dal triplice aspetto, dalla triplice faccia, lusingata con le triglie*²⁶.

²⁵ Oppiano, *Halieutica*, III, vv. 1-8, 9-14. Al riguardo, si v. E. Kneebone, *Oppian’s Halieutica: charting a didactic epic*, Cambridge 2020. Un’iscrizione da Cartagena riporta la dedica di una statua del dio pagata sia dai pescatori che dai pescivendoli. Si tratta di CIL. II, 5929: C(aio) Laetilio M(arci) f(ilio) A[palo?]/ Ivir(o) quinq(uennali) / Lares Augustales et / Mercurium piscatores / et propolae de pecun(ia) sua / f(aciendum) c(uraverunt) i(dem)q(ue) p(robaverunt).

²⁶ Ateneo, *Dipnosophisti*, VII,325a-325d; si v. E. Calcaterra, *Per cena alle divinità. Note sul culto privato di Ecate nella Grecia antica*, in *Münchener Studien zur Sprachwissenschaft*. Dettelbach 13 (2005-2006), pp. 15-27.

Analoghe espressioni di dono risultano offerte dai *piscatores* anche a Nereo, vegliardo del mare, padre delle Nereidi e fratello di Ponto e della Madre Terra. A lui Luciano di Samosata ricorda che erano dedicati dei templi come quello nella Fòcide:

ἔστι δὲ νεὸς ἐγγὺς τῆς θαλάττης, οὐκ ἀποστίλβων μαρμάρῳ καὶ χρυσῷ, ἀλλὰ ζοφώδης καὶ ὑπὸ πυκνοῖς τοῖς κλάδοις παλαιοῦ τινος ἄλσους κεκρυμμένος, Νηρέως δὲ καὶ Νηρηΐδων ἔστιν ἱερός

Vicino al mare c'è un tempio, non splendente di marmo e d'oro, ma oscuro e nascosto dietro i fitti rami di un antico bosco. Esso è consacrato a Nereo e alle Nereidi. Che siano proprio queste divinità, dèi marini, me l'ha detto un marinaio che si trovava sulla riva ad asciugare le reti²⁷.

La vita del pescatore romano era scandita dalla fatica fisica, e il momento della vecchiaia assumeva un carattere solenne e malinconico. Poeti come Archia, Quinto Mercio e Filippo di Tessalonica descrivono il rito del congedo: i pescatori anziani – come il leggendario Fintilo protagonista di un epigramma, per l'appunto, di Archia di Mitilene – ormai troppo deboli per sfidare le peripezie delle onde, si recavano al tempio, nel caso di specie del dio Priapo – destinatario di offerte da parte dei pescatori in quanto dio della fertilità, da cui dipendeva anche la prosperità del mare – per donare gli strumenti della pesca:

Πριάπῳ Φίντυλος τὰ ῥάκη τὰ περιδρύματα τῶν δικτύων σὺν τοῖς ἄλλοις λίνοις ἀνέθηκεν· σὺν οἷς καὶ γαμψὸν ἄγκιστρον, κρυπτὸν δόλον ἰχθύσι, μακρῷ ἰπτεῖῳ τριχί δεδεμένον, καὶ ἔτι μακροτάτην κάλαμον σὺν τῷ ἀεὶ ἐπινηχομένῳ φελλῷ, ὃς μηνύει τοὺς κρυπτοὺς κύρτους. ἤδη γὰρ Φίντυλος τοῖς ποσὶν οὐκέτι περιπατεῖ ἐπὶ τῶν πετρῶν, οὐδὲ κοιμᾶται ἐπὶ τοῦ αἰγιαλοῦ, τρυχόμενος ἤδη ὑπὸ τοῦ λυπηροῦ γήρωος.

A Priapo Fintilo ha offerto i brandelli della rete da pesca insieme ad altre reti. Con esse un amo ricurvo, inganno segreto per i pesci, legato ad un lungo crine di cavallo, e ancora una lunghissima canna con ciò che sempre la fa stare a galla, il sughero, che indica le nascoste nasse. Ormai con i piedi Fintilo non passeggia più sulle rocce, non dorme sul lido, è consumato ormai dalla triste vecchiaia²⁸.

Quello così compiuto da Fintilo era un atto di ringraziamento e, al contempo, una richiesta di pace: dopo aver lottato per una vita intera contro

²⁷ Luciano, *Charon* 7.

²⁸ *Antologia Palatina*, VI,192.

il mare per nutrire l'Impero, il pescatore, ormai troppo vecchio per continuare il lavoro, chiedeva alla divinità la quiete della terraferma²⁹.

Dalle severe leggi di Numa Pompilio volte a calmierare i prezzi dei sacrifici, fino alle monumentali peschiere tirreniche e alle follie culinarie dei liberti imperiali, la pesca a Roma è stata lo specchio della società stessa: un perfetto connubio di ingegneria d'avanguardia, cinismo economico e arcaica devozione.

²⁹ Si v. C. Mastroianni, *Il mare e la pesca nel mondo romano* cit. p. 54-56.

CAPITOLO I

IL 'VECCHIO PESCATORE': GENESI, ICONOGRAFIA E FORTUNA DI UN ARCHETIPO ELLENISTICO

1. La storia di un modello artistico versatile e sempre attuale

Il 'Vecchio Pescatore' si configura come un tipo scultoreo fondamentale dell'arte antica, noto attraverso numerose repliche marmoree di età romana derivate da un probabile originale bronzeo ellenistico (III-I secolo a.C.). Questa figura non rappresenta un ritratto specifico, ma rientra nella categoria del *génos*, segnando una rottura ideologica con l'idealizzazione classica.

L'opera è una delle manifestazioni più significative del naturalismo radicale ellenistico – che, abbandonato il monopolio di eroi e divinità, si volse all'uomo comune e alla sua condizione esistenziale – e la complessa rielaborazione che ne fece l'arte romana.

Il 'Vecchio Pescatore', al pari di altre figure, quali il 'Pastore' [Fig. 3] e la 'Vecchia Ubriaca' [Fig. 4], incarna l'interesse per l'età avanzata, la sofferenza e la fatica, trasmettendo un profondo senso di *pathos* e di dignità plastica. Questo realismo non è superficiale, ma è una profonda indagine sul lavoro e la sopravvivenza, spesso influenzata dalle filosofie stoiche e ciniche che celebravano la vita semplice e l'autosufficienza.

Quando Roma ereditò questo modello, lo replicò avidamente, rielaborandone il significato e la posa per adattarlo alle proprie esigenze estetiche (attenuazione del realismo) e funzionali (uso in *tableaux* e ambienti acquatici di lusso)³⁰.

³⁰ Si v., sul punto, A.M. Riccomini, *Su una statua di vecchio pastore al Museo di Antichità di Torino*, in *Rivista di Archeologia* 37 (2013), pp. 1-17 (estratto) e i riferimenti bibliografici di nt. 5.



Fig. 3 – Vecchia ubriaca, copia romana da un originale del 300-280 a.C. (Mirone di Tebe)
 Fig. 4 – Pastore, Roma Musei Vaticani inv. 24A

L'esistenza di diverse varianti principali attesta l'enorme fama del prototipo.

L'attribuzione oscilla tra l'ipotesi pergamena (per il *pathos* esasperato e il realismo anatomico) e l'ipotesi alessandrina (per l'interesse ai soggetti 'di genere' e per la vita quotidiana)³¹.

La sopravvivenza del modello è dovuta all'industria della copia romana che, a partire dal I secolo a.C., ha rielaborato i capolavori greci per il fiorente mercato del collezionismo.

Il 'Vecchio Pescatore' integra, a tutti gli effetti, un archetipo che, attraverso la sua diffusione in repliche come quelle del Louvre³², di

³¹ Sulla controversa oscillazione tra l'interesse alessandrino per il *gênos* e la tensione drammatica di matrice pergamena o rodia, si v., in particolare, l'analisi sistematica di H.P. Laubscher, *Fischer und Landleute Studien zur Hellenistischen Genreplastik* cit., fondamentale per la ricostruzione dei prototipi dei pescatori, e le integrazioni di P. Moreno, *La scultura ellenistica*, I cit., circa la componente patetica della resa anatomica; si v. anche R.R.R. Smith, *Hellenistic Sculpture* cit. p. 138.

³² Si v. *infra* Cap. II.

Chiragan³³, di Burnabat³⁴, di Byblos³⁵ e di Efeso³⁶ – di cui il presente lavoro di tesi intende proporre, anche in una prospettiva di reciproco confronto, una specifica analisi descrittiva – ha superato la rigida uniformità della copia, trasformandosi in un complesso saggio sulla straordinaria capacità di reinterpretazione della scultura romana.

L'originale ellenistico – che, stante una proposta ricostruttiva che ha trovato diversi sostenitori, sarebbe stato in bronzo³⁷ – doveva godere di enorme fama e successo in tutto il Mediterraneo, motivandone l'ampia riproduzione.

L'esistenza di varianti significativamente diverse (come il confronto tra la stabilità del tipo Louvre e la dinamicità del tipo Byblos) sottolinea che il prototipo possedeva una struttura compositiva elastica.

Le botteghe romane hanno sfruttato questa elasticità, radicalizzando il modello in direzioni opposte. Si nota, ad esempio, una chiara tendenza alla riduzione del *pathos* in favore di una compostezza quasi classicistica nelle copie del Louvre e di Burnabat, mentre, di contro, le varianti di Byblos presenta una peculiare enfasi sull'azione, sulla tensione fisica e sull'adattamento a una precisa funzione architettonica (idraulica).

Questa estrema varietà di interpretazione rende assai complessa e controversa la ricostruzione univoca della paternità e l'identificazione del luogo d'origine del prototipo; per cui restano valide le due principali alternative tese a valorizzare, rispettivamente, l'interesse al *génos* alessandrino e il *pathos* drammatico di Pergamo/Rodi.

³³ Si v. *infra* Cap. III.

³⁴ Si v. *infra* Cap. IV.

³⁵ Si v. *infra* Cap. V.

³⁶ Si v. *infra* Cap. VI.

³⁷ Si v. P. Moreno, *La scultura ellenistica*, I cit. pp. 345-350; L. De Lachenal, *L'idea del bello: viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, cat. exp. (Catalog of an exhibition held, in Rome at the Palazzo delle esposizioni and ex Teatro dei Dioscuri, Mar. 29-June 26, 2000, Roma 2000, pp. 194-195; Id., *Statua acefala di una vecchia che porta una piccola hydria* cit. pp. 295-297; J.-L. Martinez, *Les antiques du Musée Napoléon. Edition illustrée et commentée des volumes V et VI de l'inventaire du Louvre en 1810*, Paris 2004, pp. 150-151.

Il tema del 'Vecchio Pescatore' è un nodo cruciale per la comprensione del realismo e della rappresentazione sociale nel mondo antico.

L'artista ellenistico, rappresentando la vecchiaia (corpo curvo, bocca semiaperta, ecc.), non perseguiva un mero realismo superficiale. Al contrario, stava utilizzando deliberatamente un codice visivo che l'osservatore colto era in grado di riconoscere.

Tali caratteristiche della postura e della fisionomia erano il codice per identificare l'uomo di bassa estrazione sociale, stanco o di intelligenza limitata, coerente con l'identità del pescatore povero.

Questo realismo sociale conferiva a questi soggetti, un tempo esclusi dalla statuaria monumentale, una nuova dignità plastica e filosofica (influenzata dalle scuole ciniche e stoiche), trasformando la rappresentazione della fatica in un'indagine profonda sulla condizione umana.

Il confronto tra le repliche del Louvre, di Chiragan, di Burnabat, di Byblos e di Efeso – ossia delle repliche sui cui, come si è detto, si è scelto di incentrare la presente ricerca, dimostra – è il caso di anticiparlo, seppur in forma di mera asserzione, fin da ora – che il tema del *pathos* e del realismo della vecchiaia non era un soggetto monolitico, ma versatile e cruciale, adattabile a diverse esigenze culturali ed estetiche in tutto l'Impero romano.

Roma apprezzava questi modelli non solo per il loro valore estetico, ma per la loro capacità di arricchire il repertorio decorativo con la varietà e con riferimenti colti alla dottrina greca.

In definitiva, la storia delle repliche del 'Vecchio Pescatore' è la storia di un modello artistico che è rimasto sempre attuale proprio grazie alla sua versatilità concettuale e compositiva, consentendo alle botteghe romane di modularne il significato e la funzione, dal filosofico al decorativo.

2. Il 'Vecchio Pescatore' e la 'corrente' tardo ellenistica

La raffigurazione del 'Vecchio Pescatore' si colloca all'interno di una corrente culturale di grande successo, caratteristica del tardo ellenismo, (III-

I sec. a.C.), definita dal gusto per il pittoresco espressivo e il realismo esasperato³⁸.

Questo periodo artistico segnò un deliberato allontanamento dall'idealizzazione etica e fisica del classico, personificata dalla figura dell'eroe o da quella della divinità giovanile, abbracciando invece l'interesse per l'uomo comune e la sua condizione esistenziale. Questo si traduce nella rappresentazione di un corpo segnato dalla fatica, dalle rughe e dall'usura.

La scultura cerca di suscitare nell'osservatore un sentimento di empatia e drammaticità, privilegiando soggetti che esprimono una narrazione emotiva o una condizione sociale specifica.

Il successo e il significato profondo del tipo scultoreo secondo diversi autori sarebbero inseparabili dalla ricca tradizione letteraria degli ex-voto, che fornisce il contesto culturale e filosofico per l'opera³⁹.

Il secondo troverebbe la sua radice ideale nella tradizione letteraria degli ex-voto, ampiamente documentata nel Libro VI dell'*Antologia Palatina*. Questi epigrammi descrivono il rito di passaggio esistenziale della gente comune: in particolare, contadini e pescatori, che, giunta al limitare della vecchiaia, consacra i propri strumenti di lavoro alle divinità.

Rinunciare a reti, remi o zappe diventa l'atto solenne con cui l'individuo riconosce il proprio decadimento fisico e celebra, al contempo, la dignità di un'intera vita dedicata alla fatica.

³⁸ Sull'inquadramento del prototipo del 'Vecchio Pescatore' nel clima del realismo esasperato tardo-ellenistico, si vedano i contributi seminali di M. Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age* cit. spec. p. 142 e la monografia specifica di H.P. Laubscher, *Fischer und Landleute Studien zur Hellenistischen Genreplastik* cit. spec. pp. 54-55. Per l'analisi della componente espressiva e barocca applicata ai soggetti di genere, resta fondamentale P. Moreno, *La scultura ellenistica*, I cit. pp. 345-350.

³⁹ Il significato profondo del tipo del pescatore è intrinsecamente legato alla tradizione letteraria degli ex-voto epigrammatici (si pensi a Leonida di Taranto). Come evidenziato da A. Stewart, *Greek Sculpture* cit. p. 216; R.R.R. Smith, *Hellenistic Sculpture* cit. p. 138, la statua non è solo un esercizio di stile, ma la cristallizzazione del topos letterario della dedica degli strumenti del mestiere (*Antologia Palatina*, VI). Tale inquadramento è, seppur in termini problematici, richiamato anche da H.P. Laubscher, *Fischer und Landleute Studien zur Hellenistischen Genreplastik* cit. pp. 104-105, il quale vede in queste figure la rappresentazione della *pietas* popolare, fornendo quel contesto filosofico che trasforma la senescenza da dato biologico a valore etico.

Per comprendere appieno l'originale ellenistico, è necessario operare una distinzione metodologica tra il dato plastico e quello letterario. Se la scultura ci restituisce il 'corpo', l'epigramma ci restituisce la 'voce'.

Senza il supporto della parola poetica, queste statue potrebbero essere erroneamente interpretate come semplici esperimenti di realismo grottesco o curiosità fisiognomiche⁴⁰. Al contrario, la letteratura nobilita l'umile lavoratore, trasformandolo in un 'eroe della sopravvivenza'. Il realismo iconografico diventa così funzionale a glorificare la *virtus* del quotidiano, un tema caro alle filosofie stoiche e ciniche del tempo, elevando il lavoratore anziano a soggetto universale di riflessione sulla condizione umana.

Un dato di estrema rilevanza risiede nell'ampiezza cronologica di questa tradizione. Se Leonida di Taranto (III sec. a.C.) è contemporaneo alla nascita del prototipo scultoreo di età ellenistica (di area rodia o alessandrina), autori come Giuliano l'Egiziano o Macedonio di Tessalonica scrivono ben ottocento anni dopo, in piena età giustiniana (VI sec. d.C.).

Questa persistenza secolare dimostra che il 'Vecchio Pescatore' non fu solo un soggetto artistico temporaneo, ma una icona culturale potentissima, capace di essere celebrata e compresa dai poeti bizantini quando le statue originali erano già divenute 'antichità' da collezione. Il *topos* epigrammatico sopravvive al contesto politico originale, confermando la forza semantica del *génos* del lavoratore.

L'uomo che espone la sua fatica in forma scultorea è lo stesso uomo della poesia che offre i suoi strumenti alle divinità. La posa della statua (spesso curva, intenta) potrebbe essere 'letta' come l'ultimo atto di 'orgoglio professionale' prima del ritiro. Il 'Vecchio Pescatore' costituirebbe, quindi, una istantanea visiva funzionale a narrare una vita intera dedicata alla sopravvivenza.

⁴⁰ A. Pasquier, *Figures antiques de pêcheurs: du grotesque au sublime?*, in *Comptes-rendus des séances de l'année - Académie des Inscriptions et belles-lettres*, 156 (2012), pp. 1529-1563 e la bibliografia ivi citata. Si v. anche N. Bonacasa, *Realismo ed eclettismo nell'arte alessandrina*, in W.V. Harris, G. Ruffini (eds.), *Ancient Alexandria between Egypt and Greece, Columbia Studies in the Classical Tradition*, 26, Leiden 2004, pp. 87-98.

L'esame di alcuni testi cardine chiarisce i nuclei tematici che la plastica andava a monumentalizzare.

Simili offerte non avrebbero rappresentato solo delle manifestazioni di ringraziamento; essi identificavano, piuttosto, dei veri e propri atti di passaggio esistenziale. La pratica era compiuta in prossimità della vecchiaia, un'età segnata dal decadimento fisico e dall'impoverimento. Era come se, rinunciando agli strumenti (reti, zappe, bastoni) ormai troppo pesanti per mani stanche, l'individuo riconoscesse il decadimento conseguente alla vecchiaia e, al contempo, celebrasse, in modo dignitoso e solenne, l'autosufficienza passata.

Ὁ γριπεὺς Κινύρας τόδε δίκτυον ἔκβαλε γήρα, παυσάμενος δολιχῶν ἐκ ῥαλίων καμάτων. οὐ γὰρ ἔτ' ἀμφίβολον τῶκήβολον, ὡς πρὶν, ἐδινεῖ κέρκον, ὑπὸ τρομερᾶς λειπόμενος παλάμης. ἀλλὰ τὰδ' Ἑρμεία, τὸν ἐπ' αἰγιαλοῖσι σαγῆνης λείψανον, ἀρχαίων ἔθετο καρπαλίων⁴¹.

Il pescatore Cinira, per vecchiaia, smise questa rete, ponendo fine alle lunghe fatiche dei suoi viaggi marini. Ché ormai la mano tremante non poteva più, come un tempo, gettare all'intorno il groviglio delle attorte maglie. Perciò ad Hermes, sulla spiaggia, offrì questi avanzi delle sue reti, reliquie di antiche pesche.

Il pescatore Cinira, spossato dai lunghi anni, con le mani ormai tremanti, non è più in grado di governare le reti. Questo dettaglio anatomico, la mano tremante, offre la perfetta spiegazione psicologica alla posa spesso curva e incerta delle repliche scultoree: è il simbolo del fallimento della tecnica imposto dalla biologia.

La difesa della modestia del dono ad Hermes gli «*avanzi delle sue reti, reliquie di antiche pesche*» ribalta la logica elitaria, conferendo all'offerta un valore esistenziale superiore all'oro.

L'epigramma stabilisce un contrasto morale con le ricche offerte dell'élite, misurando il valore del dono non in oro, ma in sforzo e in valore esistenziale. Gli «*avanzi delle reti*», sono l'unica ricchezza prodotta da una vita di duro lavoro.

Lasciarle, ritirarsi dal lavoro per Cinira non è una scelta 'di lusso', bensì una necessità imposta dalla biologia. Il dettaglio della «*mano tremante*» è, al

⁴¹ Leonida di Taranto, *Antologia Palatina* VI, 4.

riguardo, rivelatore, in quanto costituisce la prova inconfutabile che la *virtus* (intesa come abilità tecnica e forza) è venuta meno. Il pescatore non è più padrone del suo strumento («*non poteva più, come un tempo, gettare all'intorno il groviglio delle attorte maglie*»). Questo passaggio rispecchia una concezione antica della senilità non come saggezza ma come perdita di abilità e di competenza, un tema che trova espressione nelle sculture che enfatizzano le rughe e i muscoli atrofizzati.

Analogamente, anche per il pescatore Cranta – protagonista di un epigramma di Statillio Flacco (vissuto tra il I sec. a.C. e il I sec. d.C.) –

Πόντου μὲν δείμημα, καὶ ἀνέμους, καὶ ἐλπίδας, καὶ τρικυμίας, καὶ κῆτος, καὶ ζάλην, καὶ τοὺς ἀπίστους ἐφ' ὕδασι πλάνους, καὶ τὴν ὑγρὰν χεῖρα, καὶ τὴν ἀρχαίαν λέμβον, ἐφ' ἧς πολλάκις τάλας ἐνόμισα εἰς Ἄϊδην καταβαίνειν, ἐκπέφευγα· καὶ τὴν γῆν ἀσφαλῶς ἐπέβην. Πάντα ταῦτα ὁ γριπεὺς Κράντας Ἑρμείᾳ ἀνατίθησι, τὴν πενίαν ἐκλεξάμενος· καὶ τῷ Πριάπῳ εὐχεται, ἐν τῷ γήρᾳ θερμαίνεσθαι⁴².

La paura del mare, i venti, le speranze, le ondate, i mostri marini e la burrasca, e i viaggi infidi sulle acque, e la mano bagnata, e la vecchia barca, sulla quale spesso, misero, credetti di scendere nell'Ade, io ho fuggito; e il piede sicuro sulla terra ho fermato. Tutte queste cose il pescatore Cranta ad Hermes consacra, scegliendo (ormai) la povertà e a Priapo rivolge preghiere, per poter nella vecchiaia scaldarsi.

Il ritiro è la fuga definitiva dalla «*paura del mare*» per fermare un «*piede sicuro sulla terra*». Il corpo, che Statillio Flacco descrive icasticamente, si è finalmente liberato dal logorio degli elementi. La richiesta di 'calore' per la vecchiaia rivolta da Cranta ad Hermes diventa la sintesi di un desiderio di quietudine: a venire in rilievo non è il guadagno, ma il benessere nella vecchiaia. Dopo una vita di stenti, egli chiede protezione, salute, serenità e calore, condizioni mai godute durante l'esistenza passata sul mare.

La barca è descritta come qualcosa da cui rifuggire, il mezzo sul «*quale spesso, misero, credetti di scendere nell'Ade*», il veicolo per l'oltretomba. L'atto votivo è una celebrazione della fuga dal terrore marittimo.

Il ritiro è una vera e propria conquista di stabilità, una liberazione dalla precarietà del mare: «*piede sicuro sulla terra ho fermato*».

⁴² Statilio Flacco, *Antologia Palatina* VI, 187.

L'epigramma celebra non solo la fine del lavoro, ma la vittoria sulla paura della morte.

Sempre di Statillio Flacco è un altro epigramma che ha per protagonista il pescatore Demeta.

Τὸν θαλασσοπλανῆ Δαμήταν, τὸν ἰχθυολύμαν, τὸν ἀκταῖον, τὸν γυμνοπάλην, τὸν γυιοβόρον, τὸν λιθόκολλαν, τὸν τῆς πέτρας ὡς βδέλλαν... τὸν ἐν θαλάσση κηροχυθέντα⁴³.

Il vagabondo del mare Dameta, il flagello dei pesci, l'uomo della riva, il lottatore nudo, il divoratore delle membra (per la fatica), il saldato ai sassi, lui che stava alla pietra come una sanguisuga, che nel mare, come cera fusa, si modellava.

Esso si distingue per un linguaggio altamente metaforico e iperbolico. Demeta è descritto con immagini di ostinata tenacia: una «*sanguisuga delle scogliere*» (simbolo di attaccamento alla vita) e il suo corpo che «*come cera si modella*». Questa metafora fonde la dolcezza della cera (materiale morbido) con la sua tenacia resistente, plasmata dalla violenza delle onde, evidenziando il costante logorio fisico; il corpo del pescatore è come trasformato in un materiale plasmato e consumato dall'ambiente ostile. L'uso della cera è particolarmente evocativo: sebbene la cera possa essere modellata, essa è anche morbida e si scioglie, simboleggiando la fragilità intrinseca dell'uomo esposto alla violenza degli elementi. L'epigramma rende esplicita che il pescatore, per quanto sia «*flagello dei pesci*», «*lottatore nudo*», «*saldato ai sassi, lui che stava alla pietra come una sanguisuga*» è, comunque, pur sempre, in balia degli elementi naturali⁴⁴.

Seppure in forma del tutto problematica, sembrano potersi cogliere ragioni per affermare che l'uomo che espone la sua fatica in forma scultorea, il 'Vecchio Pescatore', sia lo stesso uomo che nel contesto poetico appena richiamato offre i suoi strumenti alle divinità.

⁴³ Statilio Flacco, *Antologia Palatina* VI, 193.

⁴⁴ Il ritiro di Cinira non è un *otium* letterario, ma un'imposizione del corpo. Come evidenziato da M.D. Grmek, D. Gourevitch, *Les maladies dans l'art antique* cit., la plastica ellenistica traduce questa necessità biologica attraverso l'esperazione di muscoli atrofizzati e pelle 'halitrytos' (logorata dal mare). Tale perdita di *virtus* tecnica, che impedisce al pescatore di essere ancora 'padrone del suo strumento', trova il suo corrispettivo critico in H.P. Laubscher, *Fischer und Landleute Studien zur Hellenistischen Genreplastik* cit., il quale identifica in questa decadenza il fondamento etico dell'offerta votiva: la dedica degli attrezzi come ammissione di una competenza ormai svanita.

La posa della statua (spesso curva, intenta) potrebbe essere ‘letta’ come l’ultimo atto di ‘orgoglio professionale’ prima del ritiro. Il ‘Vecchio Pescatore’ costituirebbe, quindi, una istantanea visiva funzionale a narrare una vita intera dedita alla sopravvivenza.

L’originale ellenistico andato perduto avrebbe sviluppato, infatti, un tipo iconografico che rompeva con l’idealizzazione classica per concentrarsi sul *génos*. L’attenzione si sposta dall’eroe al lavoratore comune, la cui figura non è semplicemente realistica, ma integra un’indagine sul *pathos* e sul progressivo degrado della condizione umana. Il corpo curvo, la fisionomia segnata, e la posa dinamica sono un codice visivo immediatamente riconoscibile che comunica la fatica e la bassa estrazione sociale.

L’opera non sarebbe stata celebrativa di un singolo, determinato individuo bensì il *génos* in sé e per sé del lavoratore anziano, elevato a soggetto universale di riflessione sulla drammaticità della condizione umana, atta a integrare così un’indagine sul *pathos* e sul degrado fisico con una profonda dignità morale.

Il realismo iconografico sarebbe stato funzionale a catturare visivamente l’usura del corpo causata dal lavoro quotidiano, glorificando, in questo modo, la dignità della fatica e della sopravvivenza, temi cari alle filosofie stoiche e ciniche del tempo.

In tale prospettiva, l’arte ellenistica, attingendo alle forme più sincere della religiosità popolare e della poesia, avrebbe, quindi, finito per creare un’iconografia in cui le ‘ferite’ del tempo e della fatica, descritte dai versi, trovano una forma eterna e universale⁴⁵.

⁴⁵ Si v., in particolare, A. Stewart, *Greek Sculpture* cit. p. 216, che definisce il tipo del pescatore come la cristallizzazione visiva del *pathos* quotidiano; si v. anche J.J. Pollitt, *Art in the Hellenistic age*, Cambridge/New York 1986, p. 142 ss. sulla rottura dei canoni classici in favore della resa del *génos*. Resta, altresì, fondamentale H.P. Laubscher, *Fischer und Landleute Studien zur Hellenistischen Genreplastik* cit., per il quale il realismo analitico del corpo del pescatore è espressione diretta della *frugalitas* e della *patientia* di matrice stoico-cinica. Sulla funzione morale delle immagini di genere nelle collezioni antiche cfr. anche P. Zanker, *Die Trunkene Alte. Das Lachen der Verhöhnnten* cit.

3. I caratteri identificativi della natura e della funzione del prototipo del ‘Vecchio Pescatore’

Come si è accennato, vi è stato chi ha ritenuto di poter interpretare le diverse repliche del ‘Vecchio Pescatore’ come dirette trasposizioni della pietà popolare, attribuendo loro un intrinseco significato religioso e votivo. Tra le ipotesi formulate, spicca quella di un ex-voto offerto presso un santuario (si è ipotizzato quello di Alessandria): l’immagine del pescatore, in balia di una sorte imprevedibile, suggerirebbe un legame con la *Tyche* o persino con Afrodite, divinità intimamente connessa all’elemento marino.

In effetti, le diverse copie del ‘Vecchio Pescatore’ non mancano di rivelare, per così dire, una sostanziale identità tematica con la tradizione epigrammatica (si pensi ai componimenti di Cinira o Cranta), intesa come forma di ex-voto letterario. Se nell’epigramma il pescatore esausto dedica alla divinità gli strumenti del proprio mestiere, si potrebbe, in via di mera astrazione, anche ipotizzare che nella statuaria il donatore facoltoso (o una comunità) traduca quella medesima stanchezza e devozione in un’opera monumentale, consacrando non più l’attrezzo, ma l’immagine stessa dell’uomo e della sua fatica.

Si tratta, però, di una lettura ricostruttiva, quella, per l’appunto, tesa a identificare nelle statue del ‘Vecchio Pescatore’ degli oggetti votivi, che oggi, in seno alla dottrina, rappresenta una posizione del tutto minoritaria, se non pressoché abbandonata, dinanzi all’insostenibilità di un’esegesi che confonde il piano della ritualità religiosa con quello della ricezione estetica d’élite. La critica più avvertita ha, infatti, da tempo, riconosciuto come l’opera non costituisca un’evoluzione del sentimento devozionale, bensì una manovra intellettualistica volta a ‘reimpiegare’ il codice visivo della dedica religiosa per fini profani: l’involucro formale dell’ex-voto viene deliberatamente svuotato della sua istanza metafisica – ossia del reale rapporto contrattuale tra uomo e divinità – e rifunzionalizzato come cornice erudita. Tale espediente iconografico sarebbe servito a giustificare, secondo i canoni del gusto ellenistico, l’ingresso di un soggetto socialmente ‘basso’ e anatomicamente degradato negli spazi aulici della statuaria monumentale

e del collezionismo privato, nobilitando il realismo brutale attraverso il filtro della citazione dotta.

Le statue dei ‘Vecchi Pescatori’ avrebbero, quindi, ‘rubato’ la forma di un genere consolidato, quella dell’*ex-voto* religioso), ma ne avrebbero distrutto e svuotato il contenuto originale (la fede, il rito) per sostituirlo con uno nuovo (il piacere estetico, il collezionismo).

Del resto – è stato da più parti osservato – l’alto pregio artistico delle repliche marmoree pervenuteci, caratterizzate spesso da uno stile raffinato e dall’impiego di materiali e di procedure di realizzazione particolarmente costosi (si pensi all’onerosità della fusione in bronzo di una scultura a grandezza naturale), osta all’ipotesi secondo cui tali manufatti potessero essere accessibili a soggetti appartenenti alla classe sociale rappresentata, quella di quanti erano occupati in attività ittiche; piuttosto, induce a ritenere che tali sculture fossero accessibili (solo) a soggetti dotati di ben altri mezzi sia economici sia culturali⁴⁶.

Appare, di conseguenza, inverosimile l’identificazione del donatore con un povero pescatore; non vi sono, poi, sufficienti elementi per assumere che a favorire la realizzazione di tali statue possa esservi stato il coinvolgimento delle corporazioni professionali; ugualmente problematico risulta, altresì, concepire una ipotetica figura di facoltoso committente che si sarebbe reso autore dell’offerta votiva.

Al contrario, il committente parrebbe verosimile, ipotizzare che il committente si sarebbe compiaciuto nel veder rappresentata la pietà popolare in un modo ‘più vero del vero’, di agire, cioè, come uno ‘spettatore del quotidiano, che osservava la vita dei subalterni attraverso un filtro di distaccata sicurezza estetica.

⁴⁶ In merito alla contraddizione tra la condizione sociale del soggetto e l’elevato costo dei materiali (marmi colorati, bronzo), si vedano: H.P. Laubscher, *Fischer und Landleute Studien zur Hellenistischen Genreplastik* cit. pp. 104-108, che analizza la discrepanza tra *Bildvorwurf* (soggetto) e *Auftraggeber* (committente); M. Bergmann, *Chiragan, Afrodias, Konstantinopel. Zur mythologischen Skulptur der Spätantike*, in *Palilia 7*, Wiesbaden, 1999, pp. 34-36, sull’onerosità dei marmi scuri di Chiragan.

Questa committenza aristocratica non cercava la vicinanza col divino attraverso la figura del lavoratore, ma ambiva a trasformare una possibile immagine di devozione in una scultura espressione di un modello tipizzato, basato su caratteristiche standardizzate e su particolari comuni, espressione di un linguaggio plastico strutturato e ricorrente, destinata a popolare i giardini e i ninfei delle ville romane come segnale di prestigio intellettuale e cultura enciclopedica⁴⁷.

L'ipotesi ricostruttiva oggi prevalente esclude, quindi, che la statuaria del 'Vecchio Pescatore' possa essere interpretata come dono offerto alla divinità dalla classe dei pescatori.

Si ritiene, piuttosto, che esse vadano intese come oggetti di lusso e decorazione, commissionati da un'élite urbana per l'ornamento di *horti* e ville⁴⁸.

La statua non costituirebbe, quindi, un vero e proprio ex-voto, bensì l'espressione di una 'finzione' pseudo-votiva o di un'allusione letteraria indiretta: un pubblico colto e raffinato, attraverso l'idealizzazione del *labor*, della povertà e della semplicità rustica, avrebbe così inteso celebrare un realismo capace di sovvertire i canoni della statuaria convenzionale.

L'ancoraggio al genere votivo sarebbe, in realtà, un'operazione puramente intellettualistica: un travestimento semantico che serve a giustificare l'ingresso di un corpo degradato e 'basso' negli spazi aulici della scultura monumentale. L'ex-voto, dunque, non rappresenterebbe la finalità del manufatto, ma un mero involucro citazionistico, svuotato di ogni afflato devozionale per divenire una cifra stilistica di un collezionismo d'élite ormai del tutto secolarizzato.

Vale, al riguardo, notare come l'iperrealismo che caratterizza, di regola, le copie del 'Vecchio Pescatore' – un iperrealismo che indugia con

⁴⁷ Sulla ricezione della statua come oggetto di stile destinato al prestigio del proprietario della villa R.R.R. Smith, *Hellenistic Sculpture* cit. p. 138 ss.

⁴⁸ Sull'interpretazione di tali sculture come oggetti di *ornamentum* privato e non come autentici ex-voto, si veda H.P. Laubscher, *Fischer und Landleute Studien zur Hellenistischen Genreplastik* cit. pp. 112-116. Cfr. anche N. Himmelmann, *Über Hirten-Genre in der antiken Kunst* cit. p. 112, per la valenza estetica del sovvertimento dei canoni classici.

precisione quasi clinica sulle piaghe della senescenza, sulle vene varicose e sulla flaccidità epidermica – costituisca una violazione deliberata del *decorum* statuario richiesto da una vera offerta votiva. Se l'ex-voto autentico esigeva una compostezza atemporale atta a nobilitare il fedele al cospetto della divinità, qui la rappresentazione del degrado fisico è talmente esasperata da divenire fine a se stessa, spostando l'attenzione dal piano della preghiera a quello dell'anatomia artistica e della 'spettacolarizzazione del brutto'.

Questo 'eccesso di verità' non è al servizio della religione, ma di una sensibilità artistica alessandrina che trova nel deforme una nuova categoria del bello, fruibile solo da chi possiede gli strumenti critici per decodificarne il paradosso.

Proprio come gli epigrammi che descrivono poveri disgraziati intenti a recare modeste offerte in santuari rurali, questa finzione falsamente ingenua di un mondo pittoresco rispondeva alle aspettative di un pubblico urbano desideroso di evasione, di cambiamento di scenario. Si tratta, in definitiva, della costruzione plastica di un quadro articolato, all'interno del quale il pescatore funge da controfigura esotica per cittadini annoiati dalla propria opulenza.

La tesi del pescatore-dedicante risulta pertanto insostenibile poiché ignora la natura 'metatestuale' dell'opera

Elevando a dignità artistica un soggetto sofferente, segnato dalle fragilità della senescenza e dagli affanni di un'esistenza condotta ai margini, l'arte ellenistica e romana avrebbe proceduto a trasfigurare una figura altrimenti anonima in un oggetto di contemplazione estetica ed etica. Le statue del 'Vecchio Pescatore' avrebbero, quindi, assunto la veste, quasi iconica, di simbolo intellettuale: esse avrebbero permesso all'aristocrazia romana di riflettere sul contrasto tra la propria condizione agiata e l'onorevole fatica dell'uomo comune, secondo un gusto per il 'popolare', tra l'altro, ampiamente alimentato anche dalla coeva tradizione degli ex-voto letterari.

A caratterizzare l'opera vi è una profonda polisemia. Se da un lato emerge una ricerca di realismo estremo, dall'altro lato, si percepisce una sottile vena

di umorismo nell'esibizione di un corpo in declino, posto agli antipodi della sfolgorante perfezione atletica classica. Eppure, tale 'verità' formale non è priva di *pathos*: la silhouette del vecchio evoca una sensibilità partecipe verso la condizione umana che essa incarna.

Alla luce di tutto ciò non resta che ribadire ancora una volta come la tesi dell'ex-voto appaia quale eredità di una lettura romantica, ormai superata da un'analisi funzionale del contesto di rinvenimento: il 'Vecchio Pescatore' non è un uomo che offre un dono al dio, ma è esso stesso il dono che un uomo ricco fa al proprio senso estetico, riducendo il sacro a un accessorio d'arredo o a un gioco letterario volto a celebrare, per contrasto, lo splendore dell'ambiente domestico che lo ospitava e la sofisticazione intellettuale del suo proprietario⁴⁹.

4. La coerenza tra l'immagine scultorea e quella letteraria

Sebbene il motivo del 'Vecchio Pescatore' trovi ampia attestazione nei contesti alessandrini, specialmente nella piccola plastica bronzea, l'attribuzione esclusiva di tale invenzione all'ambiente egiziano rimane dibattuta. La vasta diffusione di fonti letterarie coeve suggerisce piuttosto che la figura del pescatore fosse un patrimonio trasversale della cultura ellenistica, sviluppatosi in modo policentrico tra Pergamo, Rodi e Alessandria, prima di incontrare il favore del collezionismo romano.

In tal senso, gli epigrammi votivi sopra richiamati (come quelli di Filippo o Macedonio di Tessalonica) dimostrano come il *topos* del ritiro del pescatore fosse un tema condiviso, capace di unire l'ideale filosofico della vita semplice alla celebrazione della fatica onorevole.

Un'importanza cruciale come *terminus ante quem* iconografico è rivestita dagli Idilli di Teocrito (III sec. a.C.). In particolare, nel celebre passo

⁴⁹ Contro la lettura dell'opera come ex-voto religioso, si veda la decisa opposizione di P. Zanker, *Die Trunkene Alte. Das Lachen der Verhöhnnten* cit., che interpreta tali soggetti come espressione del gusto cinico e distaccato delle élite ellenistiche. Analogamente, N. Himmelmann, *Realistic Art in Alexandria*, in *Proceedings of the British Academy* 67 (1981), pp. 193-207, ha evidenziato l'incoerenza tra l'altissima qualità esecutiva delle sculture e la presunta estrazione sociale del committente, riconducendo il tipo scultoreo al mercato del lusso e alla decorazione delle ville. In argomento, cfr. anche R.R.R. Smith, *Hellenistic Sculpture* cit. p. 138.

dell'Idillio I - 'Tirsi o La canzone' (vv. 39-45), il poeta siracusano descrive con minuzioso realismo l'immagine di un vecchio pescatore incisa su una coppa lignea:

39 τοῖς δὲ μετὰ γριπεύς τε γέρων πέτρα τε τέτυκται
40 λεπράς, ἐφ' ᾧ σπεύδων μέγα δίκτυον ἐς βόλον ἔλκει
41 ὁ πρέσβυς, κάμνοντι τὸ καρτερὸν ἀνδρὶ ἐοικώς.
42 φαίης κεν γυίων νιν ὅσον σθένος ἐλλοπιεύειν,
43 ᾧδὲ οἱ ᾠδήκαντι κατ' ἀχένα πάντοθεν ἴνες
44 καὶ πολιῶ περ ἐόντι· τὸ δὲ σθένος ἄξιον ἄβας.
45 τυτθὸν δ' ὅσον ἄπωθεν ἀλιτρυτοιο γέροντος

39 C'è poi un vecchio pescatore e una scabra
40 roccia, sulla quale a fatica tira la sua rete
41 il vecchio, con enorme sforzo;
42 pesca – lo vedi – con tutto il suo vigore,
43 e gli si gonfiano i muscoli del collo:
44 bianchi i suoi capelli, ma la sua forza è giovane
45 Più in là, accanto al vecchio che il mare ha logorato⁵⁰

(si coglie, quale tratto particolarmente significativo della descrizione, il forte contrasto tra l'età avanzata, *bianchi i suoi capelli* e la forza ancora *giovane*).

Teocrito⁵¹ opera qui una raffinata operazione di ecfrasi: pur ispirandosi a modelli letterari arcaici – segnatamente la descrizione dello scudo di Eracle in Esiodo – egli traspone il *topos* eroico in una dimensione di genere popolare (egli si sofferma su dettagli anatomici che riflettono lo sforzo e la stanchezza: il pescatore «*a fatica tira la sua rete il vecchio, con enorme sforzo*» e «*gli si gonfiano i muscoli del collo*»).

È plausibile che il poeta non descrivesse un oggetto reale, ma traesse ispirazione da rilievi o statuette già diffuse nelle ambientazioni di lusso del suo tempo.

⁵⁰ Si v. M. Cavalli (cur.), *Teocrito. Idilli ed epigrammi*, Milano 1991, pp. 195-201.

⁵¹ Vale, peraltro, osservare come l'attribuzione dell'idillio al poeta siracusano, per quanto diffusa, non è espressione unanime. Per un quadro dei diversi autori che riconoscono i versi riportati come teocritei, si v. C. Meladiò, *Recensione a I. Belloni*, in *Eikasmos*, XVII, Bologna, 2006, pp. 578-579; cfr. anche C. Mastroianni, *Pesci e pescatori nella letteratura antica*, in AA.VV., *Il vecchio pescatore e il mare di Azio* cit. pp. 24-28. Ha, di contro, contestato l'attribuzione dei versi a Teocrito L. Belloni, *Teocrito. I pescatori*, Como 2004.

Questa testimonianza conferma che già nel III secolo a.C. il pescatore era un soggetto idoneo a decorare contesti privati d'élite⁵².

Come sostenuto da Brunilde Sismondo Ridgway⁵³, la prima età ellenistica segna il momento cruciale per la codificazione dei prototipi scultorei 'di genere'. Gli artisti dell'epoca avrebbero creato originali in bronzo caratterizzati da un forte *pathos* e da un realismo anatomico (i tendini gonfi, il contrasto tra senescenza e vigore) che riscossero un successo tale da essere sistematicamente replicati in marmo in età romana.

La destinazione elettiva di queste repliche – la decorazione di vasche, fontane e ninfei in complessi più o meno ampi, pubblici e privati come – chiude il cerchio tra la funzione estetica del soggetto e la sua naturale affinità con l'elemento acquatico, offrendo al proprietario romano quel ricercato contrasto tra il proprio *otium* e l'illustrazione della dura fatica altrui.

L'Idillio XXI – '*I pescatori*' non rappresenta solo un vertice della poesia teocritea, ma costituisce la prova documentale più preziosa dell'iconografia del pescatore nel III secolo a.C.

1 Ἀ πενία, Διόφαντε, μόνα τὰς τέχνας ἐγείρει·
2 αὐτὰ τῷ μόχθοιο διδάσκαλος, οὐδὲ γὰρ εὐδαιν
3 ἀνδράσιν ἐργατίνοισι κακαὶ παρέχοντι μέριμναι·
4 κἂν ὀλίγον νυκτός τις ἐπιβρίσησι, τὸν ὕπνον
5 αἰφνίδιον θορυβεῦντι ἐφιστάμεναι μελεδῶναι.
6 Ἰχθύος ἀγρευτῆρες ὁμῶς δύο κεῖντο γέροντες
7 στρωσάμενοι βρῦον αὔον ὑπὸ πλεκταῖς καλύβασι,
8 κεκλιμένοι τοίχῳ τῷ φυλλίνῳ· ἐγγύθι δ' αὐτοῖν
9 κεῖτο τὰ ταῖν χειροῖν ἀθλήματα, τοὶ καλαθίσκοι,
10 τοὶ κάλαμοι, τᾶγκιστρα, τὰ φυκίοντα δέλητα,
11 ὄρμαι κύρτοι τε καὶ ἐκ σχοίνων λαβύρινθοι,
12 μήρινθοι κῶπαί τε γέρων τ' ἐπ' ἐρείσμασι λέμβος·
13 νέρθεν τᾶς κεφαλᾶς φορμὸς βραχύς, εἴματα, πῖλοι.
14 οὗτος τοῖς ἀλιεῦσιν ὁ πᾶς πόρος, οὗτος ὁ πλοῦτος·
15 οὐ κλειδ', οὐχὶ θύραν ἔχον, οὐ κύνα· πάντα περισσά
16 ταῦτ' ἐδόκει τήνοισ· ἅ γὰρ πενία σφας ἐτήρει.
17 οὐδεὶς δ' ἐν μέσσω γείτων πέλεν, ἅ δὲ παρ' αὐτᾶ
18 θλιβομένην καλύβᾳ τραφερὰν προσέναχε θάλασσα.

⁵² Si v. C. Mastroianni, *Pesci e pescatori nella letteratura antica* cit. pp. 26-28.

⁵³ Esemplicazioni in A. Adriani, *Lezioni sull'arte alessandrina*, Napoli 1972, tav. xxv, n. 2; H.P. Laubscher, *Fischer und Landleute Studien zur Hellenistischen Genreplastik* cit. pp. 12 ss; 108-114, tavv. 1-25; E. Bayer-Niemeier, *Fischerbilder in der hellenistischen Plastik* cit. tavv. 1-3; 5-7; B.S. Ridgway, *Genre figures*, in *Hellenistic Sculpture*, I. *The Styles of ca. 331-20 b.C.*, The University of Wisconsin 2001, pp. 313-348; R.R.R. Smith, *Hellenistic Sculpture* cit. p. 127-140.

19 κοῦπω τὸν μέσατον δρόμον ἄνυεν ἄρμα Σελάνας,
20 τοὺς δ' ἄλιεῖς ἤγειρε φίλος πόνος, ἐκ βλεφάρων δὲ
21 ὕπνον ἀπωσάμενοι σφετέραις φρεσὶν ἤρεθον αὐδάν.

ΑΣΦΑΛΙΩΝ

22 Ψεύδοντ', ὦ φίλε, πάντες ὅσοι τὰς νύκτας ἔφασκον
23 τῷ θέρει μινύθειν ὅκα τᾶματα μακρὰ φέροντι.
24 ἤδη μυρὶ' ἐσεῖδον ὄνειρατα, κούδέπω ἄως.
25 †μὴ λαθόμην τί τὸ χρῆμα χρόνον δ' αἰ νύκτες ἔχοντι.†

ΕΤΑΙΡΟΣ

26 Ἀσφαλίω, μέμφη τὸ καλὸν θέρους; οὐ γὰρ ὁ καιρὸς
27 αὐτομάτως παρέβα τὸν ἐὸν δρόμον, ἀλλὰ τὸν ὕπνον
28 ἄφροντις κόπτοισα μακρὰν τὰν νύκτα ποιεῖ τοι.

ΑΣΦΑΛΙΩΝ

29 ἄρ' ἔμαθες κρίνειν ποκ' ἐνύπνια; χρηστὰ γὰρ εἶδον.
30 οὐ σε θέλω τῶμῳ φαντάσματος ἤμεν ἄμοιρον.

ΕΤΑΙΡΟΣ

31 ὡς καὶ τὰν ἄγραν, τῶνειρατα πάντα μερίζευ.
32 εἰ γὰρ κεικάζω κατὰ τὸν νόον, οὗτος ἄριστος
33 ἐστὶν ὄνειροκρίτας, ὁ διδάσκαλός ἐστι παρ' ᾧ νοῦς.
34 ἄλλως καὶ σχολὰ ἐστι· τί γὰρ ποιεῖν ἂν ἔχοι τις
35 κείμενος ἐν φύλλοις ποτὶ κύματι μηδὲ καθεύδων;
36 ἀλλ' ὄνος ἐν ῥάμνῳ τό τε λύχνιον ἐν πρυτανείῳ·
37 φαντὶ γὰρ ἀγρυπνίαν τάδ' ἔχειν. †λέγεο ποτε νυκτός
38 ὅπνιν τά τις ἔσσεο δὲ λέγει μάνυεν ἑταίρω.†

ΑΣΦΑΛΙΩΝ

39 δειλινὸν ὡς κατέδαρθον ἐπ' εἰναλίοισι πόνοισιν
40 (οὐκ ἦν μὰν πολύσιτος, ἐπεὶ δειπνεῦντες ἐν ὥρᾳ,
41 εἰ μέμνη, τᾶς γαστρὸς ἐφειδόμεθ') εἶδον ἑμαυτόν
42 ἐν πέτρᾳ βεβαῶτα, καθεζόμενος δ' ἐδόκευον
43 ἰχθύας, ἐκ καλάμῳ δὲ πλάνον κατέσειον ἐδωδάν.
44 καὶ τις τῶν τραφερῶν ὠρέξατο· καὶ γὰρ ἐν ὕπνοισι
45 πᾶσα κύων †ἄρτον† μαντεύεται, ἰχθύα κηγών.
46 χῶ μὲν τῶγκίστρῳ ποτεφύετο, καὶ ῥέεν αἶμα·
47 τὸν κάλαμον δ' ὑπὸ τῷ κινήματος ἀγκύλον εἶχον.
48 τῷ χέρε τεινόμενος, περικλόμενος, εὔρον ἀγῶνα
49 πῶς ἀνελῶ μέγαν ἰχθὺν ἀφαιροτέροισι σιδάροις·
50 εἶθ' ὑπομιμνάσκων τῷ τρώματος ἠρέμ' ἔνυξα,
51 καὶ νύξας ἐγάλαξα, καὶ οὐ φεύγοντος ἔτεινα.
52 ἦνυσα δ' ὦν τὸν ἄεθλον, ἀνείλκυσα χρύσειον ἰχθύν,
53 παντᾶ τοι χρυσῶ πεπυκασμένον· εἶλέ με δεῖμα
54 μήτι Ποσειδάωνι πέλοι πεφιλημένος ἰχθύς,
55 ἢ τάχα τᾶς γλαυκᾶς κειμήλιον Ἀμφιτρίτας.
56 ἠρέμα δ' αὐτὸν ἐγὼν ἐκ τῶγκίστρῳ ἀπέλυσα,
57 μὴ ποκα τῷ στόματος τᾶγκίστρια χρυσὸν ἔχοιεν.
58 †καὶ τὸν μὲν πιστεύσασα καλά γε τὸν ἠπήρατον,†
59 ὥμοσα δ' οὐκέτι λοιπὸν ὑπὲρ πελάγους πόδα θεῖναι,

60 ἀλλὰ μενεῖν ἐπὶ γᾶς καὶ τῷ χρυσῷ βασιλεύσειν.
61 ταῦτά με κηξήγειρε· τὸ δ', ὦ ξένε, λοιπὸν ἔρειδε
62 τὰν γνώμαν, ὄρκον γὰρ ἐγὼ τὸν ἐπώμοσα ταρβῶ.

ΕΤΑΙΡΟΣ

63 μὴ σύγε, μὴ τρέσσης· οὐκ ὤμοσας· οὐδὲ γὰρ ἰχθύν
64 χρύσειον ὡς ἴδες εἶλες, ἴσα δ' ἦν ψεύδεσιν ὄψις.
65 εἰ δ' ὕπαρ, οὐ κνώσσω, τὰ πελώρια ταῦτα ματεύσεις,
66 ἐλπὶς τῶν ὕπνων· ζάτει τὸν σάρκινον ἰχθύν,
67 μὴ σὺ θάνης λιμῶ καὶ τοῖς χρυσοῖσιν ὄνειροις.

1 *Solo la povertà, Diofanto, risveglia il nostro ingegno:*
2 *lei – maestra di fatica: e le preoccupazioni*
3 *tolgono il sonno a chi vive di lavoro.*
4 *E se anche per breve tempo nella notte chiude gli occhi,*
5 *subito lo gravano i pensieri e gli turbano il riposo.*
6 *Due vecchi pescatori dormivano vicini*
7 *su un letto di alghe secche, sotto il riparo di vimini intrecciati,*
8 *contro la parete di foglie. Accanto stavano*
9 *gli attrezzi di lavoro, i cesti,*
10 *le canne, gli ami, le esche di alghe,*
11 *e le lenze e le reti e le nasse di giunco,*
12 *e corde e remi e una vecchia barca sui sostegni,*
13 *e una stuoia per la testa, e vestiti e berretti.*
14 *Erano tutti i loro averi, il tesoro dei pescatori.*
15 *Non c'era chiave né porta né cane,*
16 *cose inutili per loro: stava di guardia la povertà.*
17 *E poi in quel posto non c'era nessun altro; solo il mare,*
18 *che lambiva la fascia di terra intorno alle capanne.*
19 *Il carro di Selene non era ancora a metà corsa,*
20 *quando il lavoro quotidiano svegliò i due pescatori:*
21 *scacciarono il sonno dalle palpebre e si misero a parlare.*

ASFALIONE

22 *Sono storie, amico mio, che d'estate,*
23 *quando i giorni sono lunghi, si accorciano le notti.*
24 *Ho già fatto mille sogni, e ancora non è l'alba.*
25 *Strana cosa, queste notti così lunghe.*

COMPAGNO

26 *Eh, Asfalione, ce l'hai con l'estate, che è tanto bella?*
27 *Non è il tempo che ha sbagliato corso; ma i pensieri:*
28 *ti spezzano il sonno e ti danno l'idea che la notte è lunga.*

ASFALIONE

29 *Li sai spiegare i sogni? Ne ho fatto uno proprio bello!*
30 *Te ne spetta una parte, delle mie visioni!*

COMPAGNO

31 *Ci dividiamo il pesce: anche i tuoi sogni, fai a metà con me!*
32 *Per spiegarli basta il ragionamento, perché il migliore:*

33 *interprete di sogni è quello che va a scuola di buon senso.*
34 *E poi, tempo ne abbiamo: cosa dovremmo fare*
35 *qui, sdraiati sulle foglie, in riva al mare, che nemmeno*
36 *si dorme, come l'asino sulle spine e la lucerna al pritanèo,*
37 *che hanno l'insonnia come noi?*
38 *Forza, raccontami il tuo sogno!*

ASFALIONE

39 *Ieri sera mi sono addormentato, proprio stanco della pesca*
40 *(e poi, se ti ricordi, non ero molto pieno: abbiám mangiato*
41 *presto, e senza stancare troppo il nostro stomaco!);*
42 *ed ecco mi vedo seduto su uno scoglio; spiavo i pesci*
43 *e muovevo in cima alla mia lenza l'esca per ingannarli.*
44 *Ne abbocca uno, e bello grosso: nei sogni,*
45 *il cane fiuta il pane, e io il pesce!*
46 *Insomma, stava attaccato all'amo, col sangue che colava.*
47 *Dava certe scosse, che la mia canna si piegava tutta.*
48 *Con le braccia tese, con la schiena curva, pensavo*
49 *a come prendere il grosso pesce coi miei ami troppo piccoli.*
50 *Dopo un po' gli faccio tornare in mente la ferita, tirando appena appena;*
51 *poi allento e poi, siccome vedo che non scappa, tiro.*
52 *Ce l'ho fatta! È un pesce d'oro che ho tirato su,*
53 *tutto d'oro da ogni parte! Ma mi viene una paura:*
54 *non sarà un pesce caro a Posidone*
55 *o un gioiello di Anfitrite azzurra?*
56 *Allora lo stacco dall'amo piano piano,*
57 *che non ci resti sopra un po' d'oro della bocca.*
58 (...)
59 *e giurai di non mettere mai più piede in acqua,*
60 *e di restare a terra col mio oro a fare il re.*
61 *Ed ecco che mi sveglio! Amico mio, cosa ne dice*
62 *il tuo buon senso? Io ho paura del giuramento fatto!*

COMPAGNO

63 *Niente paura! Tu non l'hai fatto, il giuramento,*
64 *come non hai trovato il pesce d'oro: sono visioni inganni!*
65 *Ma se vai in cerca del tuo pesce fatato anche da sveglio,*
66 *allora forse il sogno è di speranza: cerca i pesci di carne,*
67 *per non morir di fame, tu coi tuoi sogni d'oro!⁵⁴.*

La coerenza tra l'immagine scultorea e quella letteraria è tale da confermare che il *topos* fosse un fenomeno culturale già maturo e diffuso, nato in perfetta sincronia temporale con l'attività del poeta siracusano.

⁵⁴ M. Cavalli (cur.), *Teocrito. Idilli ed epigrammi* cit. pp. 195-201.

Teocrito offre un ritratto della condizione dei pescatori sospeso tra un crudo realismo e una dimensione onirica. La descrizione della capanna in riva al mare è di un'efficacia quasi tattile:

[...]

7 su un letto di alghe secche, sotto il riparo di vimini intrecciati,

8 contro la parete di foglie. Accanto stavano

9 gli attrezzi di lavoro, i cesti,

10 le canne, gli ami, le esche di alghe,

11 e le lenze e le reti e le nasse di giunco,

12 e corde e remi e una vecchia barca sui sostegni,

13 e una stuoia per la testa, e vestiti e berretti.

14 Erano tutti i loro averi, il tesoro dei pescatori.

15 Non c'era chiave né porta né cane,

16 cose inutili per loro: stava di guardia la povertà.

17 E poi in quel posto non c'era nessun altro; solo il mare,

18 che lambiva la fascia di terra intorno alle capanne.

[...].

La personificazione della Miseria, unica e onnipresente guardiana di un patrimonio fatto solo di arnesi logori, identifica nel pescatore il simbolo universale della precarietà. Questo realismo letterario anticipa e supporta la forza visiva della statuaria: il corpo del 'Vecchio Pescatore' non è che la traduzione plastica di questa esistenza condotta ai margini, dove la fatica è l'unica ricchezza.

La chiave di volta dell'Idillio è il racconto del sogno di Asfalione. Il pescatore sogna di catturare un pesce d'oro e, convinto di aver riscattato la propria vita, giura di abbandonare per sempre il mare:

[...]

59 e giurai di non mettere mai più piede in acqua,

60 e di restare a terra col mio oro a fare il re.

[...].

Il pesce d'oro rappresenta l'oggetto del desiderio che rompe il ciclo della fatica; la promessa di restare a terra rafforza il tema del ritiro dal lavoro e dalla fatica che si è già riscontrato negli epigrammi votivi. Il sogno trasforma la necessità della *quies* in un ideale assoluto: l'abbandono del mare è l'unica via per la dignità di una «*vita da re*».

L'importanza dell'Idillio XXI sembra risiedere, quindi, nella sua perfetta sintonia cronologica con la codificazione dei prototipi scultorei ellenistici.

Ma stando così le cose, ossia se è corretto affermare che l'immagine letteraria e quella scultorea si sono sviluppate simultaneamente, ne consegue che il tema del pescatore non può essere rivendicato come un'esclusiva invenzione dell'arte alessandrina.

Al contrario, esso appare come una componente trasversale della cultura ellenistica: una riflessione matura sulla povertà, sulla tenacia del lavoro, della fatica e sull'aspirazione al riposo che ha trovato espressione simultanea nella poesia e nella plastica monumentale, prima di essere definitivamente canonizzata dal gusto collezionistico dei Romani⁵⁵.

5. L'archetipo del 'Vecchio Pescatore': datazione e analisi morfologica

La datazione del prototipo rimane oggetto di dibattito, fondandosi essenzialmente sull'analisi formale dell'anatomia e della fisionomia del soggetto. Le ipotesi più accreditate collocano l'originale nel pieno rigoglio del realismo ellenistico, oscillando tra l'ultimo quarto del III secolo a.C. e i primi decenni del II. Alcune affinità costruttive con il ritratto del filosofo Crisippo [Fig. 5] (morto nel 205/4 a.C.) suggeriscono una collocazione cronologica coerente con il nascente interesse per i 'tipi' sociali e per il *pathos* della sofferenza fisica⁵⁶.

⁵⁵ Si v. P. Moreno, *La scultura ellenistica*, I cit. pp. 347-351.

⁵⁶ Sulla datazione del prototipo, si veda G. Lippold, *Die Skulpturen des Vatikanischen Museums*, III.2 cit. pp. 302-202; cfr., altresì, P. Zanker, *Die Maske des Sokrates: das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst* cit. pp. 98 ss.; per una possibile dell'archetipo a inizio III sec. a.C., si v. N. Bonacasa, *L'ellenismo e la tradizione ellenistica*, in *Sikanie. Storia e civiltà della Sicilia greca*, Milano 1985, p. 307; per la proposta di datazione a fine III sec. a.C., si v. H.P. Laubscher, *Fischer und Landleute Studien zur Hellenistischen Genreplastik* cit. pp. 12-13 e R.R.R. Smith, *Hellenistic Sculpture* cit. p. 138; per il serrato confronto stilistico con il 'Carnefice Scita' e l'inquadramento del realismo di primo II sec. a.C., resta fondamentale M. Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age* cit. p. 136; sempre nel senso di un abbassamento della cronologia al II sec. a.C., si v. G.M.A. Richter, *Katalog Metropolitan Museum of Art*, New York 1954, p. 112; ha ritenuto di retrodatare l'originale addirittura al I sec. a.C. H. Stuart-Jones, *A catalogue of the ancient sculptures preserved in the municipal collections of Rome. The sculptures of the Palazzo dei Conservatori*, Oxford 1926, p. 144, n. 27, tav. 50. Per così dire, 'mediana' è la proposta di E. Bayer-Niemeier, *Fischerbilder in der hellenistischen Plastik* cit. p. 14, che colloca lo sviluppo tipologico-iconegrafico del 'Vecchio Pescatore' tra il II e il I sec. a.C.



Fig. 5 – Ritratto di Crisippo, Museo del Louvre, Parigi

Sebbene permangano incertezze sulla funzione originaria del bronzo ellenistico, la dottrina, come si è detto, tende ormai, in modo quasi unanime a escluderne il carattere votivo.

Si è osservato, nello specifico – vale richiamarlo ancora una volta – come la raffinatezza e l’altissimo costo dell’opera appaiono ‘cozzare’, per così dire, con la sofferente povertà dei pescatori⁵⁷.

L’ipotesi ricostruttiva oggi di gran lunga prevalente, al punto da rappresentare una sorta di *communis opinio*, vede nell’originale un’opera destinata a un contesto d’élite e di prestigio, avente finalità puramente decorative e allusive.

Questa vocazione ornamentale trova conferma nelle circa venticinque repliche romane, che, per lo più, appaiono riconducibili – il punto sarà oggetto di specifica disamina in riferimento alle copie che costituiscono l’oggetto ‘centrale’ del presente lavoro di tesi – contesti nei quali erano, verosimilmente, presenti vasche d’acqua, fontane, ninfei.

⁵⁷ Si v. *supra* p. 27 ss.

Il successo del tipo iconografico risiede proprio in questo connubio tra l'elemento idrico e l'esaltazione di un pittoresco bucolico molto apprezzato nelle *domus* imperiali.

L'iconografia del 'Vecchio Pescatore' rappresenta una magistrale stratificazione di segni sociali. La figura è quella di un uomo anziano; il cui corpo, magro e muscolarmente provato, la durezza di un lavoro che non concede saggezza, ma solo usura.

A differenza della vecchiaia del filosofo, celebrata come vertice di esperienza, la senescenza del lavoratore manuale era percepita dall'élite antica con distacco, se non con disprezzo. I tratti del volto: labbra spesse, orecchie grandi e naso prominente, richiamano i precetti della fisiognomica aristotelica, che associava tali fattezze alla stupidità e alla sfrontatezza. La statua del 'Vecchio Pescatore' costituisce un esempio insigne di come un prototipo ellenistico sia stato pienamente assimilato dall'arte romana per arricchire di *pathos* e contrasto le proprie architetture ornamentali; il modello risulta, infatti, connotato da dettagli iconografici ricorrenti che ne definiscono l'identità sociale e il valore semantico.

Anche la gestione della veste funge da segnale univoco. L'indumento è ridotto al *subligaculum* (perizoma), abito tipico di schiavi e lavoratori umili. La quasi-nudità, priva del decoro della toga o del *pallium*, sottolinea una vita interamente dedicata allo sforzo fisico, esponendo il corpo senza remore, in una sorta di sfrontatezza tipica di chi vive ai margini della società civile⁵⁸.

La narrazione è completata dagli attributi professionali.

Le ceste per il pescato hanno suggerito ad alcuni interpreti un nesso con la pesca del murice: in questa prospettiva, la figura potrebbe essere

⁵⁸ Sulla valenza semantica del *subligaculum* come indicatore di *status* servile o di bassa estrazione sociale nella scultura di genere, si v. P. Laubscher, *Fischer und Landleute Studien zur Hellenistischen Genreplastik* cit. pp. 54-55, il quale analizza il perizoma come attributo che nega al pescatore la 'nudità eroica', definendo il suo corpo come uno strumento di lavoro puramente meccanico; N. Himmelmann, *Über Hirten-Genre in der antiken Kunst* cit. p. 112, il quale mette in rilievo come l'uso del solo perizoma serva a "de-idealizzare" la figura, rendendola immediatamente riconoscibile come appartenente alla classe dei subalterni. Cfr. anche C.M. Havelock, *Hellenistic Art²*, London 1981, p. 142, secondo la quale la resa realistica del nodo e della stoffa del perizoma farebbe parte di quel virtuosismo mimetico volto a enfatizzare la 'verità' della povertà.

identificata come un *urinator*, ossia come un palombaro dedito alla rischiosa ricerca dei *mureces* necessari per l'estrazione della porpora. Tale lettura creerebbe un affascinante contrasto tra l'estrema indigenza dell'esecutore e l'altissimo lusso del prodotto finale destinato ai ceti supremi.

Quale elemento in grado di supportare tale identificazione, per cui la figura non rappresenterebbe un generico pescatore, bensì un *urinator*, diversi interpreti hanno richiamato l'assenza di un copricapo, dettaglio che parrebbe discostarsi dall'iconografia tradizionale del pescatore esposto alle intemperie. Questa lettura è di particolare fascino poiché collegherebbe la figura dell'emarginato alla fornitura di un bene di lusso estremo, destinato esclusivamente alle classi elitarie⁵⁹.

Permane, inoltre, un rilevante elemento di incertezza circa il gesto compiuto e/o l'oggetto originariamente impugnato dalla mano destra: secondo diversi autori la figura avrebbe stretto una canna da pesca o una rete zavorrata, ossia degli strumenti funzionali a fissare la scena in un momento lavorativo e di quotidiana fatica. Alternativamente, sulla scorta della replica di Afrodizia, è stato, però, ipotizzato che il gesto non fosse volto ad afferrare un oggetto, bensì a compiere un atto di destrezza o un segno di devozione verso una divinità, suggerendo l'imminente appropinquarsi a un santuario.

Nonostante la difficoltà di definire un gesto univoco per l'originale, resta ferma la natura dell'iconografia del 'Vecchio Pescatore' come opera di complessa stratificazione semiotica. Non ci troviamo di fronte a un mero ritratto realistico volto a comunicare età e *status* sociale. Il 'Vecchio Pescatore' emerge come un simbolo codificato di resilienza e marginalità, un'opera di stratificazione semiotica in cui il realismo anatomico si fa veicolo di un'affermazione morale e sociale⁶⁰.

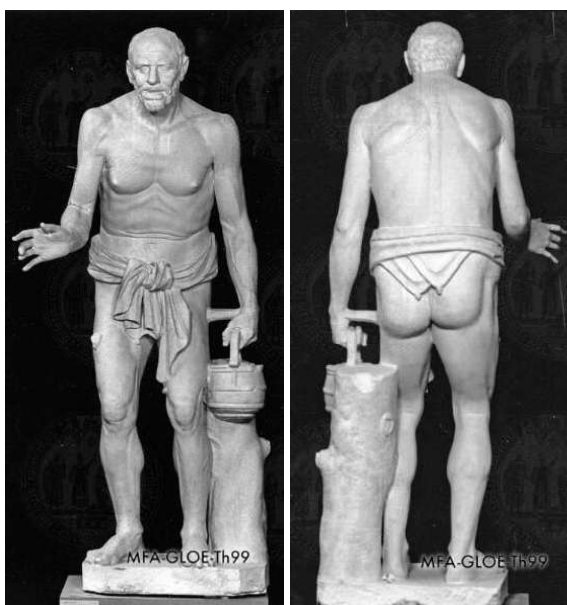
⁵⁹ Sull'identificazione della figura come *urinator*, fondata sull'anomala assenza del copricapo e sulla specifica tensione muscolare legata all'apnea, resta fondamentale P. Moreno, *La scultura ellenistica*, 1 cit. pp. 348-350, che legge nell'opera la celebrazione del virtuosismo fisico applicato a un mestiere estremo. Tale ipotesi permette di connettere la figura del subalterno alla fornitura di beni di lusso (perle, porpora, prelibatezze ittiche), creando quel contrasto tra miseria del produttore e opulenza del committente.

⁶⁰ Sulla complessa stratificazione semiotica dell'opera, in cui il realismo anatomico trascende la mera descrizione per farsi portatore di istanze morali, si veda l'analisi semantica di T. Hölscher, *L'archeologia classica. Un'introduzione*, Roma 2010, pp. 115-

6. Le repliche di età imperiale: varianti stilistiche e adattamenti culturali

Sebbene l'archetipo del 'Vecchio Pescatore' sia andato perduto, la sua straordinaria fortuna è testimoniata da circa venticinque repliche di età imperiale. Queste opere non sono meri calchi, ma interpretazioni che riflettono il gusto, la cronologia e le finalità decorative dei committenti romani.

Tra le testimonianze più insigni figura la statua in marmo bianco rinvenuta ad Anzio, oggi collocata nei Musei Vaticani, Museo Pio Clementino, Galleria dei Candelabri (inv. 2684) [Figg. 6-7]. Inserita originariamente nell'arredo di una villa marittima di rango elevato, la scultura è databile tra il 130 e il 150 d.C., periodo di massima fioritura per il mercato delle repliche ellenistiche⁶¹.



Figg. 6-7 – Statua del 'Vecchio Pescatore' Musei Vaticani, Museo Pio Clementino, Galleria dei Candelabri sez. IV, inv. 2684

L'opera ritrae un uomo consunto dagli anni e dalle fatiche, con la pelle avvizzita e il volto solcato da rughe profonde. Tuttavia, la postura – saldamente poggiata su gambe che accennano solo lievemente alla flessione

118; fondamentale per la lettura del corpo senile come simbolo di resilienza e resistenza esistenziale è J.J. Pollitt, *Art in the Hellenistic age* cit. p. 1986, pp. 141-143.

⁶¹ Si v. in particolare, H.P. Laubscher, *Fischer und Landleute Studien zur Hellenistischen Genreplastik* cit. Cfr. anche P. Puvis de Chavannes, *Le pauvre pêcheur*, Paris 1881; A. Pasquier, *Figures antiques de pêcheurs: du grotesque au sublime?* cit. pp. 1559-1563 e, da ultimo, G. Spinola, *La statua del vecchio pescatore* cit. p. 13.

– trasmette un senso di tenacia e forza residua. Tale ‘resistenza’ anatomica si pone in perfetto accordo con i temi letterari degli epigrammi votivi, celebrando la dignità della senescenza laboriosa. La stretta parentela stilistica con un’altra replica acefala, rinvenuta a Siracusa nel 1930 (oggi al Museo Archeologico Regionale ‘Paolo Orsi’ di Siracusa) e destinata a una colta committenza del I sec. d.C., conferma la natura pan-imperiale del modello⁶². Il successo del prototipo si estendeva ben oltre il mercato antiquario di Roma, consolidandosi come archetipo d’eccellenza per l’arredo delle ville più prestigiose.

Un caso unico è rappresentato dalla statua in marmo nero e alabastro oggi conservato al Museo del Louvre e comunemente denominato ‘Pseudo-Seneca’ o ‘Seneca morente’⁶³ (per l’esplicazione delle ragioni che presiedono all’impiego convenzionale di tali appellativi, mi permetto di rinviare al ‘momento’ dell’analisi specifica di tale copia⁶⁴). Come si è anticipato, si tratta di una delle copie che costituiscono l’oggetto principale del lavoro di tesi. Qui, in forma del tutto cursoria, mi limito a svolgere alcune, minime annotazioni che valgono quali minime anticipazioni, che saranno, di seguito, opportunamente sviluppate e approfondite.

Innanzitutto, vale sin da ora evidenziare come l’uso della pietra scura potrebbe prestarsi ad essere letto quale espressione del deliberato intento del copista di emulare la lucentezza dell’originale, secondo un espediente tecnico che sembrerebbe potersi ascrivere al gusto romano. Al tempo stesso, merita rimarcare come l’esemplare condivide con la versione vaticana il

⁶² Si v., in particolare, M.E. Gorrini, *La statua del vecchio pescatore di Siracusa: alcune considerazioni*, pp. 1-12 dell’estratto e la bibliografia ivi citata.

⁶³ In ordine al ricorrere alternativo o cumulativo di tali denominazioni, si v. H.P. Laubscher, *Fischer und Landleute Studien zur Hellenistischen Genreplastik* cit. pp. 53-55; 99-100; S. Pressouyre, *Le «moro» de l’ancienne collection Borghèse: une sculpture de Nicolas Cordier retrouvée a Versailles*, in *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot* 56 (1969), pp. 77-91; F. Queyrel, *Retours sur le passé* cit. pp. 315-316.

⁶⁴ Si v., tra i primi riferimenti dottrinali, F. Clarac, *Musée de sculpture antique et moderne ou Description historique et graphique du Louvre et de toutes ses parties: des statues, bustes, bas-reliefs et inscriptions du Musée royal des Antiques et des Tuileries, et de plus de 2500 statues antiques ... tirées des principaux musées et des diverses collections de l’Europe ... accompagnée d’une iconographie égyptienne, grecque et romaine*. Tome II, Paris 1841, p. 586.

dettaglio della mano destra avanzata, elemento che rimanda fedelmente al prototipo ellenistico (forse nell'atto di reggere un attrezzo o scrutare la lenza)⁶⁵. Rispetto al realismo naturale del modello, questa replica presenta un appesantimento manieristico delle forme, come nel fitto reticolo venoso. Tali caratteristiche, unite alla resa scenografica del perizoma in alabastro bianco – il cui contrasto cromatico accentua la teatralità dell'opera – potrebbero suggerire una datazione più tarda rispetto all'esemplare di Anzio, verso un'estetica che si potrebbe legare al gusto quasi barocco.

Una significativa rielaborazione dello 'Pseudo-Seneca (o 'Seneca Morente') è rappresentata dalla statua acefala conservata al Museo Nazionale Romano, Terme di Diocleziano (inv. 77827)⁶⁶ [Fig. 8].



Fig. 8 – Statua in marmo di 'Vecchio Pescatore', Roma, Museo Nazionale Romano, Terme di Diocleziano, inv, 77827

⁶⁵ La stretta parentela iconografica tra il cosiddetto 'Seneca Morente' del Louvre e la versione vaticana è confermata dalla coincidenza della postura e del gesto della mano destra avanzata; su questa comparazione, che permette di ricondurre entrambe le opere a un unico prototipo ellenistico, si v. B.S. Ridgway, *Hellenistic Sculpture. 2. The Styles of ca. 200-100 B.C.*, University of Wisconsin 2000, pp. 333-336; cfr. anche H.P. Laubscher, *Fischer und Landleute: Studien zur hellenistischen Genreplastik* cit. pp. 104-106.

⁶⁶ Si v. H.P. Laubscher, *Fischer und Landleute: Studien zur hellenistischen Genreplastik* cit. p. 15, n. 2; cfr. anche T Ceccarini, *L'iconografia del pescatore nella scultura romana* cit. pp. 32-33.

La modifica più rilevante riguarda l'abbigliamento: al posto del crudo *subligaculum* (indicatore di uno *status* servile o marginale), il pescatore indossa qui una corta tunica con cintura. Questa variante mira probabilmente a elevare lo *status* sociale del soggetto, rendendo l'immagine meno scabrosa e più conforme al decoro di una dimora signorile. Il drappeggio, caratterizzato da pieghe corte, verticali e artificiose – specialmente tra le gambe arcuate – riflette una maniera esecutiva tipica della tarda età traiana (fine I-inizio II sec. d.C.). L'opera documenta la tendenza romana a 'mediare', per così dire, l'aspro realismo ellenistico, filtrandolo attraverso tecniche stilistiche proprie dell'arte imperiale.

Una decisa trasformazione rispetto al prototipo originale si coglie nel busto proveniente dalle Terme di Adriano ad Afrodizia (oggi conservata presso l'Altes Museum di Berlino)⁶⁷ [Fig. 9]. In questo esemplare, il realismo esasperato cede il passo a una resa più idealizzata. Non viene più raffigurato un vecchio dalla pelle molle e consunta, bensì un corpo che conserva, pur nell'età avanzata, una muscolatura asciutta e vigorosa. La statura elevata e l'accentuazione di vene non fedeli alla realtà anatomica rivelano un'intenzione comunicativa che privilegia la forza simbolica rispetto alla verità fisiologica, segnando il passaggio definitivo dalla descrizione della miseria alla celebrazione di un'ideale tenacia vitale.

Lo scultore di Afrodizia scelse intenzionalmente di attenuare i tratti della decadenza senile a favore di una rappresentazione che esaltasse la forza residua e la tenacia del soggetto. Questa rilevante modifica formale riflette una sensibilità tipica di alcune correnti del classicismo romano, volta a una più lineare armonizzazione delle forme. L'allontanamento dal realismo accentuato rispondeva, infatti, a un gusto neo-attico, incline a moderare il *pathos* e la drammaticità degli originali ellenistici per soddisfare le esigenze

⁶⁷ Si v. H.P. Laubscher, *Fischer und Landleute: Studien zur hellenistischen Genreplastik* cit. p. 14, n. c, taf. 4, 1,2; cfr. anche T Ceccarini, *L'iconografia del pescatore nella scultura romana* cit. p. 32.

di una committenza che ricercava nell'opera una finalità squisitamente colta e decorativa, priva di connotazioni religiose.

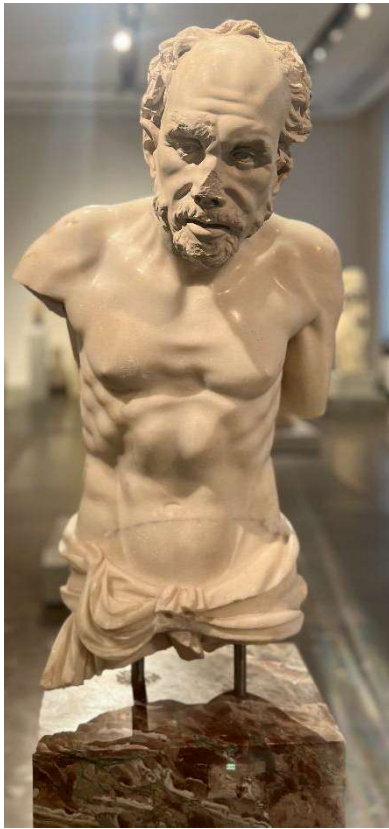


Fig. 9 – Statua in marmo di ‘Vecchio Pescatore’ conservata presso l’Altes Museum di Berlino

In tal modo, la bottega di Afrodisia dimostrò una notevole libertà interpretativa: pur mantenendo l’identità del soggetto, ne idealizzò la resa fisica, trasfigurando il ‘realismo della miseria’ in un ‘realismo della resilienza’.

L’opera diveniva così un raffinato strumento di arredo per contesti pubblici di lusso, come le Terme di Adriano, dove la forza e l’armonia formale potevano essere apprezzate anche nei soggetti di genere. È proprio in questo alveo che si inserisce, come accennato, l’ipotesi secondo cui il gesto della mano destra non sarebbe volto a impugnare strumenti di lavoro, bensì a compiere un atto di destrezza o di devozione.

Un'ulteriore linea evolutiva, derivante da elaborazioni differenti e riconducibile alla scuola artistica di Rodi (I sec. a.C.), è rappresentata dalla statua di via Milano (Centrale Montemartini, inv. MC1112/S)⁶⁸.

L'opera, databile al II sec. d.C., pur conservando caratteri realistici, introduce un deciso 'addolcimento' iconografico: il soggetto non indossa solo il perizoma, ma è avvolto in un ampio mantello drappeggiato sulla spalla sinistra e porta un berretto a tesa. L'introduzione del mantello – indumento estraneo alla realtà economica di un pescatore – eleva lo *status* della figura, avvicinandola a quella di un viaggiatore, di un pastore o di un filosofo errante.

Questa rielaborazione serviva a mediare la crudezza dell'originale con il gusto romano per la dignità formale, trasformando il 'povero disperato' in un vecchio lavoratore rispettabile e meno patetico.

A questa variante è collegata la statua acefala conservata al Metropolitan Museum di New York (Gallery 162). Entrambe le sculture, riferibili all'età degli Antonini (96-192 d.C.), presentano un analogo panneggio e la medesima postura curva, simbolo della fatica. Tuttavia, nell'esemplare newyorkese, il mantello sembra trasformarsi in una pelle animale, suggerendo che il prototipo sia stato adattato per raffigurare il *topos* parallelo del 'Vecchio Pastore', figura emblematica dell'idillio ellenistico⁶⁹.

La comune provenienza archivistica dei due manufatti suggerisce che essi formassero una coppia decorativa destinata all'arredo scultoreo di una grande villa (come gli *Horti Lamiani*), creando un'unità tematica sulla dignità del lavoro umile.

⁶⁸ Si v. L. De Lachenal, *Statua acefala di una vecchia che porta una piccola hydria* cit. pp. 296; cfr., inoltre, H. Stuart-Jones, *A catalogue of the ancient sculptures preserved in the municipal collections of Rome. The sculptures of the Palazzo dei Conservatori* cit. p. 144, n. 27, tav. 50; T Ceccarini, *L'iconografia del pescatore nella scultura romana* cit. p. 33.

⁶⁹ Si v. H.P. Laubscher, *Fischer und Landleute: Studien zur hellenistischen Genreplastik* cit. pp. 18-19, n. 3 a e b, taff. 8-9; in particolare per la statua conservata al Metropolitan Museum di New York si v. G.M.A. Richter, *Katalog Metropolitan Museum of Art* cit. n. 222, tav. 155; C. Häuber, *I vecchi ritrovamenti (prima del 1870)* cit. pp. 100-101, fig. 70; T Ceccarini, *L'iconografia del pescatore nella scultura romana* cit. p. 33.

Una menzione a parte merita la statua del cosiddetto ‘Pescatore Nero’, rinvenuta all’interno della celebre collezione di Chiragan.

Anche in questo caso si tratta di una delle copie che costituiranno oggetto di diretta e specifica analisi nel prosieguo del lavoro; le considerazioni svolte di seguito debbono, quindi, intendersi quali anticipazioni minime e del tutto parziali.

Il manufatto, in marmo grigio scuro, è databile secondo l’ipotesi prevalente tra la fine del III e il primo trentennio del IV sec. d.C., sebbene parte della critica ne proponga una cronologia ancor più tarda, verso la metà o la fine del IV secolo.

Sotto il profilo dello stato di conservazione, l’opera si presenta alquanto mutila: acefala, con entrambe le braccia spezzate all’altezza della spalla e le gambe amputate (la destra al ginocchio, la sinistra a metà coscia). Nonostante tali lacune, l’analisi autoptica rivela dettagli tecnici di prim’ordine: l’assenza di tenoni alla base del collo indica infatti che la statua era monolitica, scolpita cioè in un unico blocco marmoreo.

Per quanto riguarda la ricostruzione iconografica, l’ipotesi formulata da Léon Joulin⁷⁰ – che sulla scorta di Alexandre Du Mège immaginava un braccio nell’atto di reggere un frammento di rete – non ha trovato conferma nei reperti. Di contro, risulta di estremo interesse un piede appoggiato a una base d’albero in marmo nero, conservato nelle riserve del Musée Saint-Raymond⁷¹: tale elemento potrebbe appartenere alla statua, riconducendola al *topos* che prevede il cesto da pesca appoggiato su un ceppo.

La statua di Chiragan si distingue per peculiari scelte proporzionali che la scostano dal prototipo classico.

Il torso, (13 cm), tozzo, e compatto, è leggermente proteso in avanti e ruotato di tre quarti, con la spalla sinistra arretrata rispetto alla destra; tale torsione suggerisce un’azione imminente o appena conclusa. La posizione

⁷⁰ L. Joulin, *Les établissements gallo-romains de la plaine de Martres-Tolosanes* cit.

⁷¹ D. Cazet, D. Cayes, *Le Musée Saint-Raymond: musée des Antiques de Toulouse*, Paris 1999, p. 85.

staccata della spalla destra, in particolare, lascia ipotizzare che il pescatore impugnasse una lenza o uno strumento leggero.

Il busto si presenta, in proporzione, meno slanciato rispetto alla ben maggiore lunghezza delle gambe (20 cm dall'inguine al ginocchio). Questa accentuazione degli arti inferiori, lunghi e muscolosi, è una cifra stilistica tipica di alcune botteghe romane, riscontrabile anche nelle repliche di Afrodisia.

Infine, la replica di Chiragan costituisce un caso esemplare di adattamento romano del realismo ellenistico in chiave decorativa. Se da un lato il solo perizoma annodato ai fianchi esprime un'indigenza accentuata; dall'altro lato, la resa del lembo che ricade con rigidità tra le cosce – a celare il sesso della figura – rivela la mano 'edulcorante' del copista.

A differenza della disinibizione sessuale e del *pathos* esposto di altre repliche, qui la nudità viene mitigata per non scandalizzare i committenti e per rendere l'opera più idonea alla sua funzione ornamentale⁷².

Esso testimonia, infatti, una variazione regionale e stilistica che predilige la sintesi decorativa e la moderazione dell'esposizione anatomica, offrendo una rilettura più composta e romana del modello originale.

Appaiono connotate da una significativa capacità di suggestione le parole con cui è stato sostenuto che la replica di Chiragan chiuderebbe in modo ideale la parabola del 'Vecchio Pescatore': un prototipo, nato nel III secolo a.C., e pensato per 'esplorare' i limiti del realismo, dopo secoli di adattamenti, sarebbe stato trasfuso in esemplari funzionali a decorare le ville romane e a rappresentare il simbolo di una povertà nobilitata dal rigore estetico e dalla sintesi decorativa.

Tali esemplari avrebbero, in buona sostanza, condiviso due cifre stilistiche imprescindibili: la vecchiaia e la magrezza esasperata.

⁷² Sulla specifica resa del perizoma nell'esemplare di Chiragan e sulla sua funzione decorativa, si v. D. Cazes, D. Cayes, *Le Musée Saint-Raymond: musée des Antiques de Toulouse*, p. 85. Per un'analisi stilistica sulla 'regolarizzazione' delle forme operata dalle botteghe locali rispetto ai modelli ellenistici, cfr. E. Arnaud, *La sculpture monumentale de la villa de Chiragan*, in *Pallas* 46, 1997, pp. 185-192.

Ad esprimerle entrambe vi sono i volti, profondamente rugosi e segnati da un'esistenza condotta all'aperto, i crani calvi e le barbe irregolari, che suggeriscono allo spettatore un senso di profondo e drammatico esaurimento vitale.

Di quest'ultimo una elettiva e letteraria rappresentazione la offre Plinio il Giovane in una sua epistola indirizzata ad Annio Severo (*Epist.* III,6,2):

Effingit senem stantem; ossa, musculi, nervi, venae, rugae etiam ut spirantis apparent, rari et cedentes capilli, lata frons, contracta faciès, exile collum; pendent lacerti, papillae jacent, recessit venter

*Rappresenta un vecchio in piedi; le ossa, i muscoli, i nervi, le vene e persino le rughe appaiono come in un essere vivente; i capelli sono radi e stempiati, la fronte larga, il viso contratto, il collo esile; le braccia pendono, il petto è cascante, il ventre rientrato*⁷³.

L'analisi dell'abbigliamento delle repliche permette di distinguere diverse gradazioni di indigenza. Se i pescatori di Alessandria indossano solitamente la corta tunica da schiavo (esomide), fissata a una sola spalla, i soggetti più poveri sono ridotti a portare un semplice panno annodato ai fianchi o fissato tra le gambe (come nel tipo 'Louvre' o 'Pseudo Seneca'/'Seneca morente'⁷⁴ e in quello di Chiragan⁷⁵).

Queste figure sono l'immagine vivente della miseria ellenistica, magistralmente messa in scena da Plauto nel *Rudens* (vv. 299-300), dove i pescatori descrivono la loro ricchezza fatta solo di ami e canne, e la loro palestra costituita dalla ricerca quotidiana di ricci, ostriche e alghe tra gli scogli:

[...] *sin nichil est piscatum, extemplo hamati homines domum iremus, excusicati, clanculum obdormiscamus inpansi*

[...] *ma se non si è pescato nulla, subito noi, uomini fatti di ami [identificati col solo strumento], ce ne torniamo a casa, ripuliti da ogni squama [senza pesce, ma anche nudi e poveri], ci addormentiamo di nascosto, senza aver mangiato*⁷⁶.

⁷³ F. Trisoglio (a cura di), *Plinio il Giovane. Opere I*, Torino 1992.

⁷⁴ Si v. *infra* Cap. II.

⁷⁵ Si v. *infra* Cap. III.

⁷⁶ F. Bertini (a cura di), *Plauto. Commedie IV (Mostellaria, Persa, Poenulus, Pseudolus, Rudens)*, Milano 2011.

La commedia plautina testimonia quel crescente interesse per l'individualismo e il naturalismo che caratterizza l'epoca ellenistica, elevando il cittadino particolare a oggetto d'arte.

Sebbene lo stato di conservazione vari considerevolmente, la comparazione degli accessori rivela una matrice comune. Mentre il pescatore di *Volubilis* [Figg. 10-11] sembra impugnare una lenza⁷⁷, quelli del British Museum di Londra (Inv. 1805,0703.47) e dei Musei Vaticani portano un paniere nella mano sinistra. In particolare, l'esemplare del British Museum tiene un cesto di vimini colmo di pesci e conchiglie appoggiato sul ceppo di un albero⁷⁸; questo dettaglio del tronco mozzo, contro il quale poggia il piede del pescatore, è un elemento ricorrente che permette di attribuire con certezza alla statua di Chiragan il piede destro rinvenuto accanto a un tronco d'albero nei depositi del Museo Saint-Raymond.

⁷⁷ La statuetta fu trovata nella 'Casa del mosaico di Venere', sul punto si v. A. Akerraz, *Splendeurs de Volubilis. Bronzes antiques du Maroc et de Méditerranée Hellenistic and roman terracottas from Egypt*, Roma 1995, pp. 116-117. Si v., anche, Ch. Picard, *A travers les Musées et les sites de l'Afrique du Nord. Recherches archéologiques: I. Maroc*, in *Revue Archéologique* 27 (1947), pp. 220-223. Cfr., inoltre, A. Pasquier, *Figures antiques de pêcheurs: du grotesque au sublime?* cit. p. 1555; N. Himmelmann, *Realistic Art in Alexandria* cit. pp. 193-207, in part. pp. 205-207; G. Calcani, *Un bronzetto al Metropolitan Museum of Art. Spunti antichi per una produzione moderna*, Roma 2016, pp. 33-35

⁷⁸ Si v., per tutti, H.P. Laubscher, *Fischer und Landleute: Studien zur hellenistischen Genreplastik* cit. pp. 16-18, n. 4, taff. 10-11; cfr. anche T. Ceccarini, *L'iconografia del pescatore nella scultura romana* cit. pp. 33-34.



Figg. 10-11 - Statuetta in bronzo di 'Vecchio Pescatore' da Volubilis, I sec. d.C., Rabat, Museo Archeologico

Di grande interesse, poi, la replica custodita presso il Museo Archeologico Regionale 'Paolo Orsi' di Siracusa (inv. 49364) [Fig. 12]: si tratta di uno dei documenti più significativi per la ricostruzione del prototipo ellenistico in ambiente siceliota⁷⁹.



Fig. 12 - Statua in marmo di 'Vecchio Pescatore', Siracusa, Museo Paolo Orsi, Settore D, inv. 49364

⁷⁹ Si v., in particolare, M.E. Gorrini, *La statua del vecchio pescatore di Siracusa: alcune considerazioni*, pp. 1-12 dell'estratto e la bibliografia ivi citata.

Realizzata in marmo bianco a grana fine, l'opera ci è giunta in uno stato frammentario che non ne intacca, tuttavia, la straordinaria potenza espressiva. La figura è rappresentata in una postura marcatamente china, con la schiena inarcata e leggermente piegata in avanti all'altezza dei fianchi. Sebbene la testa sia perduta, la frattura all'altezza del collo rivela una tensione dei tendini centrali che suggerisce uno sforzo fisico o un'attenzione rivolta verso il basso. Il petto esibisce una precisa resa naturalistica d'urto, un'analisi anatomica che non concede sconti al declino fisico del 'Vecchio Pescatore'. Lungo la linea dello sterno si sviluppano tre piccole piaghe, mentre i muscoli sottostanti appaiono flaccidi e dilatati verso le cavità ascellari. Il dettaglio più realistico è la 'vacuità' dello stomaco, sopra il quale le costole sembrano emergere con forza sotto la pelle, accentuando l'effetto di un corpo logorato dalle privazioni e dal tempo. La visione del retro mette in risalto un verticalismo spiccato: la colonna vertebrale è profondamente segnata, incorniciata dal profilo tagliente delle scapole e da una gabbia toracica definita da linee curve speculari che ne enfatizzano la magrezza. La statua è cinta da un panno rudimentale annodato sul davanti, che lascia deliberatamente scoperto il pube – un dettaglio che la accomuna alle versioni più 'crude' del prototipo. Posteriormente, il vestito si sviluppa in due lembi triangolari sovrapposti che coprono parzialmente i glutei. La resa della stoffa è pesante, con estremità che giungono a sfiorare il ginocchio, sottolineando l'identità umile del soggetto.

Un elemento distintivo è il supporto roccioso che poggia sulla gamba sinistra. La sua superficie è resa con un espediente materico quasi granitico. Sopra di esso trova posto il panierino (o cesta), sebbene fortemente abraso, che reca ancora tracce di intreccio verticale parallelo, sigillo iconografico della mansione quotidiana del pescatore.

Per l'accuratezza del dettaglio anatomico e la scelta di non 'addolcire' i segni della vecchiaia, la replica siracusana si pone come un termine di confronto essenziale per le copie 'barocche' (come quella di Berlino o Efeso), distinguendosi però per una maggiore sobrietà plastica che la radica profondamente nella tradizione del realismo ellenistico di III-II secolo a.C.

Vale, altresì richiamare, in forma di mera elencazione di sintesi i manufatti menzionati di seguito.

- A venire in rilievo è, innanzitutto, l'esemplare dei Musei Vaticani, Museo Pio Clementino, Galleria dei Candelabri (inv. 2684): ritrovata ed entrata nelle collezioni pontificali sotto Clemente XIV, l'opera fu identificata da Ennio Quirino Visconti proprio grazie alla presenza dei pesci nella cesta. Databile tra il 130 e il 150 d.C. La statua (alta 1.60 m) riflette un gusto per la nobilitazione del soggetto: il panno, sebbene tipologicamente simile a quello del prototipo, scivola con forme più ampie e angoli arrotondati, coprendo il pube per esigenze di decoro legate ai restauri moderni⁸⁰.
- La replica del Louvre (proveniente dalle Collezioni Albani; inv. MR722; MA470): in marmo bianco, alta 89 cm, risalente al periodo adrianeo (117-138 d.C.), essa mostra un evidente classicismo. La plasticità è addolcita da un sapiente uso dello sfumato specialmente nella zona addominale, che attenua la rigidità muscolare in favore di una maggiore morbidezza dei volumi e di una ponderazione dinamica (passo accennato sulla gamba sinistra)⁸¹.
- Il Torso di Berlino: questa replica in marmo bianco (78 cm) rappresenta forse l'esito più alto della tendenza dinamica. Il braccio sinistro sollevato e il sostegno a tronco d'albero suggeriscono un'azione vigorosa. La trattazione del petto, con le caratteristiche pieghe sullo sterno e il costato gonfio, unita a una colonna vertebrale profondamente incisa, denota un gusto per l'effetto coloristico e una ricerca di *pathos* estremo, affine ai modi della scultura di Afrodizia⁸².
- Il 'Torso di Sassari' (custodito al Museo Archeologico Nazionale 'G.A. Sanna', inv. 7874): documento prezioso della fase di passaggio tra l'età adrianea e quella tardo antonina, questo torso in marmo bianco (58 cm)

⁸⁰ Si v. gli Autori citati *supra* in nt. 83.

⁸¹ Si v. T Ceccarini, *L'iconografia del pescatore nella scultura romana* cit. p. 32.

⁸² Si v., in particolare, H.P. Laubscher, *Fischer und Landleute Studien zur Hellenistischen Genreplastik* cit. p. 14, n. 1c, taf. 4, 1, 2; E. Bayer-Niemeier, *Fischerbilder in der hellenistischen Plastik* cit. p. 28; cfr. anche T Ceccarini, *L'iconografia del pescatore nella scultura romana* cit. p. 32.

conserva l'impostazione del 'tipo berlinese' ma ne purga le esasperazioni. Il petto non appare flaccido, bensì sodo e muscoloso, traslando i segni della vecchiaia in uno sfumato delicato che predilige il gioco chiaroscurale morbido rispetto alla cruda analisi anatomica⁸³.

- il Torso di Tolosa (Musée Saint-Raymond): in marmo grigio italiano (58 cm), questa copia di II secolo d.C. si distingue per un'evidente sproporzione intenzionale (gambe più lunghe del busto) atta a enfatizzare la visione frontale. Qui, la magrezza del collo e delle clavicole contrasta con una muscolatura addominale vigorosa e quasi caricaturale. Il panneggio, caratterizzato da pieghe sottili e vibranti, suggerisce una derivazione da officine dell'Asia Minore di gusto barocco⁸⁴.

Come già da questi pochi accenni è possibile cogliere, sebbene la critica riconosca nel 'Vecchio Pescatore' un prototipo unitario di matrice ellenistico-alessandrina, la fortuna del soggetto in età romana, testimoniata (anche) dalle repliche appena richiamate, risulta essersi, per così dire, 'espressa' in un'eccezionale capacità di adattamento alle diverse correnti stilistiche dell'Impero.

L'esame dei principali esemplari romani permette di tracciare l'evoluzione del gusto di una committenza 'distribuita' in più secoli.

In questo filone si inseriscono le repliche che tendono ad armonizzare il crudo realismo ellenistico con una sensibilità più misurata, tipica della prima metà del II secolo d.C. Sembra essere il caso dell'esemplare conservato ai Musei Vaticani (Galleria dei Candelabri, inv. 2684), della replica del Louvre (proveniente dalle Collezioni Albani), del 'Torso di Sassari', custodito nel Museo Archeologico Nazionale 'G.A. Sanna' [Fig. 13].

⁸³ Si v. E. Equini Schneider, *Catalogo delle sculture romane del Museo Nazionale 'G.A. Sanna' di Sassari e del comune di Porto Torres*, Sassari 1979, pp. 22-23. Cfr. anche R. Caprara, A. Mastino, V. Mossa, A. Pinna, *Porto Torres e il suo volto*, Sassari 1992, p. 24.

⁸⁴ Si v., per tutti, J. Montagu, *La scultura barocca romana. Un'industria dell'arte*, Torino 1991.



Fig. 13 – Torso di 'Vecchio Pescatore', Museo Archeologico Nazionale 'G.A. Sanna'

A fare da contrappunto alla linea classicista sono le repliche che potenziano il *pathos* e l'energia cinetica del modello, spesso attribuibili a officine orientali. Sembra essere il caso del Torso di Tolosa (Musée Saint-Raymond) e di quello di Berlino.

La varietà di questi esemplari dimostra che il Vecchio Pescatore non fu solo un oggetto di ammirazione estetica, ma un campo di sperimentazione scultorea. Dalle officine galliche a quelle anatoliche, il soggetto fu reinterpretato ora come un eroe della fatica dal corpo vigoroso (Berlino, Efeso), ora come un veicolo di riflessione interiore e stoica (Vaticano, Louvre), confermando la poliedricità di un archetipo capace di parlare linguaggi diversi attraverso i secoli dell'Impero.

7. L'originale ellenistico: enigmi cronologici e contesti di provenienza

A più riprese la critica si è interrogata nel tentativo di determinare, anche solo per approssimazione, la datazione dell'originale perduto da cui ha attinto la fitta schiera delle repliche romane.

Le proposte prevalenti si articolano, essenzialmente, su tre direttrici cronologiche.

Una prima ipotesi, che si può definire ‘alta’, (re)trodata l’originale agli anni intorno al 240 a.C.; una diversa ipotesi c.d ‘intermedia’ colloca l’opera nel decennio 220-210 a.C.; secondo una terza ipotesi, comunemente qualificata come ‘bassa’ la statua del ‘Vecchio Pescatore’ sarebbe una creazione dell’ultimo quarto del III sec. a.C.⁸⁵. La validità di tali congetture dipende essenzialmente dal grado di fiducia riposto nell’analisi formale. Non è mancato chi, pur in forma problematica, ha colto una significativa vicinanza nell’espressione – sebbene non nella fisionomia – tra la testa del ‘Vecchio Pescatore’ e il ritratto del filosofo Crisippo. Tuttavia, resta assai problematico far discendere da tali somiglianze stilistiche una datazione assoluta e precisa dell’originale⁸⁶. Se il successo imperiale della figura è ampiamente documentato dalla sua presenza in giardini pubblici e privati, vasche monumentali e fontane, l’individuazione del centro di produzione originale rimane controversa. L’abbondanza di repliche provenienti dall’Asia Minore ha spinto alcuni a situare lì il luogo di esposizione del bronzo perduto. Va, però, osservato come, il fatto che i tre torsi dell’Asia Minore siano varianti libere e non copie fedeli, sembri indebolire tale ipotesi.

Di contro, il confronto con la piccola plastica, dove il motivo del pescatore è solidamente attestato nella seconda metà del III secolo, parrebbe far propendere per un’origine alessandrina. In assenza di elementi certi sul luogo di esposizione e sul committente originario, ogni tentativo di definizione puntuale rischierebbe di risolversi in un’indebita forzatura ermeneutica.

8. La funzione dell’opera: tra realismo e finzione letteraria

Si è già richiamato⁸⁷ come la tesi ormai risalente, sostenuta da una parte della dottrina, secondo cui la statua del ‘Vecchio Pescatore’, al pari degli

⁸⁵ Si v. *supra* nt. 67.

⁸⁶ Sulle affinità stilistiche del ‘Vecchio Pescatore’ con il ritratto di Crisippo e con il tipo del Carnefice Scita, si v. L. Laurenzi, *Ritratti greci*, Firenze 1941, pp. 132 ss. e J.J. Pollitt, *Art in the Hellenistic Age* cit. pp. 142-143. Sulla cautela metodologica nel ricavare una cronologia assoluta da tali parallelismi, resta fondamentale B. S. Ridgway, *Hellenistic Sculpture*, 1 cit. pp. 330-335, la quale evidenzia il carattere spesso ‘eclettico’ o retrospettivo di tali modelli.

⁸⁷ Si v. *supra* p. 30 e s.

epigrammi pseudo-votivi, avrebbe rappresentato un'allusione colta e una sofisticata trasformazione della pratica degli ex-voto in senso proprio, sia stata progressivamente abbandonata.

La quasi totalità degli studiosi ha, infatti, ritenuto del tutto inverosimile che un umile pescatore potesse aver commissionato un originale bronzeo di tale impegno. Al contrario – si è diffusamente sostenuto – il committente si sarà, verosimilmente, identificato con un uomo d'élite che si sarebbe compiaciuto nel veder rappresentata la pietà popolare in un modo 'più vero del vero'.

Sostenendo un ideale di semplicità, la statua infondeva nel genere convenzionale dell'ex-voto un realismo eccessivo che ne sovvertiva le leggi. Proprio come gli epigrammi che descrivono poveri disgraziati intenti a recare modeste offerte in santuari rurali, questa finzione falsamente ingenua di un mondo pittoresco rispondeva alle aspettative di un pubblico urbano desideroso di evasione, di cambiamento di scenario.

Si tratta del medesimo orizzonte di gusto che apprezzava il pittoresco espressivo, dove il realismo non era fine a se stesso, ma serviva a solleticare la sensibilità estetica e filosofica di una classe sociale che osservava il mondo degli umili con distaccata e colta curiosità.

Il *topos* scultoreo del Vecchio Pescatore si erge come autentico manifesto del naturalismo radicale ellenistico (III-I sec. a.C.)⁸⁸. Questa corrente operò una deliberata e programmatica rottura con l'idealismo classico del V e IV secolo, il cui canone era basato sulla *kalokagathìa*, ossia sulla fusione di bellezza fisica e di bontà morale. L'ellenismo, al contrario, rivolse l'attenzione al realismo, al patetico e ai soggetti 'di genere', includendo figure precedentemente considerate indegne di rappresentazione monumentale: i vecchi, i poveri, i lavoratori. In tale contesto, l'anatomia logorata non configurava solo una descrizione fisica, ma un veicolo di *pathos*

⁸⁸ Sul concetto di naturalismo radicale e sulla genesi delle cosiddette "figure di genere" (pescatori, contadini, vecchi) nella scultura ellenistica, resta fondamentale N. Himmelmann, *Über Hirten-Genre in der antiken Kunst* cit. Per l'inquadramento storico-artistico generale della corrente realistica tra il III e il I sec. a.C., cfr. J.J. Pollitt, *Art in the Hellenistic age* cit.; M. Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age* cit. pp. 141-143.

sulla condizione umana universale: la povertà, in queste opere, si riflette pienamente nella forma anatomica del soggetto rappresentato.

Le indicazioni fin qui riportate e, di riflesso, il quadro ricostruttivo che si è iniziato a tratteggiare dimostrano che il soggetto non era definito da un'unica forma⁸⁹.

L'esistenza di repliche così numerose e territorialmente diffuse potrebbe suggerire che l'originale bronzeo perduto – la cui invenzione è contesa tra l'intensità drammatica di Pergamo e la predilezione per il quotidiano di Alessandria – possedesse una struttura compositiva in certo qual misura flessibile, ossia godesse di una certa dose di libertà compositiva priva di schemi rigorosamente rigidi e immutabili.

Le botteghe dell'Asia Minore (Efeso, Mileto, Smirne), eredi dirette del 'barocco ellenistico' di Pergamo e Rodi, prediligevano un linguaggio di forti contrasti luministici e movimenti esasperati.

È plausibile che una figura 'in azione', in modo così evidente, fosse destinata a contesti pubblici o semipubblici, come fontane, complessi termali o i peristili dei *gymnasia*, dove la drammaticità del movimento poteva interagire con l'ambiente circostante.

La forza espressiva di questo tipo suggerisce che il *pathos* originale ellenistico fosse già orientato verso il dramma e che la versione romana 'statica' sia stata in realtà 'calmata' per rispondere a esigenze decorative e filosofiche diverse.

⁸⁹ Elenco delle copie tipo Vaticano-Louvre, con discussione degli altri tipi, dimensioni, descrizione, bibliografia e ulteriori dati, in H.P. Laubscher, *Fischer und Landleute Studien zur Hellenistischen Genreplastik* cit. pp. 99-103 e in E. Bayer-Niemeier, *Fischerbilder in der hellenistischen Plastik* cit. pp. 246 ss.: 1) Roma, Musei Vaticani, Gall. Cand. IV 38 (da Anzio); 2) Parigi, Louvre MA 1354 (da Roma); 3) Berlino, Staatl. Mus. nr. inv. 1630 (da Afrodizia); 4) Siracusa, Museo "P. Orsi", nr. inv. 49364; 5) Sassari, Museo Archeologico Nazionale 'G.A. Sanna' nr. inv. 7874 (da Porto Torres); 6) Berlino, Staatl. Mus. Nr. inv. 1742 (da Burnabat, presso Smirne); 7) Parigi, Louvre MA 470 (da Roma); Tolosa, Mus. Saint Raymond nr. Inv. 30316 (da Chiragan); 8) Beirut, Mus. Naz. (da Byblos); 9) Spalato, Mus. Arch. (da Salona); 10) Roma, Musei Vaticani, Magazzini; 11) Roma, Antiquario Comunale nr. inv. 4936; 12) Roma, un tempo presso un mercante d'arte; 13) Roma, Museo Arch. (da Antiochia di Pisidia); 14) Roma, Musei Capitolini, Stanza dei filosofi; 15) Roma, Musei Capitolini, Stanza dei filosofi; 16) Firenze, Palazzo Pitti nr. inv. 216; 17) Efeso, Hanghaus 2, unità residenziale 6 (H Thür, E. Rathmayr, *Hanghaus 2 in Ephesos Die Wohninheit 6. Baubefund, Ausstattung, Funde*, Wien 2014, p. 398 nr. S12).

In ultima analisi, il 'Vecchio Pescatore' non sembra abbia costituito un'opera isolata: la sua massiccia diffusione nel collezionismo romano, tra il I sec. a.C. e il II sec. d.C., sembra attestare una preferenza tematica per il riposo e la contemplazione, ma al tempo stesso suscita inevitabilmente, dubbi circa la piena aderenza delle diverse copie, iconograficamente non sempre conformi, all'originale greco. Questa statua ci insegna che la tradizione scultorea ha saputo preservare l'elemento più genuino dell'archetipo greco: l'inno alla vita laboriosa.

CAPITOLO II

IL 'TIPO VATICANO-LOUVRE' O 'PSEUDO-SENECA'/'SENECA MORENTE'

1. La statua dello 'Pseudo Seneca' o 'Seneca Morente': un ritrovamento e una storia 'interessanti' e non ancora del tutto chiariti

Come si è già avuto modo di anticipare, tra le copie di riferimento, ossia tra le statue del 'Vecchio Pescatore' pervenuteci di cui il lavoro di tesi intende cercare di proporre una disamina approfondita vi è il tipo iconografico c.d. del Museo del Louvre, noto anche come 'Pseudo-Seneca' o 'Seneca Morente', a causa della storica ed errata identificazione con il filosofo stoico⁹⁰. Di seguito, il percorso di analisi dei modelli statuari

⁹⁰ Si v., per tutti, Ch. Picard, *A travers les Musées et les sites de l'Afrique du Nord. Recherches archéologiques: I. Maroc* cit. p. 226-229. Cfr., altresì, Ch. Ravaisson-Mollien, *La critique des sculptures antiques au Musée du Louvre. A propos des Catalogues en preparation*, in *Revue Archéologique* 32 (1876), pp. 145-157; A. Pasquier, *Figures antiques de pêcheurs: du grotesque au sublime?* cit. pp. 1555-1559; R. Gnoli, *Marmora romana*, Roma 1971, p. 165, fig.196; S. Pressouyre, *Le «moro» de l'ancienne collection Borghèse: une sculpture de Nicolas Cordier retrouvée a Versailles* cit. p. 88, fig. 5; F. Haskell, N. Penny, *Pour l'amour de l'antique, la statuaire gréco-romaine et le goût européen, 1500-1900*, Paris 1981, pp. 333-335, nr. 162, p. 163; H.P. Laubscher, *Fischer und Landleute: Studien zur hellenistischen Genreplastik* cit. pp. 99-103, pl. 3, nr. 1A; E. Bayer-Niemeier, *Fischerbilder in der hellenistischen Plastik* cit. pp. 149, 197, 248, nr. G2; Fr. Haskell, N. Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, New Haven and London 1984, pp. 305-306; J.J. Pollitt, *Art in the Hellenistic age*, Cambridge/New York 1986, p. 143, fig. 155; R.M. Schneider, *Bunte Barbaren: Orientalenstatuen aus farbigem Marmor in der römischen Repräsentationskunst*, Wernersche Verlagsgesellschaft, Worms 1986, p. 176, n. 1308; B.S. Ridgway, *Hellenistic sculpture, 1, The styles of ca. 331-200 B.C.*, Bristol-Madison 1990, pp. 346-347, nn. 33-35, pl. 173; P. Moreno, *La scultura ellenistica*, 1 cit. pp. 346-347, fig. 438; K. Kalveram, *Die Antikensammlung des Kardinals Scipion Borghese*, München 1995, pp. 122-128, 196-197, fig. 119-122, 124, nr. 75; P. Zanker, *Die Maske des Sokrates: das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst*, Munich 1995, pp. 110, 112, fig. 60; H. Gregarek, *Untersuchungen zur kaiserzeitlichen Idealplastik aus Buntmarmor*, in *Kölner Jahrbuch für Vor- und Frühgeschichte* 32, Köln 1999, pp. 263-264, fig. 10, nr. G22; J.-P. Cuzin, J.-R. Gaborit, A. Pasquier (dirr.), *D'après l'Antique, cat. exp. (Paris, musée du Louvre, 16 octobre 2000 - 15 janvier 2001)*, Paris 2000, pp. 54-55; 318, fig. 28-29; A.Q. Gaviglia, *L'histoire du Sénèque des collection Attemps puis Borghèse. Sa première restauration retrouvée*, in *La Revue des musées de France. Revue du Louvre* 5 (2004), pp. 46-53, fig. 1-3; J.-L. Martinez, *Les antiques du Musée Napoléon. Edition illustrée et commentée des volumes V et VI de l'inventaire du Louvre en 1810* cit. pp. 150-151, nr. 0255; Ch. Häuber, *The Eastern part of the Mons Oppius in Rome: the sanctuary of Isis et Serapis in Regio III, the temples of Minerva Medica, Fortuna Virgo and Dea Syria, and the Horti of Maecenas*, Rome (Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma. Supplementi 22) 2014, pp. 463-464; 535-548, fig. 93; F. Queyrel, *Retours sur le passé* cit. pp. 279; 315-317; 374-375, fig. 375. Cfr. anche B. Andreae, *Skulptur des Hellenismus*, München 2001, pp. 85-86, fig. 44-46, nr. 39.

interesserà, nell'ordine, le significative varianti di Chiragan⁹¹, di Burnabat⁹², di Byblos⁹³ e di Efeso⁹⁴.

Di ciascun manufatto verranno esaminate partitamente le questioni relative all'attribuzione, alla cronologia e alla specifica funzione ornamentale.

Non è dato indicare la data esatta di ritrovamento della statua – copia dell'archetipo ellenistico del 'Vecchio Pescatore' – convenzionalmente denominata 'Pseudo Seneca' o 'Seneca Morente' (altrimenti nota come il 'tipo del Louvre'). Si può solo affermare, con buona verosimiglianza, che esso è intervenuto prima del 1594 o nel corso di tale anno.

Tale collocazione temporale si evince da quanto riportato dallo scultore e antiquario romano Flaminio Vacca (1538-1605) nel suo manoscritto intitolato: *Memorie di varie antichità trovate in diversi luoghi della Città di Roma*. In esso – ultimato, per l'appunto, nel 1594 – si fa menzione di un marmo che sarebbe stato rinvenuto in un sito noto come 'Vigna de Pischini', sull'Esquilino, e lo si 'battezza' con il nome di 'Seneca'⁹⁵.

Già, quindi, nella prima descrizione di Flaminio Vacca la statua fu riconosciuta come 'Seneca Morente'.

L'errata interpretazione potrebbe essere stata causata dalla mancanza della parte inferiore delle gambe, come immerse in un bacile, ma ancor di più dalla somiglianza con un busto in bronzo del Museo archeologico di Napoli [Figg. 14-15], che il bibliotecario e antiquario dei Farnese a Roma, Fulvio Orsini (1529-1600), identificò come Seneca nel suo repertorio di ritratti illustri: *Imagines et elogia virorum illustrium et eruditor. ex antiquis lapidibus et nomismatib. expressa cum annotationib. Ex bibliotheca Fulvi Ursini*, ediz. Anversa, 1598. In questo modo egli 'codificò', per così dire, l'errore di identificazione: il corpo logorato divenne non più quello di un

⁹¹ Si v. *infra* Cap. III.

⁹² Si v. *infra* Cap. IV.

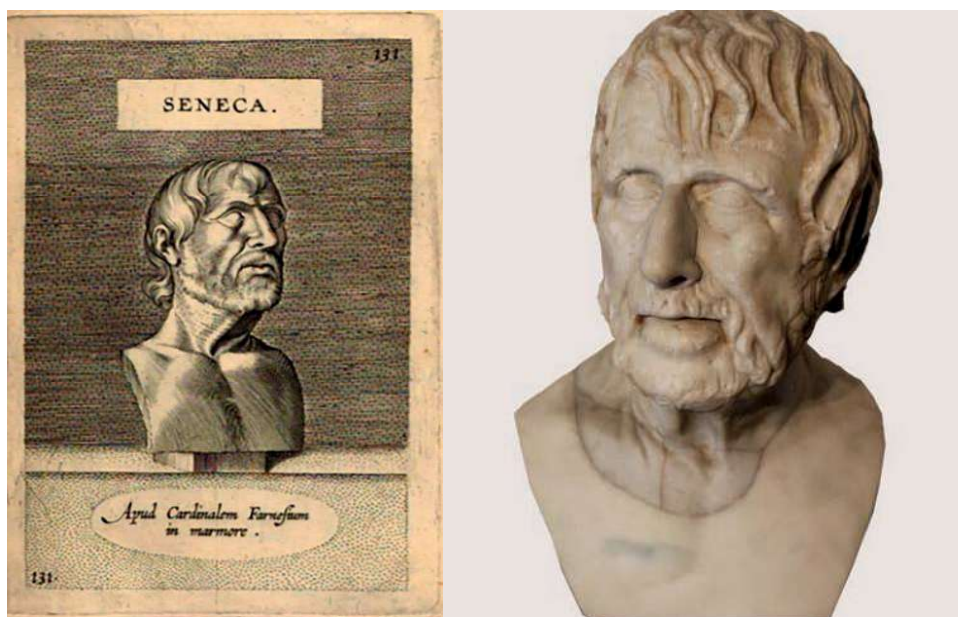
⁹³ Si v. *infra* Cap. V.

⁹⁴ Si v. *infra* Cap. VI.

⁹⁵ F. Vacca, *Memorie di varie antichità trovate in diversi luoghi della città di Roma*, Roma 1594, p. 85.

lavoratore, ma il corpo del saggio filosofo che, disprezzando le ricchezze, affronta la morte. La pubblicazione a stampa di Orsini, riccamente illustrata, conferì, infatti, all'attribuzione senechiana una rilevante e condivisa autorità accademica e un'ampia diffusione europea⁹⁶. In ogni caso, fu sulla base di questa erronea attribuzione iconografica che la scultura venne restaurata e integrata, tra il 1599 e il 1601, dallo scultore Silla Giacomo Longhi.

Quanto al luogo di rinvenimento, la 'Vigna de Pischini', esso avrebbe identificato, più esattamente, l'area allora compresa tra due chiese ormai da tempo scomparse: San Matteo in Merulana (uno dei più antichi titoli cardinalizi di Roma, eretto circa il 112 d.C. da Papa Alessandro I, in quello che oggi è l'incrocio tra via Alfieri e Via Merulana (tra Santa Maria Maggiore e San Giovanni in Laterano) e San Giuliano Ospedaliero (l'edificio, andato distrutto per fare posto a Piazza Vittorio Emanuele II, si sarebbe elevato nei pressi dell'incrocio con quella che oggi è via Carlo Alberto)⁹⁷.



Figg. 14-15 - Busto di Seneca, incisione a p. 131 dal volume *Illustrum imagines* di Fulvio Orsini pubblicato da Theodorus Gallaeus (Orsini, 1598) - Busto di Pseudo-Seneca, Napoli, Museo Archeologico Nazionale (inv. n. 6186) (foto A. Dell'Acqua).

⁹⁶ Si v. Si v., tra i molti, F. Boyer, *Un inventaire inédit des antiques de la Villa Médicis (1598)*, in *Revue Archéologique* 30 (1929), pp. 256-270. Cfr. anche F. Haskell, N. Penny, *Pour l'amour de l'antique, la statuaire gréco-romaine et le goût européen, 1500-1900* cit. p. 446; A. Dell'Acqua, *Pseudo-Seneca: antico e moderno dalle collezioni di antichità dei Musei Reali di Torino*, in *Quaderni di Archeologia del Piemonte* 7 (2023), p. 89.

⁹⁷ F. Queyrel, *Retours sur le passé* cit. pp. 374-375 e la bibliografia ivi citata.

La zona, pur essendo ricompresa all'interno delle Mura Aureliane, nel XVI secolo, sarebbe stata ancora caratterizzata da vigne e da ampi spazi aperti.

Il ritrovamento di un manufatto di pregio come il 'Seneca Morente' nella 'Vigna de Pischini' ricompresa in tale contesto urbano non avrebbe, quindi, rappresentato un evento inusuale: nell'area, infatti, in età repubblicana e in quella imperiale erano presenti numerose *domus* alquanto lussuose e altrettanto numerosi *horti* ricchi di decorazioni e di *ornamenta*.

Non è un caso, quindi, che alcuni archeologi abbiano sostenuto che la statua avrebbe fatto parte o degli *Horti Lamiani*⁹⁸ – questi si trovavano, infatti, nelle immediate vicinanze della 'Vigna de Pischini' – o degli *Horti* di Mecenate – si trattava, come è noto, dei giardini più vasti e celebri di Roma, noti per la loro opulenza e per la ricchezza delle collezioni scultoree; collocarvi una statua del 'Vecchio Pescatore' ne avrebbe esaltato il valore di *varietas* e di allusione colta alla vita agreste/marittima, in contrasto con l'ambiente urbano circostante.

Diversamente, altri studiosi hanno identificato nella scultura un elemento decorativo dei 'Trofei di Mario' (questa denominazione identifica in realtà i resti di un *Nymphaeum*, ossia di una fontana monumentale, nota anche come *Castellum Aquae Iuliae* o *Castra Praetoria*, edificata dall'imperatore Alessandro Severo nel III secolo d.C.) collocata nell'attuale Piazza Vittorio Emanuele II, anch'essa sull'Esquilino.

Questa ipotesi si basa su una prossimità leggermente diversa, collegando la statua a un edificio pubblico e non a una villa privata. Le fontane monumentali erano tipicamente decorate con statue a tema acquatico, fluviale o marittimo (Ninfe, Divinità fluviali, figure umane legate al mare o

⁹⁸ «In una... vigna incontro alla detta (Fusconi) vi fu trovato un Seneca di marmo nero, con altri frammenti di statue, ed alcuni pezzi di termini»: F. Nardini, F. Vacca, O. Falconieri, *Roma antica*², Roma 1704, p. 15. Sugli *Horti Lamiani* si v. M. Cima Di Puolo, *Horti Lamiani* (2), in E.M. Steinby (a cura di), *Lexicon topographicum urbis Romae* III, Roma 1996, pp. 61-64. Cfr anche M.E. Gorrini, *La statua del vecchio pescatore di Siracusa: alcune considerazioni*, p. 5 dell'estratto; C. Häubner, *I vecchi ritrovamenti (prima del 1870)* cit. p. 169; Id., *Die Horti Maecenatis un die Horti Lamiani auf dem Esquilin. Geschichte, Topographie, Statuenfunde*, Köln 1991.

alla pesca). La figura del ‘Vecchio Pescatore’ avrebbe, quindi, costituito un elemento decorativo estremamente appropriato e funzionale.

Va, altresì, tenuto presente l’impatto che l’imperatore Alessandro Severo (222-235 d.C.) e, più in generale, la dinastia dei Severi (193-235 d.C.) ebbero sul gusto artistico e sulla committenza imperiale e privata.

Le radici non italiche di tali Augusti (Settimio Severo era africano, da Leptis Magna, Libia; sua moglie, Giulia Domna, e il loro figlio Caracalla, così come l’ultimo imperatore della dinastia, Alessandro Severo, nato ad Arca Cesarea, Siria, avevano profonde radici culturali orientali), contribuirono in modo decisivo ad ampliare gli orizzonti culturali e iconografici dell’Impero.

A loro si ricollega, tra l’altro, la diffusione nell’arte romana di soggetti etnici e di genere e il manifestarsi di un forte sincretismo culturale e di una maggiore apertura verso le province orientali e le loro tradizioni artistiche e religiose. Ciò si rifletté in una attenzione crescente per soggetti esotici o di genere che non rientravano nel canone classico romano-italico.

Durante l’età dei Severi, l’interesse per la varietà delle culture e delle etnie si intensificò nel gusto artistico. In particolare, divennero popolari soggetti che riflettevano le diverse etnie dell’Impero (come il tipo africano, il tipo orientale, o figure che mostravano i costumi e l’aspetto di persone provenienti dalle province).

Tale tipologia di figure, che erano già apprezzate come *varietas* ellenistica, trovarono un nuovo picco di popolarità; in esse si venne ad identificare un’immagine idealizzata della vita umile, che l’élite amava contemplare dai propri ambienti lussuosi.

L’ipotesi che la statua del pescatore facesse parte dei ‘Trofei di Mario, ossia del *Nymphaeum* eretto da Alessandro Severo si presenta, perciò, particolarmente suggestiva.

L’imperatore siriano, con la sua sensibilità per i culti orientali e la sua apertura culturale, avrebbe potuto benissimo trovare naturale includere figure di genere e a tema acquatico (come i pescatori, tipici dell’iconografia del Mediterraneo orientale) per decorare la sua fontana monumentale.

La statua, sebbene di genere, collocata in un contesto pubblico imperiale, avrebbe finito per celebrare non solo l'acqua (essenziale per Roma) ma anche la dignità del lavoro e delle diverse classi sociali che contribuivano alla vita e alla prosperità dell'Impero⁹⁹.

Il soggetto era un ideale di versatilità tematica per l'arredo romano, grazie alla sua ambiguità stilistica.

L'elevato valore artistico e il legame con gli originali ellenistici rendevano la statua un pezzo da collezione di alto valore, che si prestava ad essere 'appetita' dai ricchi proprietari di giardini di lusso (come gli *Horti di Mecenate* o gli *Horti Lamiani*), che usavano copie di soggetti di *pathos* e di genere (figure umili, satiri, pescatori) per creare un contrasto drammatico o idillico, offrendo un tocco di *varietas* (diversità estetica) alle loro *villae* urbane e suburbane.

Al tempo stesso, il soggetto, in modo altrettanto ideale, si sarebbe potuto integrare nello spazio pubblico e monumentale legato all'acqua, come nel caso dei 'Trofei di Mario'.

Con la sua ambiguità tra *virtus* lavorativa e bellezza patinata, la statua del 'Vecchio Pescatore' offriva al collezionista romano un'allusione colta all'arte greca e, allo stesso tempo, un simbolo ammirato di tenacia e valore, pur non essendo un eroe mitologico.

Indipendentemente dalla collocazione specifica (pubblico-acquatico o privato di lusso), l'iconografia del pescatore si sarebbe integrata perfettamente nel contesto tematico e funzionale romano.

Un punto appare, comunque, acclarato: a dispetto della denominazione con cui, ancora oggi, viene, di regola, qualificata (e come fu appellata forse già nel 1594, l'anno del suo rinvenimento, dallo scultore Flaminio Vacca):

⁹⁹ L'esposizione di tali opere in spazi pubblici imperiali, come ninfei o complessi termali, trasformava il soggetto di genere in un manifesto ideologico. Queste figure non celebravano solo l'elemento acquatico, vitale per Roma, ma fungevano da catalizzatori di un'etica del lavoro. Il pescatore, nel suo realismo esasperato, diventava l'emblema di quella moltitudine laboriosa che, come ricordato da H.P. Laubscher, *Fischer und Landleute Studien zur Hellenistischen Genreplastik* cit. pp. 104-105, garantiva la stabilità e la prosperità del corpo sociale dell'Impero, nobilitando la propria condizione attraverso la funzione pubblica dell'immagine.

‘Seneca Morente’, la scultura non riprodurrebbe le sembianze del celeberrimo filosofo romano; la *communis opinio* è, piuttosto, dell’avviso che essa rappresenti un anziano pescatore, forse di origine africana¹⁰⁰.

Per inciso, vale osservare come tale identificazione si concili sia con l’attribuzione del manufatto ai ‘Trofei di Mario’ – considerate le origini siriane di Alessandro Severo e la sensibilità e il gusto diffusisi tra l’élite romana tra la fine del II e la prima metà del III sec. d.C. per soggetti che riflettevano le diverse etnie dell’Impero – sia con l’attribuzione agli *Horti Lamiani* o a quelli di Mecenate – visto il modo in cui, il punto è già stato discusso, l’immagine di un (vecchio) pescatore rappresenta, per definizione, un soggetto a tema acquatico ideale per la decorazione di un grande impianto idrico, quale, ad esempio, un *nymphaeum*.

Comunque sia, che si trovasse in un contesto pubblico-acquatico o in un contesto privato pubblico-acquatico, l’iconografia del ‘Vecchio Pescatore’ si sarebbe integrata perfettamente, mentre l’identificazione con Lucio Anneo Seneca rimane una leggenda.

La trasformazione del ‘Vecchio Pescatore’ in ‘Seneca Morente’ non avrebbe rappresentato un errore casuale, ma sarebbe stato il frutto di un’operazione voluta e pensata con attenzione, dettata da precise esigenze del collezionismo rinascimentale.

I primi a rinvenire il grande marmo (probabilmente a Roma, nel XVI secolo) non videro un pescatore, ma una scena grandiosa e patetica.

La posa (corpo prostrato, nudità, possibile espressione di sofferenza) fu subito interpretata come quella del filosofo stoico Lucio Anneo Seneca che, costretto al suicidio da Nerone (in quanto accusato, forse ingiustamente, di avere preso parte alla fallita congiura ordita dai Pisoni ai danni dell’Imperatore, 65 d.C.), affronta la morte con coraggio, inchinandosi al destino.

¹⁰⁰ Si v., tra i molti, A. Thielemann, *Stone to Flesh: Rubens' Treatise. De imitatione Statuarum*, in C. van Wyhe (cur.), *Rubens and the Human Body*, Turnhout 2018. p. 52; A. Dell’Acqua, *Pseudo-Seneca: antico e moderno dalle collezioni di antichità dei Musei Reali di Torino* cit. pp. 89-104.

L'identificazione proveniva dalla presunta asserita somiglianza tra la testa della scultura e il ritratto in cui si riconosceva il filosofo, precettore di Nerone, ma essa era alimentata anche dall'idea, comune agli uomini dell'età rinascimentale, secondo cui un'opera di tale rilievo avrebbe, necessariamente, dovuto rappresentare una figura celebre, nonché dal favore di cui godevano gli scritti di Seneca al momento della scoperta della statua.

Sebbene fantasiosa l'immedesimazione con il filosofo stoico fu sfruttata, dal punto di vista iconografico, per massimizzare il valore commerciale del frammento.

La statua di un filosofo celeberrimo che si toglie la vita per dovere morale era di gran lunga più preziosa e affascinante per un collezionista rinascimentale (quale era il Cardinale Marco Sittico Altemps, che avviò la raccolta familiare, o i successivi Borghese, nella cui collezione la statua passò presto¹⁰¹) rispetto alla statua di un anonimo pescatore.

Ossessionato dalla rappresentazione del martirio (probabilmente a causa della sua storia familiare e della sua intensa religiosità), e profondamente invaghito della figura di Seneca, in cui identificava una sorta di 'protomartire' pagano, il duca Giovanni Angelo Altemps (1587-1620) – grandissimo mecenate – si fece promotore della trasformazione della statua nel 'Seneca Morente', attraverso un vero e proprio progetto di ricomposizione creativa durato circa due anni, dal 1599 al 1601¹⁰². Per esso furono spesi nel complesso ben 526 scudi e 65 baiocchi (è quanto si legge dai registri contabili della famiglia Altemps relativi, per l'appunto, al biennio 1599-1601¹⁰³).

¹⁰¹ Si v., per tutti, Fr. Haskell, N. Penny, *L'antico nella storia del gusto. La seduzione della scultura classica 1500-1900* cit. pp. 445-449.

¹⁰² Sono proprio questi gli anni in cui Giovanni Angelo Altemps incominciò a formare la sua collezione di antichità, la sua galleria di quadri, la biblioteca Altempsiana, la compilazione di manoscritti musicali fondamentali e il suo ensemble polifonico di dodici cantori; tutte realizzazioni importanti e giustamente celebrate. A «*un così grande Principe*», Antonio Tempesta dedica, nel 1611, le sue *Scene di Battaglia*; Abraham Bloemaert, nel 1615, il frontespizio dei *Giochi di Pastori e animali* e Gregorio Allegri, nel 1619, i *Concertini* comprendenti tre composizioni del duca.

¹⁰³ Più nello specifico, risulta che Silla Longhi ricevette il 22 agosto 1599 un primo acconto di 20 scudi «*per la restaurazione del Seneca*» e altri due acconti di 25 scudi, il 10 dicembre 1600 e il 9 aprile 1601; lo stesso documento registra il versamento a saldo, il 26

Per la trasformazione fu interpellato lo scultore-restauratore Silla Giacomo Longhi, a cui si affiancarono i praticanti Stefano del Zoppo, Cimino e Francesco Morone.

Giacomo Longhi fu incaricato di integrare e ‘leggere’ la scultura in modo che si adattasse alla descrizione della morte di Seneca fornita da Tacito negli *Annales*.

Egli, quindi, muovendo dall’identificazione della figura con ‘Seneca Morente’ proposta da Flaminio Vacca, accostò al corpo acefalo la testa di un busto ellenistico, anch’essa in marmo scuro, perfettamente adattabile (con buona probabilità si trattava del ritratto di un autore o oratore greco). Questo accostamento non fu casuale, ma una scelta stilistica mirata a potenziare il *pathos* del corpo senile e, sebbene attraverso un processo filologicamente scorretto, a risolvere il problema estetico e semantico del frammento privo di paternità.

Inoltre, ricompose il busto, vi aggiunse il braccio destro levato e, soprattutto, dotò la statua di una sorta di bacile (o vasca) spesso(a), realizzato(a) in breccia caratterizzato(a) da toni rossastri; ancora, è da credere che aggiunse una parte delle gambe mancanti (la scultura risulta tagliata a metà polpaccio, proprio nella prospettiva di suggerire l’immersione nell’acqua della figura; questa, senza la vasca, è alta 1,21 m)¹⁰⁴.

luglio 1601, della somma di 215 scudi, di cui 14 scudi per «l’avviamento del Seneca dalla Casa di M. Silla alla Casa di Sua Eccellenza» (quest’ultimo non è altri che il giovanissimo duca Giovanni Angelo Altemps). Nel frattempo, il 10 marzo 1601, Stefano del Zoppo, ricevette un acconto di 25 scudi per il «bagno del Seneca», e 129 scudi e 65 baiocchi il 23 settembre. È sempre Stefano Longhi che sigilla il «vaso d’affricano» con due protomi di stambecco (l’animale araldico rappresentativo degli Altemps), tra la ghirlanda e gli anelli in rilievo: per così dire, una firma familiare. A sua volta Cimino, il 15 aprile 1601, aveva ricevuto 10 scudi per «un blocco di alabastro per fare la cintura del Seneca» e Francesco Morone, il 30 agosto dello stesso anno, altri 10 scudi «per gli occhi del Seneca», in smalto. Inoltre, Girolamo Mei aveva donato, il 23 giugno 1601, 67 scudi «per il prezzo e l’avviamento del Seneca».

¹⁰⁴ Si v., al riguardo, C. Gasparri, *Marmi antichi a Villa Borghese. Tre secoli di storia del collezionismo a Roma*, in A. Coliva (ed.), *I Borghese e l’Antico*, Milano 2011, p. 80 ntt. 61-62; cfr. anche G. Spinola, *La statua del vecchio pescatore* cit. p. 16. Fr. Haskell, N. Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900* cit. p. 305

L'innesto di tale elemento costituì l'espressione più 'audace' e, al tempo stesso, quella di maggiore rilievo rispetto alla 'riuscita' della simulazione scenica.

L'intento era quello di ricostruire il contesto del suicidio di Seneca; innanzitutto, facendo sì che la posa del corpo, che appariva semi-agonizzante e nudo, si adattasse alla narrativa storica.

In tale prospettiva, il colore rossastro della breccia sarebbe servito a rievocare visivamente il sangue che defluiva dalle vene recise del filosofo stoico, ricreando con il bacile (o vasca) la scena del suo 'bagno di sangue'¹⁰⁵.

Questa 'messa in scena' si presenta, in tutto e per tutto, calibrata sulla descrizione storica fornita da Publio Cornelio Tacito nel libro XV degli *Annales*, XV.63-64: *Post quae eodem ictu brachia ferro exsolvunt. Seneca, quoniam senile corpus et parco victu tenuatam lenta effugia sanguini praebebat, crurum quoque et poplitum venas abrumpit; saevisque cruciatibus defessus, ne dolore suo animum uxoris infringeret atque ipse visendo eius tormenta ad impatientiam delaberetur, suadet in aliud cubiculum abscedere. Et novissimo quoque momento suppeditante eloquentia advocatis scriptoribus pleraque tradidit, quae in vulgus edita eius verbis invertere supersedeo. 64. ... Seneca interim, durante tractu et lentitudine mortis, Statium Annaeum, diu sibi amicitiae fide et arte medicinae probatum, orat provisum pridem venenum, quo d[am]nati publico Atheniensium iudicio exstinguerentur, promeret; adlatumque hausit frustra, frigidus iam artus et cluso corpore adversum vim veneni. Postremo stagnum calidae aquae introiit, respergens proximos servorum addita voce libare se liquorem illum Iovi liberatori. Exim balneo inlatus et vapore eius exanimatus, sine ullo funeris sollemni crematur. Ita codicillis praescripserat, cum etiam tum praedives et praepotens supremis suis consuleret* ("Dopo queste cose con lo stesso colpo si taglia le braccia con il ferro. Seneca, poiché il corpo vecchio e indebolito dalla scarsa

¹⁰⁵ Si v. la descrizione di Fr. Haskell, N. Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900* cit. p. 305.

alimentazione offriva una lenta uscita al sangue, tagliò anche le vene delle gambe e delle ginocchia; stanco per i crudeli tormenti, per non infrangere con il proprio dolore l'animo della moglie e non essere lui stesso preda dell'impazienza vedendo i tormenti di lei, la convince ad allontanarsi in un'altra stanza. E anche nell'ultimissimo istante, dal momento che c'era in lui abbastanza eloquenza, chiamati gli scrivani, dettò molte parole, che essendo state pubblicate con le sue parole, evito di parafrasare. 64. ... Intanto Seneca, persistendo il periodo di tempo e la lentezza della morte, prega Anneo Stazio, apprezzato da lungo tempo per la fedeltà dell'amicizia e per l'arte della medicina, di consegnargli il veleno predisposto da tempo, con cui venivano uccisi quelli che erano stati condannati da un pubblico giudizio degli ateniesi; e bevve invano il veleno che gli era stato consegnato, freddo negli arti ed essendo serrato il corpo alla potenza del veleno. Infine entrò in una vasca d'acqua calda, aspergendo i più vicini tra i servi, essendo stata aggiunta da lui l'affermazione che quel liquido fosse una libagione per Giove liberatore. Essendo finalmente portato in un bagno caldo ed essendo stato ucciso dal vapore di quello, viene cremato senza alcun funerale solenne. Così aveva precedentemente scritto nelle disposizioni testamentarie, quando, ancora molto ricco e potente, pensava alla sua fine").

La descrizione di Tacito, estremamente minuziosa, avrebbe, quindi, fornito il modello e la giustificazione letterari per l'allestimento; la ricostruzione seicentesca si basa interamente su di esso.

La statua, scoperta nel 1594 e restaurata quasi immediatamente come Seneca, dimostra come l'interpretazione letteraria possa prevalere sull'evidenza archeologica; come la capacità di intercettare e soddisfare un bisogno culturale specifico: quello di rappresentare la sofferenza come virtù morale, abbia potuto determinare la popolarità e, con essa, il successo dell'opera d'arte.

Lo storico descrive in modo drammatico come il corpo di Seneca, vecchio e indebolito per la scarsa alimentazione (un dettaglio che si adattava

perfettamente al corpo del ‘Vecchio Pescatore’), non riuscisse a sanguinare velocemente dalle vene tagliate.

Dopo aver tentato di accelerare la propria fine tagliandosi anche le vene delle gambe e bevendo della cicuta (usata anche dall’ateniese Socrate, anch’egli condannato al suicidio per il libero pensiero, Platone, Fedone, LXIV-LXVII). Neppure il veleno, però, nel corpo martoriato del pensatore romano, fece effetto, per cui il medico Stazio Anneo, chiamato da Seneca per alleviare lo spasimo, consigliò l’immersione in un bacile di acqua calda, grazie alla quale il sangue defluì e i sensi del filosofo trovarono infine eterno riposo.

Questa vasca è l’elemento che si sarebbe inteso ricreare con l’aggiunta del bacino di breccia e attraverso di esso simulare l’ambiente in cui Seneca si sarebbe trovato e la posizione che il suo corpo avrebbe assunto all’atto di suicidarsi.

L’intervento di Longhi non avrebbe, quindi, rappresentato un semplice restauro, ma una vera e propria ricomposizione creativa, volta a conferire al manufatto una precisa identità iconografica e ad accrescerne in modo significativo il valore commerciale.

Del resto, la pratica di ‘alterare’ le sculture antiche, al fine di adattarle a una specifica narrativa storica o per migliorarne l’impatto visivo, era comune e accettata (se non incoraggiata) tra il rinascimento e il barocco.

In tale epoca, infatti, il confine tra restauro, interpretazione creativa e vera e propria falsificazione si presentava alquanto labile, risultando spesso ‘guidato’ e ‘condizionato’ dalla volontà di assecondare e di soddisfare le richieste del mercato antiquario.

La scultura sarebbe stata deliberatamente ‘modificata’ nell’intento di promuovere l’identificazione tra la figura ritratta e il filosofo stoico, colto nel momento ultimo della sua esistenza, e, in questo modo, di ascrivere alla stessa una portata storica e un valore morale di altissimo significato.

La statua del cosiddetto ‘Seneca Morente’ sarebbe stata collocata all’interno di un artefatto contesto scenico, frutto dell’aggiunta del bacino (o vasca) di breccia.

In questo modo sarebbe stata promossa l'identificazione della figura rappresentata con il celeberrimo filosofo romano.

Ciò ne avrebbe aumentato notevolmente il valore.

Un inventario riferibile alla famiglia Altemps, del 30 marzo 1610, nel registrare la scultura come di proprietà del duca Giovanni Angelo Altemps – nel collocarla e nel farne il fulcro visivo della loggia affrescata del palazzo ducale, quindi in uno spazio di alta rappresentanza (tra l'altro, a quanto sembra, circondandola da un apparato vegetale curato, costituito da vasi di aranci amari e da essenze botaniche di vario genere e da una statua in stucco rotta e da un vaso di alabastro posto al di sopra di una porta del salone) la valuta 3000 scudi; si tratta della cifra più alta riportata nel documento.

Inoltre, ne avrebbe, altresì accresciuta l'attrattiva narrativa agli occhi dei collezionisti rinascimentali, che prediligevano figure storiche e moralizzanti rispetto ai soggetti di genere¹⁰⁶.

Tale composizione, al tempo stesso meditata e volutamente teatrale – che poneva l'immobilità tragica del marmo a contrasto con la vitalità effimera degli elementi naturali – avrebbe, di fatto, trasformato la Loggia della dimora Altemps in una vera e propria galleria d'esposizione privata, dove il tema del Seneca martire pagano appariva esaltato e celebrato attraverso il realizzarsi di una sintesi perfetta tra arte scultorea, pittura murale e decorazione ambientale.

L'intendimento dietro questa elaborata e scenografica falsificazione era, chiaramente, di natura commerciale e speculativa, come si addice a un periodo di fervente collezionismo: trasformare un pezzo di genere in un

¹⁰⁶ Come sottolineato da Fr. Haskell, N. Penny, *Pour l'amour de l'antique, la statuaire gréco-romaine et le goût européen, 1500-1900* cit. pp. 333-335, nn. 162, 163, l'attrattiva della scultura di genere per i collezionisti rinascimentali e barocchi risiedeva spesso nella possibilità di una sovrapposizione semantica. La figura del pescatore, interpretata erroneamente come il *Seneca morente* (si v. C. Pietrangeli, *I Musei Vaticani*, Roma 1985, pp. 59-60; C. Häuber, *I vecchi ritrovamenti (prima del 1870)*, in M. Cima, E. La Rocca (curr.), *Le tranquille dimore degli dei. Catalogo della mostra* cit.), nobilitava il dato naturalistico attraverso una lente stoica e moralizzante, rendendo il 'tipo' appetibile a una committenza che esigeva dalle antichità un valore etico e storico superiore alla mera osservazione quotidiana.

ritratto storico-morale ne avrebbe in modo significativo aumentato il valore economico all'interno dell'allora fiorente mercato antiquario romano.

L'operazione si sarebbe 'concretizzata' in un indubbio successo commerciale, culminato nella vendita della scultura alla famiglia Borghese, in particolare a Papa Paolo V.

La 'passione smodata' che costui nutriva per la figura di Seneca – ben testimoniata dalle dediche di Giusto Lipsio, uno dei massimi umanisti e studiosi del filosofo stoico dell'epoca – e l'interesse altrettanto smanioso che egli provava nei confronti del collezionismo d'arte avrebbero reso l'acquisto dello pseudo 'Seneca Morente' – opera che univa dramma antico, filosofia stoica e autorità senechiana – un atto pressoché obbligato.

Merita sottolineare come a Giusto Lipsio si ascriva, tra l'altro, la seguente citazione: *Vera est effigies in balneo animam iam exhalantis, & in uerbis monitisque aureis deficientis, uiuidum, acre, igneum aliquid refert* («È la vera effigie di colui che esala l'anima nel bagno, e che viene meno con parole e moniti d'oro; esprime qualcosa di vivido, acuto, ardente»¹⁰⁷), 'certificazione' del fatto che l'immagine era percepita come il 'vero' ritratto di Seneca; di indubbio significato anche quanto enunciato, di seguito dall'autore della prefazione, Balthasar Moretus: *Manus digitosque ita exporrectos uides, ut Sapientiae & Constantiae praecepta aduocatis Scriptoribus dictantem, haud obscure cum Tacito agnoscas: a quibus nec uicinae mortis cruciatus, satis perite in ipso uultu ab artifice adumbrati, Sapientem prohibebant* («Vedi le mani e le dita così tese, che riconosci chiaramente con Tacito [il filosofo] che detta i precetti di Sapienza e Costanza agli scrittori convocati: da ciò non lo distoglievano nemmeno le torture della morte imminente, abilmente adombrate dall'artista sul suo volto»). La statua gli sarebbe stata donata, per l'appunto, dal duca Giovanni Angelo Altemps tra il 1610 e il 1613. Essa figura negli inventari della famiglia Borghese a partire da questa data (o subito dopo), dove sarà

¹⁰⁷ Si v. *In Senecam a I. Lipsio restitutum*, in Philip Rubens, *Electorum Libri II*, Roma 1608, pp. 112-115; cfr. A. Thielemann, *Stone to Flesh: Rubens' Treatise. De imitatione Statuarum* cit. p. 52.

definitivamente consacrata al pubblico e allestita nella Villa Borghese in modo scenografico. La notizia più risalente giunta in merito alla presenza della statua all'interno della collezione Borghese risale al 1613 e si deve alla seguente descrizione operata da Scipione Francucci nel volume: *La Galleria dell'Illustrissimo e Reverendissimo Signor Scipione [Caffarelli] Cardinale Borghese*¹⁰⁸, che menziona la scultura tra quelle, per l'appunto, ricomprese nella collezione del Cardinale Borghese conservata nel Palazzo di Borgo: «*Seneca morente nel suo bagno, eccellente statua posta in una vasca d'acqua tiepida. Si vede un vecchio che, già prostrato, langue. Il suo viso è pallido, ma non smarrito, le sue vene sono incise, e il suo petto esangue*»¹⁰⁹.

L'informazione è confermata da Balthasar Moretus *lector* s., nella sua prefazione all'edizione delle *Opere complete di Seneca* pubblicata ad Anversa nel 1614 e 1615¹¹⁰. Nel foglio 5r [fig. 17], si vede, infatti, l'immagine del Seneca morente incisa da Theodoor Galle e tratta da un disegno di Pieter Paul Rubens (1577-1640) [fig. 16], che si dice essere stato a sua volta tratto da una statua «*scolpita in un marmo sfarzoso, che si poteva ammirare un tempo a Roma nel palazzo del duca Altemps: donata in seguito all'illustrissimo Cardinale Borghese, si può vedere ora nella sua splendida collezione di Antichità ...*»¹¹¹.

¹⁰⁸ S. Francucci, *La Galleria dell'Illustrissimo e Reverendissimo Signor Scipione Cardinale Borghese*, Roma 1613 (ms. ASV, Fondo Borghese, serie V, 103). Cfr. A.Q. Gaviglia, *L'histoire du Sénèque des collection Altemps puis Borghése. Sa première restauration retrouvée* cit. p. 46.

¹⁰⁹ Archivio segreto Vaticano, Fondo Borghese, ser. IV, 102, fol. 124 I[^] et V[^], strophes 428, 429 et 430.

¹¹⁰ Al riguardo, si v. A. Thielemann, *Stone to Flesh: Rubens' Treatise. De imitatione Statuarum* cit. pp. 55-57, 79-85; dello stesso Autore si v. anche *Sprechende Köpfe: Seneca-Bildnisse um 1600*, in H. Wrede, M. Kunze (curr.), *300 Jahre 'Thesaurus Brtandeburgicus'. Archäologie, Antikensammlungen und antikisierende Residenzausstattungen im Barock*. Akten des Internationalen Kolloquiums Schloss Blankensee, 30.9.-2.10.2000, Munich 2006, pp. 187-191.

¹¹¹ Si v., per tutti, Ch. Picard, *A travers les Musées et les sites de l'Afrique du Nord. Recherches archéologiques: I. Maroc* cit. p. 227. Cfr. anche Haskell Fr. (Penny N.), *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, 3. *Replicas and Adaptations*, Turnhour 2024, pp. 316-317.

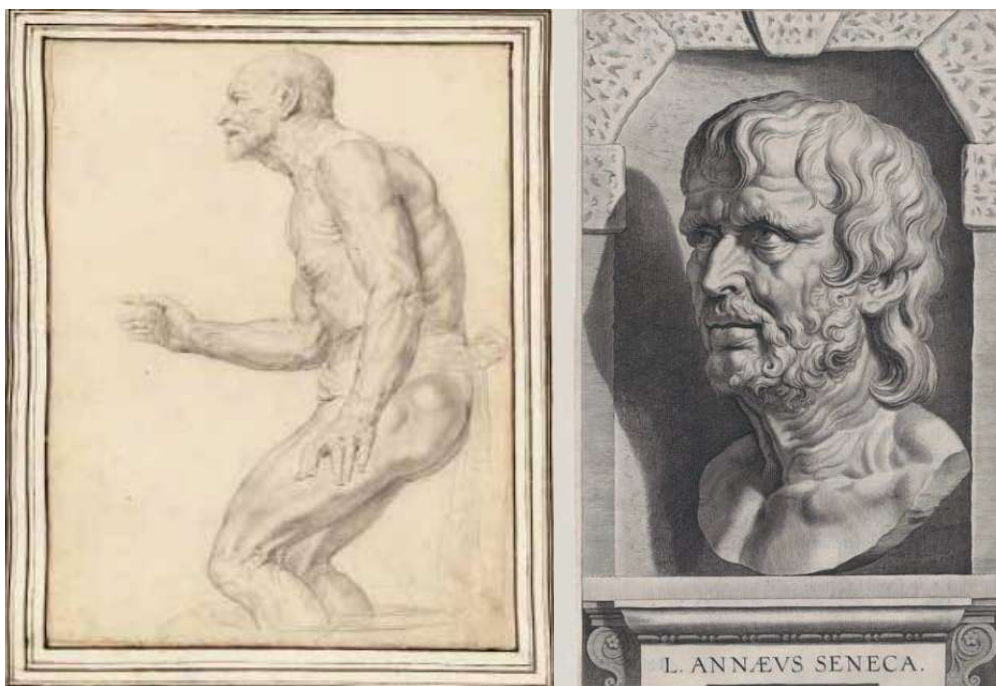


Fig. 16 Pieter Paul Rubens, *Seneca morente*, gesso nero su carta 1606-1607, Biblioteca Ambrosiana, Milano

Fig. 17. Theodoor Galle, 1615 circa, incisione, New York, The Metropolitan Museum of Art (inv. n. 51.501.7653) (foto The Metropolitan Museum of Art)

Data, poi, al 5 novembre 1620, un documento che riporta notizia di un restauro ‘minore’ che sarebbe stato affidato al praticante Giuseppe de Giacomo: *«Per avere fissato con il «miscuglio» lo zoccolo in marmo di colore sotto il piedistallo della statua di Seneca - 20 scudi»*.

Ancora, al 15 maggio 1762 – presente all’interno di un inventario del mobilio della Villa – rimonta la seguente illustrazione: *«Una statua di marmo nero, rappresentante Seneca, con una fascia di alabastro alla cintura, posto nel suo bagno fino alle ginocchia; questa vasca del bagno è di marmo Africano con una testa di ariete, e anelli in rilievo al di sopra di uno zoccolo di marmo con un cartiglio di verde antico incrostato»*.

Una volta entrata a fare parte della Collezione Borghese, la statua, stante quanto testimoniato dalle ‘guide’ di Iacopo Manilli e di Domenico Montelatici, sarebbe stata, infatti, collocata dal cardinale Scipione Caffarelli Borghese (1577-1633, nipote di Paolo V, una delle personalità più influenti e lungimiranti del mecenatismo romano del tempo; fu lui, ad esempio, a commissionare le opere giovanili di Bernini, come *Apollo e Dafne* e *Il Ratto di Proserpina*, plasmando l’estetica e l’identità artistica della Villa Borghese), in mezzo a due colonne di marmo nero, alte dieci palmi, che, al

posto dei tradizionali capitelli, avrebbero ospitato due gladiatori (o forse due figure guerriere), alti(e) quattro palmi.

Questo allestimento scenografico – che secondo il gusto barocco del tempo privilegiava il teatrale e il simbolico – è stato interpretato come una metafora della vittoria della ragione sulle passioni.

La figura di Seneca, che affronta la morte con stoica fermezza, sarebbe risultata così incorniciata da simboli di forza e di violenza (i gladiatori o, comunque, le figure guerriere), enfatizzando così il suo trionfo morale.

In tale sito sarebbe rimasta sino ai primi dell'800, quando le campagne militari di Napoleone Bonaparte ridefinirono le collezioni d'arte europee.

Nel quadro della sua politica di acquisizione di capolavori antichi per il nascente Museo del Louvre, Napoleone, consigliato dal barone Dominique-Vivant Denon, esercitò forti pressioni sulla famiglia Borghese (all'epoca rappresentata dal cognato dell'Imperatore, il principe Camillo Borghese, che aveva sposato Paolina Bonaparte) affinché gli vendesse la collezione d'arte antica. La collezione, comprendente in tutto circa 345 opere, fu ceduta, per l'ingente somma di tredici milioni di franchi.

Tra il novembre del 1807 e il luglio del 1809 – non è dato essere maggiormente precisi – un convoglio di carri avrebbe, quindi, lasciato Villa Borghese in direzione di Parigi; uno di questi carri trasportava, per l'appunto, la nostra statua.

In questo modo il 'Seneca Morente' sarebbe divenuto parte della collezione del Musée Napoléon, oggi Museo del Louvre, dove ancora oggi si trova nella Salle du Manège (MR 314, n. d'uso Ma 1354), chiudendo così il suo lungo viaggio dal ritrovamento nella 'Vigna de Pischini'¹¹².

Il trasferimento rappresentò un evento emblematico delle spoliazioni napoleoniche e assicurò fama mondiale al reperto, consacrandolo, seppur erroneamente, come capolavoro iconografico della filosofia stoica.

¹¹² Si v., per tutti, Ch. Ravaisson-Mollien, *La critique des sculptures antiques au Musée du Louvre. A propos des Catalogues en preparation* cit. pp. 145-157.

La storia della scultura funge da caso esemplare di come il desiderio di sublime e l'alta richiesta del mercato antiquario abbiano plasmato e distorto l'identità di un'opera d'arte antica. Essa, infatti, nonostante l'identificazione con Seneca fosse falsa, finì per rappresentare, stante una *communis opinio* tramandatasi per secoli – vale ribadire come la denominazione ‘Seneca Morente’ continui ad essere comunemente utilizzata per identificare, non senza un certo grado di voluta suggestione, il manufatto (anche nel presente lavoro è stata accolta) – dimostrando il potere della narrazione (il sublime del filosofo stoico) sul realismo iconografico (il vecchio pescatore).

A rafforzare l'identificazione concorse anche il clima culturale del XVII secolo, che vedeva in Seneca una figura quasi-cristiana, pronta ad accettare il martirio, per cui la scultura avrebbe colto e cristallizzato il precettore di Nerone in un'immagine di sublime coraggio.

Tale interpretazione della scultura, tagliata a metà gamba e che emergeva da una vasca, risulta ampiamente diffusa nei secoli XVII e XVIII. Una esemplificazione elettiva è offerta dalla guida: *Les monuments de Rome. Ou Descriptions des plus beaux Ouvrages de Peinture, de Sculpture, et d'Architecture, qui se voyent à Rome, & aux Environs. avec des Observations sur les principales beautez de ces Ouvrages dont on ne fait pas des Descriptions*, compilata da François Ragueneau e pubblicata a Parigi nel 1700. In essa, con riguardo alla nostra statua, battezzata: «*Le Senèque mourant - Statue antique*», viene fornita la seguente, analitica descrizione: «*Senèque est ici représenté les veines ouvertes, & perdant tout son sang dans une Cuve de marbre noir où il est tout nud, & debout, quoi qu'un peu voûté. La Cuve n'est creusée que de la hauteur d'un demi pied, & tout le dedans est du porphyre plat & uni. La statue n'est pas non plus entière, car elle n'a que le haut des jambes qui font enchassées dans le porphyre dont la Cuve est pleine. Rien ne reflète tant à la couleur du sang que celle du porphyre; tellement que Sénèque en cette situation paroît être véritablement: dans son sang jusqu'à mi-jambes, au milieu d'une Cuve profonde qui en est déjà presque remplie. Il est de marbre noir, ce qui fait paroître encore plus ravourans ses yeux qui sont d'albâtre*».

Ritengo doveroso richiamare, seppure in via incidentale, come, così integrata e ‘falsificata’, la scultura sia servita quale modello diretto per artisti quali Pieter Paul Rubens. Uno dei suoi dipinti più celebri, realizzato nel 1614 e oggi conservato all’Alte Pinakothek di Monaco di Baviera, è, per l’appunto, intitolato ‘*Morte di Seneca*’ [fig. 18]¹¹³.

Si tratta di un capolavoro del barocco che condensa la passione dell’epoca per la filosofia stoica e l’influenza dell’antico; attraverso l’utilizzo di un ‘modello’ così noto e risalente, l’artista conferiva alla sua rappresentazione pittorica l’autorità e il prestigio che solo una consolidata tradizione era in grado di infondere; egli, di fatto, finiva per fissare la figura nel canone dell’arte occidentale come ritratto del filosofo, garantendo all’errore una longevità secolare.

Rubens condivideva un fervido amore per la figura di Seneca, tipico del Seicento, epoca in cui l’interesse per la filosofia stoica e i suoi eroi morali era altissimo (al pari di altri grandi artisti, tra i quali figurano Guido Reni, 1575-1642, autore di diversi busti di ‘*Seneca*’¹¹⁴, e Luca Giordano, 1634-1705, a cui si deve la realizzazione, nel 1684, di un dipinto a olio su tela intitolato, per l’appunto, la ‘*Morte di Seneca*’, in cui il filosofo è rappresentato negli ultimi istanti della sua vita, all’atto di congedarsi da diversi, suoi discepoli che lo attorniano e ai quali, ormai quasi esanime, rivolge le sue ultime parole e, tramite esse, impartisce i suoi estremi insegnamenti.

Egli vide la statua marmorea durante il suo lungo soggiorno a Roma. Rubens risiedette nella città dall’estate del 1601 alla primavera del 1602 e

¹¹³ Al riguardo, si v. V.H. Miesel, *Rubens' Study Drawings after Ancient Sculpture*, in *G.B.A.* 61 (1963), pp. 311-328; G. Fubini, J. Held, *Padre Resta's Rubens Drawings after Ancient Sculpture*, in *Master Drawings*, II (1964), pp. 123-151; S. Pressouyre, *Le «moro» de l'ancienne collection Borghèse: une sculpture de Nicolas Cordier retrouvée a Versailles* cit. pp. 77-91. Cfr., altresì, A. Thielemann, *Stone to Flesh: Rubens' Treatise. De imitatione Statuarum* cit. pp. 41-101; Si v., tra i molti, A. Dell’Acqua, *Pseudo-Seneca: antico e moderno dalle collezioni di antichità dei Musei Reali di Torino* cit. p. 89.

¹¹⁴ Si v., per tutti, M. Van der Meulen, *Rubens's Copies after the Antique*, *Corpus Rubenianum* L. Burchard, XXIII, 3 voll., London 1994. Cfr. anche S. Pierguidi, *Il ‘Seneca’ di Guido Reni e il dibattito sul primato tra Naturale e Antico*, in *Strenna storica bolognese* 65 (2015), pp. 363-377.

dal mese di giugno del 1605 all'ottobre del 1608 (dopo quest'anno l'artista non fece più ritorno in Italia¹¹⁵).

La statua si trovava ancora esposta nel Palazzo Altemps, nella Loggia affrescata del palazzo del Duca Giovanni Angelo Altemps. Già nel luglio del 1604 Philip Rubens, il fratello del pittore fiammingo¹¹⁶, ne aveva attestato la presenza. In una lettera indirizzata, nel luglio 1604, a Jan van de Wouwer (1576-1636), egli pregava, infatti, il suo corrispondente di informare Wenceslas Coeberger (1557 o 1561-23 novembre 1634), che «*la statua di L. Annaeus Seneca extat, ossia si trova, nel palazzo del duca Altemps a Roma*».

Poiché la statua fu trasferita alla collezione Borghese solo tra il 1610 e il 1613, ed è accertato che Rubens non tornò più in Italia dopo il 1608, è soltanto nel Palazzo Altemps che egli poté vederla e disegnarla, più probabilmente, nel corso del suo secondo soggiorno romano, intervenuto – come si è detto – tra il giugno del 1605 e l'ottobre del 1608 (peraltro, nel dipinto finale il volto dello 'Pseudo-Seneca' è ispirato al busto bronzeo riconosciuto da Orsini; l'artista fiammingo possedeva una copia in marmo del busto Orsini, che riprodusse ne: *I quattro filosofi*, un autoritratto dove compaiono anche il fratello Philip, Jan Woverius e Justus Lipsius).

Tornato ad Anversa, Rubens fornì il disegno della statua per la pubblicazione della raccolta dell'*Opera Omnia* di Seneca, corredata dal commento di Justus Lipsius e edita da Balthasar Moretus, direttore della celebre stamperia Plantin-Moretus¹¹⁷.

Costui cita la riproduzione di Rubens all'inizio della prefazione della raccolta senechiana: «*Studiosae Lector. Per arricchire in modo significativo*

¹¹⁵ Sulla cronologia dei soggiorni romani di Rubens e sulla sua attività di copista dall'antico, restano fondamentali: M. Jaffè, *Rubens and Italy*, Oxford 1977, pp. 65-71; D. Bodart, *Rubens e Roma*, Roma 1977, p. 12. Per un'analisi sistematica dei disegni e degli studi che Rubens produsse a Roma specificamente sul tipo dello Pseudo-Seneca, si veda l'opera monumentale di M. van der Meulen, *Rubens. Copies after the Antique*, II (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, XXIII), London 1994, pp. 141-152 (cat. nn. 115-125).

¹¹⁶ Sui legami tra Pieter Paul Rubens e il di lui fratello Philip, allievo di Giusto Lipsio, e Fulvio Orsini, amico del Lipsio, si v. W. Prinz, *The four philosophers by Rubens and the Pseudo-Seneca in Seventeenth-century painting*, in *The art bulletin*, 55.3 (1973), pp. 411-441

¹¹⁷ *L. Annaei Senecae Philosophi Opera, quae exstant Omnia a Iusto Lipsio emendata et Scholijis illustrata*, Antuerpiae ex officina Plantiniana apud Jo Moretum 1605.

la nuova edizione di Annaeus Seneca, mi applicai con assiduità a ricercare il vero ritratto del Filosofo [...]. Il desiderio del defunto fu, di buon grado, soddisfatto da Pierre Paul Rubens, l'Apelle dei nostri tempi, che, riportando da Roma ad Anversa un ricco tesoro di antichità, non trascurò, tra le altre meraviglie, l'immagine del grande Filosofo; poi, per affetto verso Lipse, in aggiunta a quello che nutriva per Seneca, ne fece cortesemente due copie»; sempre nella prefazione Moretus dichiara che Rubens riportò da Roma ad Anversa un «ricco tesoro di antichità» e che la statua si poteva ammirare «un tempo a Roma nel palazzo del duca Altemps».

Moretus afferma l'intento erudito e filologico dell'edizione: la necessità di fornire non solo il testo critico (curato da Justus Lipsius), ma anche la 'vera effigie' del soggetto, elemento cruciale nell'antiquaria e nel collezionismo del Seicento. Nel medesimo tempo, nel definire Rubens l'«Apelle dei nostri tempi», lo eleva al rango dei più grandi pittori antichi, conferendo ai suoi disegni un'autorità indiscussa e legittimando l'immagine prescelta.

Le parole dell'editore confermano, altresì, che il pittore fiammingo possedeva una vasta collezione di reperti antichi (un 'ricco tesoro') e, soprattutto, che era a conoscenza dell'immagine dello Pseudo-Seneca, allora ancora al Palazzo Altemps, che considerava una vera 'meraviglia' degna di attento studio.

Moretus sembra, poi, animato dall'intendimento di suggerire al lettore che l'immagine di Seneca presente nella raccolta delle *Opere complete di Seneca* da lui curata era espressione di 'assoluta autenticità' e di 'riconosciuta autorevolezza', in quanto frutto del genio di Rubens.

In realtà, costui intervenne coprendo la nudità della figura con un 'velo' o un drappeggio aggiuntivo.

L'obiettivo era duplice e rifletteva il gusto dell'epoca Barocca e l'etica editoriale fiamminga: adattare l'immagine all'austerità dell'edizione del 1614-1615 curata da Lipsius (Seneca era un filosofo stoico e un *exemplum uirtutis*, la rappresentazione del suo corpo doveva ispirare reverenza, non esibizione); evitare che la nudità completa, benché autentica per l'antico,

potesse risultare scandalosa o inappropriata per un'opera filosofica pubblicata in un contesto di forte moralismo religioso (questo dettaglio attesta che l'immagine del 'Seneca Morente' canonizzata in Europa non fu una copia fedele e neutra dell'originale ellenistico, ma una sua interpretazione moralmente mediata).

È questa la versione che Theodoor Galle (1576-1650) riproduce su lastra di rame o di metallo e che contribuì a fissare l'iconografia del filosofo come una figura il cui corpo, pur essendo esposto per mostrare i segni dell'agonia e della vecchiaia, doveva rimanere dignitosamente velato.

L'incisione risulta accompagnata da una sorta di cartiglio che ne spiega il significato, tracciando, al contempo, un'immagine speculare del filosofo:

Vera est effigies in balneo animam iam exhalantis, & in uerbis monitisque aureis deficientis, uiuidum, acre, igneum aliquid refert

È la vera effigie di colui che esala l'anima nel bagno, e che viene meno con parole e moniti d'oro; esprime qualcosa di vivido, acuto, ardente.

Posta così in apertura di un testo filosofico fondamentale e diffusa a livello internazionale, l'incisione di Galle (tratta dal/i disegno/i di Rubens) canonizzò quell'immagine come il 'vero ritratto' di Seneca per tutta Europa, trasformando l'errore iconografico in una *communis opinio* e fissandolo definitivamente per due secoli.

Rubens non si limitò a copiare la statua, ma riprodusse l'intero allestimento scenico e al tempo stesso offrì della stessa una personale reinterpretazione.

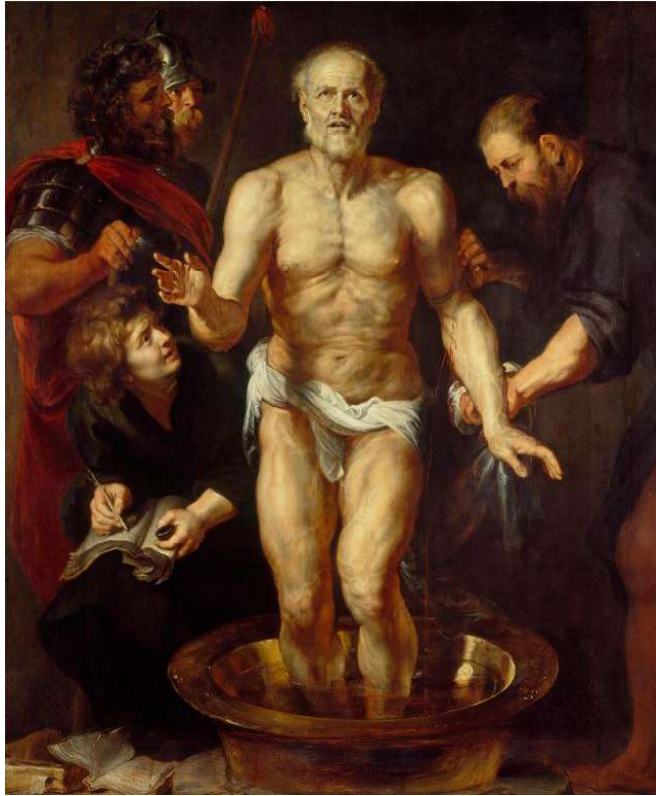


Fig. 18 - Pieter Paul Rubens, Seneca morente, 1612, oli su tavola, Museo del Louvre - Sala VII

2. La statua dello ‘Pseudo Seneca’ o ‘Seneca Morente’ quale esempio elettivo di intensa espressività e di realismo accentuato

La scultura in questione [Figg. 19-20], pur essendo una copia romana dell’archetipo ellenistico del II-I secolo a.C., si distingue nettamente dalle altre repliche per la sua intensità espressiva e il suo realismo accentuato, caratteri che ne hanno decretato l’enorme successo come icona nel collezionismo barocco.

L’opera è un manifesto dell’estetica ellenistica più tardiva (II e I secolo a.C.), spesso definita ‘barocco ellenistico’ per la sua drammaticità e la cura per il dettaglio¹¹⁸.

¹¹⁸ Si v. N. Rizzo, *Rubens, Studio del busto dello Pseudo-Seneca*, in a cura di Fr. Cappelletti, L. Simonato (curr.), *Il tocco di Pigmalione. Rubens e la scultura a Roma*", Roma 2023, p. 122.

Il fascino originario del reperto risiede nella sua aderenza all'estetica ellenistica del II-I secolo a.C., che prediligeva il realismo di genere e il *pathos* legato alla condizione umana.

La statua esprime un dramma patetico incentrato sullo sforzo fisico e la miseria, tipici del pescatore povero. Il dramma è veicolato attraverso dettagli anatomici non idealizzati: il corpo emaciato e intensamente venato, la schiena curva e le ginocchia piegate, spesso definite 'tremanti', che manifestano chiaramente la fatica e la fragilità della vecchiaia e della vita di stenti e così facendo restituiscono l'immagine di un uomo un tempo forte, poi dimagrito, che lavorava con i resti della sua forza fisica, il cui cuscinetto adiposo su determinate parti del corpo, ad esempio l'addome, non era ancora del tutto scomparso, e la cui pelle rilassata tendeva a cadere in pieghe.



Figg. 19-20 – 'Seneca Morente' da collezione borghese, II sec. d.C.

L'esemplare del Louvre (derivato dalla collezione Borghese) si distingue per l'impiego di materiali diversi volti a esaltare il dramma, creando un peculiare lusso cromatico e scenografico.

L'impiego di una qualità litica scura riveste un ruolo semantico e tecnico imprescindibile.

Il problema dell'aspetto originario dei grandi bronzi antichi anima il dibattito critico da secoli.

Già Johann Joachim Winckelmann, al quale va riconosciuta una pionieristica sensibilità per il dato tecnico e per le problematiche del restauro, pose l'accento sulla percezione visiva delle superfici. Tuttavia, per lungo tempo la discussione è rimasta ancorata a speculazioni teoriche basate su passi di autori antichi, spesso interpretati in modo ambiguo¹¹⁹.

È proprio nell'esegesi di questi testi che si è consumato un equivoco filologico persistente: il termine greco *lampros* (brillantezza/lucentezza) è stato spesso tradotto erroneamente come sinonimo di 'colore dorato' del metallo nudo.

Come giustamente osservato da Edilberto Formigli, il riferimento degli antichi non era alla materia grezza, bensì alla qualità di una patina nera, densa e profonda, capace di brillare alla luce con la stessa rifrazione di uno smalto vetroso¹²⁰.

A supporto di questa tesi si pongono evidenze iconografiche e ricostruzioni sperimentali.

In un noto affresco di Pompei [Fig. 21] è raffigurata una statua su piedistallo circolare, la cui superficie è resa con un nero assoluto interrotto solo da colpi di luce bianchi (ad esempio sul ginocchio).

¹¹⁹ Si v. E. Pernice, *Untersuchungen zur antiken Toreutik. V. Natürliche und künstliche Patina im Altertum*, in *Öjh* XIII (1910), pp. 102-107; Id., *Bronzepatina und Bronzetechnik im Altertum*, in *Zeitschrift für Bildende Kunst* XXI (1910), pp. 219-224; P. Reuterswärd, *Studien zur Polychromie der Plastik. Griechenland und Rom.*, Stockholm 1960; R. Wünsche, *Zur Farbigkeit des Münchner Bronzekopfes mit der Siegerbinde*, in V. Brinkmann, R. Wünsche (Hrsg.), *Bunte Götter: Die Farbigkeit antiker Skulptur, Eine Ausstellung der Staatlichen Antikensammlung und Glyptothek München* (16. Dezember 2003 bis 29. Februar 2004, 15. Juni - 5. September 2004), München 2003, pp. 133-147; H. Born, *Multi-coloured antique Bronze Statues*, in S. La Niece, P. Craddock (eds.), *Metal plating and patination. Cultural, technical and historical developments*, Oxford 1993, p. 27; H. Born, *Auch die Bronzen waren bunt*, in V. Brinkmann, R. Wünsche (Hrsg.), *Bunte Götter: Die Farbigkeit antiker Skulptur, Eine Ausstellung der Staatlichen Antikensammlung und Glyptothek München* cit. pp. 127-132.

¹²⁰ E. Formigli, *Le patine 'naturali' greche e le patine artificiali romane sui grandi bronzi*, in E. Formigli (cur.), *Colore e luce nella statuaria antica in bronzo*, Roma 2013, pp. 49-54.

Il contrasto con l'incarnato naturale di una figura vivente posta accanto conferma che l'antico percepiva la statua bronzea come un corpo scuro e lucente, non come una massa color oro.



Fig. 21 - Affresco della casa di Pompei V2/4 (Napoli, Museo Archeologico Nazionale)

La copia dell'Apollon di Kassel, ricostruita sperimentalmente con una patina nera artificiale, ha dimostrato come la colorazione scura non soffochi la forma, ma ne esalti la definizione plastica [Fig. 22].

Dal punto di vista tecnico-metallurgico, l'ipotesi di statue mantenute al colore naturale del bronzo risulta insostenibile. Chiunque lavori il rame o le sue leghe è consapevole che, senza una protezione chimica o una costante abrasione meccanica, il metallo esposto all'aperto assume in pochi giorni una colorazione bruna, polverosa e opaca.



Fig. 22 – Ricostruzione di statua di Apollo (da Brinkmann-Wünsche, 20023, p. 129

Mantenere il bronzo ‘dorato’ avrebbe comportato una continua raschiatura della superficie, con una conseguente, inammissibile perdita di materiale e di dettaglio.

Inoltre, una superficie metallica lucida riflette la luce in modo abbagliante e caotico, creando riverberi che distorcono la lettura dei volumi.

Al contrario, la patina nera (spesso ottenuta dagli antichi attraverso trattamenti chimici a base di zolfo o bitume) permette alla luce di scivolare sulle masse, definendo con precisione i dettagli.

Anche gli inserti cromatici, come le labbra in rame rosato o le ciglia in lamina, risulterebbero cromaticamente annullati su un fondo dorato, mentre acquisiscono una straordinaria forza espressiva per contrasto sul fondo nero.

Le ricerche scientifiche più recenti, stimolate da interventi di restauro d’avanguardia, hanno permesso di individuare – sotto spessi strati di corrosione e restauri storici – frammenti minimi di patine originali a lacca nera.

Il concetto di ‘superficie originaria’ è un’acquisizione recente e complessa; ha faticato ad affermarsi a causa della varietà dei prodotti di

corrosione, ma oggi permette di affermare con certezza che l'estetica del bronzo antico non era quella della lega metallica a vista, ma quella di una pelle artificiale, scura e specchiante, fedelmente evocata dalle sculture in marmo nero del periodo imperiale.

La lavorazione della superficie marmorea è funzionale ad esaltare il *pathos* e il crudo realismo. In netto contrasto con l'idealizzazione dell'arte classica essa persegue una perspicua enfasi realistica, e una altrettanto peculiare e potente espressività, tutti elementi che la collegano in modo diretto all'estetica ellenistica del II e I secolo a.C.

La figura è quella di un uomo anziano e calvo, rappresentato seduto su un basamento roccioso, con il busto nudo (quando la statua fu allestita come 'Seneca Morente', le fu applicato un drappeggio al fine di coprire le parti intime; negli inventari risulta, però, descritta con una fascia o perizoma in marmo colorato, come l'alabastro egizio) e inclinato in avanti, in una posa che suggerisce l'inazione e, al contempo, il senso della spossatezza.

L'anatomia è segnata dall'età e dal lavoro: la muscolatura è rilassata e atrofizzata, le costole sono visibili e la pelle lassa è segnata dalle rughe senili.

Lungi dal ricordare quello di un atleta o di un personaggio eroico, il corpo riflette la condizione socio-economica del soggetto e la sua estrema povertà.

L'anatomia è rappresentata con estremo realismo, ma senza alcuna propensione all'idealizzazione; la nudità è, di necessità, lavorativa e serve a 'esporre' il senso profondo della fatica: l'opera è un saggio sull'anatomia della vecchiaia operosa.

Il tratto distintivo della figura si coglie, senza alcun dubbio, nella sua evidente staticità posizionale; se si vuole 'accentuata' dall'utilizzo del marmo nero, che aggiunge *gravitas* e un senso di antichità al ritratto.

È come se il racconto dell'azione restasse sospeso, e tutta l'energia si esprimesse in una sorta di tensione interna al personaggio.

Il corpo è 'cristallizzato' in uno stato di attesa o di riposo, che la cultura romana e, soprattutto, quella barocca hanno potuto facilmente associare alla meditazione interiore o al dramma esistenziale. L'apparente assenza di

qualsiasi *actio* fisica fa sì che il corpo diventi un luogo di riflessione e di lettura contemplativa¹²¹.

L'abilità dell'artista si manifesta in una resa della superficie cutanea che esalta la sofferenza e la decadenza fisica. La pelle è delineata con un'evidenza quasi scientifica.

Si osserva una forte accentuazione delle rughe/pieghe, in particolare sotto i muscoli pettorali, nella zona delle ascelle, che appaiono 'grinzose', e nell'area posta appena sopra l'ombelico. Il ventre è 'coriaceo' e rilassato.

Sulle gambe, sull'addome e soprattutto tra il petto e il collo si sviluppa una marcata rete venosa.

Questa rappresentazione iper-realistica delle vene del collo e del petto, che si presentano turgide e caratterizzate da un marcato andamento sinusoidale, contribuisce a rendere visivamente la 'penosa' sensazione della ormai inoltrata vecchiaia e di una vita fatta di fatica, di privazioni e di duro lavoro.

¹²¹ Sulla fortuna del tipo Pseudo-Seneca si v., tra i molti, R. Bianchi Bandinelli, *Replica dello "Pseudo-Seneca" trovata in Siena*, in *Bollettino senese di Storia Patria* II (1931), pp. 197-206; J. Briegler, *Pseudo Seneca*, in *Enciclopedia dell'arte antica* VI, Roma 1965, pp. 531-533; A.M. Brizzolara, *Ritratto dello Pseudo-Seneca*, in *Pelagio Palagi artista e collezionista, Catalogo della mostra*, a cura di G.C. Cavalli, Bologna 1976, pp. 272-273; R. Belli Pasqua, *Testa virile barbata: c.d. Pseudo-Seneca*, in A. Giuliano (cur.), *Museo Nazionale Romano. Le sculture. 9. Magazzini. I ritratti*, I, a cura di A. Giuliano, Roma 1988, pp. 43-44; B. Nabiloni, *Pseudo Seneca*, in *Le erme tiburtine e gli scavi del Settecento*, I.2, a cura di B. Palma Venetucci, Roma 1992, pp. 287-289; E. Ghisellini, *Ritratto del c.d. Pseudo-Seneca*, in *Il Palazzo del Quirinale: catalogo delle sculture*, a cura di L. Guerrini, C. Gasparri, Roma 1993, pp. 173-174; A. Pasquier, *Le Pseudo-Sénèque d'Herculanum*, in *D'après l'antique. Du modèle sculpté antique a ses copies et imitations*, Catalogo della mostra, Paris 2000, p. 312; W. Fuchs, *Zum Pseudo-Seneca. Der Bedeutungsgehalt eines Kunstwerkes*, in *Thetis* 11-12 (2005), pp. 113-118; M. Caso, *Busto dello Pseudo-Seneca*, in *Le sculture Farnese. II. I ritratti*, a cura di C. Gasparri, Milano 2009, pp. 17-20; Id., *Il ritratto dello Pseudo-Seneca tra scoperta e collezionismo*, in *La cultura dell'antico a Napoli nel secolo dei Lumi. Omaggio a Fausto Zevi nel di genetliaco*. Atti del Convegno internazionale, Napoli-Ercolano 14-16 novembre 2018, a cura di C. Capaldi, M. Osanna, Roma 2020 (Studi e ricerche del Parco archeologico di Pompei, 43), pp. 283-293; Z. Mari, *Ritratto dello pseudo-Seneca*, in *Ai confini di Roma. Tesori archeologici dai musei della provincia*, Catalogo della mostra, Roma 2015, p. 114; R. von den Hoff, *Porträtkopf eines Dichters, sog. Pseudo-Seneca (Sk. 324)*, in *Katalog der Skulpturen in der Antikensammlung der Staatliche Museen zu Berlin. 1. Griechische und römische Bildnisse*, a cura di A. Scholl, Berlin 2016, pp. 351-352. Cfr., altresì, S. Pressouyre, *Le «moro» de l'ancienne collection Borghèse: une sculpture de Nicolas Cordier retrouvée a Versailles* cit. pp. 86-88; P. Coen, *Le marché des dessins d'après l'antique à Rome au XVIII^e siècle*, in *Une histoire en images de la collection Borghèse. Les antiques de Scipion dans les albums Topham*, sous la direction de M.-L. Fabréga-Dubert, Paris 2020, pp. 53-54.

Le clavicole sono rilevate e le spalle ‘aguzze’; le costole appaiono evidenti, i muscoli atrofizzati e il ventre rilassato. Il corpo risulta analizzato e trasportato con un’evidenza che sembra quasi provenire da una pratica scientifica, tipica dell’osservazione museale e anatomica del periodo ellenistico/romano.

Quanto alla testa, frutto di restauro, ma fedele al tipo (l’estetica seicentesca non tollerava il frammento, per essa l’antico doveva essere ‘completo’ e ‘leggibile’ come narrazione compiuta ed esaustiva, l’integrazione, meglio il ‘rimodernamento’, costituiva, quindi, una prassi di recupero e di conservazione assai comune; nel caso di corpi acefali la lacuna veniva solitamente colmata attraverso l’accostamento di teste antiche pertinenti per stile), essa rappresenta, senza alcun dubbio, l’elemento più espressivo.

All’intensità del volto, ai suoi tratti marcatamente drammatici si deve, principalmente, lo ‘spostamento’ del *pathos* dal corpo logorato alla sofferenza interiore ed emotiva, e, quindi, l’assimilazione della figura al topos del saggio stoico.

La forma è alquanto arrotondata, la fronte appare solcata da profonde rughe, la bocca è larga (con denti parzialmente visibili), le guance sono scarnite (così da evidenziare l’impalcatura ossea sotto il collasso della muscolatura facciale e da suggerire la povertà, la fatica, o l’età avanzata della figura), a segnarla vi è una barba rada e baffi di taglio triangolare (si tratta di dettagli che non si addicono alla figura di un filosofo greco, ma rappresentano notazioni etnografiche atte a suggerire l’identificazione con un soggetto umile), gli occhi in smalto, sono rivolti al cielo, quasi a suggerire un movimento di invocazione o, alternativamente, di sottomissione a una volontà superiore o, ancora, uno stato di agonia (in effetti tale carattere è stato letto dai più quale attestazione del tormento fisico e dell’invocazione che Seneca avrebbe, rispettivamente, provato, il primo, e rivolto alla divinità,

il secondo, prima di morire). Essi appaiono infossati, conferendo all'espressione una intensità che volge al patetico¹²².

Si coglie, però, nel tipo facciale una sostanziale mitigazione della brutalità: ad esempio le file dei denti non sono visibili; come si è sottolineato, la testa – come si è già evidenziato – non guarda dritto, ma verso l'alto e le

¹²² Puntuali descrizioni della statua del 'Seneca Morente' ricorrono in: P. Coen, *Le marché des dessins d'après l'antique à Rome au XVIII^e siècle* cit. pp. 52-53, fig. 14; Fr. Queyrel, *Retours sur le passé* cit. pp. 279, 315-317, 374-375, fig. 375; C. Paolini, Seneca morente, in A. Lo Bianco (ed.), *Pietro Paolo Rubens e la nascita del Barocco*, Catalogo Mostra a Milano, Palazzo reale 2016-2017, Milano 2016, pp. 116-117; Ch. Häuber, *The Eastern part of the Mons Oppius in Rome: the sanctuary of Isis et Serapis in Regio III, the temples of Minerva Medica, Fortuna Virgo and Dea Syria, and the Horti of Maecenas* cit. pp. 463-464, 535-548, fig. 93; A.Q. Gaviglia, *L'histoire du Sénèque des collection Altemps puis Borghèse. Sa première restauration retrouvée* cit. pp. 46-53, fig. 1-3; J.-L. Martinez, *Les antiques du Musée Napoléon. Edition illustrée et commentée des volumes V et VI de l'inventaire du Louvre en 1810* cit. pp. 150-151, n. 0255; Id., *Les antiques du Louvre. Une histoire du goût d'Henri IV à Napoléon III*, Paris 2004, p. 163, fig. 173; J. Raspi Serra, *Il Primo incontro di Winckelmann con le collezioni romane: ville e palazzi di Roma, 1756*, Parte 1, Roma 2002, p. 355, n. 58; E. Coquery, A. Piéjus (dirr.), *Figures de la passion, cat. exp.* (Paris, Musée de la Musique, 23 octobre 2001 - 20 janvier 2002.), Paris 2001, p. 148; Id., *L'idea del bello: viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori, cat. exp.* (Catalog of an exhibition held cit. pp. 194-195, n. 10; J.-P. Cuzin, J.-R. Gaborit, A. Pasquier (dirr.), *D'après l'Antique, cat. exp.* (Paris, musée du Louvre, 16 octobre 2000 - 15 janvier 2001) cit. pp. 54-55, 318, fig. 28-29, 143; H. Gregarek, *Untersuchungen zur kaiserzeitlichen Idealplastik aus Buntmarmor* cit. pp. 263-264, fig. 10, n. G22; P. Zanker, *Die Maske des Sokrates: das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst* cit. pp. 110, 112, fig. 60; K. Kalveram, *Die Antikensammlung des Kardinals Scipion Borghese* cit. pp. 122-128, 196-197, fig. 119- 122, 124, n. 75; R. Lancian, *Storia degli scavi di Roma*, V, Roma 1994, p. 38, fig. 36; P. Moreno, *La scultura ellenistica*, 1 cit. pp. 346-347, fig. 438; H. Wrede, *Matronen im Gewand della Venus* cit. p. 165, pl. 39,4; B.S. Ridgway, *Hellenistic sculpture*, 1, *The styles of ca. 331-200 B.C.* cit. pp. 346-347, nn. 33-35, pl. 173; J.J. Pollitt, *Art in the Hellenistic age* cit. p. 143, fig. 155; R.M. Schneider, *Bunte Barbaren: Orientalenstatuen aus farbigem Marmor in der römischen Repräsentationskunst*, Wernersche Verlagsgesellschaft cit. p. 176, n. 1308; E. Bayer-Niemeier, *Fischerbilder in der hellenistischen Plastik* cit. pp. 149, 197, 248, n. G2; H.P. Laubscher, *Fischer und Landleute: Studien zur hellenistischen Genreplastik* cit. pp. 99-103, pl. 3, n. 1A; Fr. Baratte, *La Revue du Louvre et des musées de France*, Paris 1982, p. 45, fig.; Fr. Haskell, N. Penny, *Pour l'amour de l'antique, la statuaire gréco-romaine et le goût européen, 1500-1900* cit. pp. 333-335, nn. 162, 163; R. Gnoli, *Marmora romana* cit. p. 165, fig. 196; S. Pressouyre, *Le «moro» de l'ancienne collection Borghèse: une sculpture de Nicolas Cordier retrouvée a Versailles* cit. pp. 86-88, fig. 5; J. Charbonneaux, *La sculpture grecque et romaine au Musée du Louvre*, 3, Paris 1963, p. 100, fig.; Ch. Picard, *A travers les Musées et les sites de l'Afrique du Nord. Recherches archéologiques: I. Maroc* cit. p. 227, fig. 22; E. Coche de la Ferté, *La sculpture grecque et romaine au musée du Louvre: guide du visiteur*, Paris 1947, p. 70, fig.; Ch. Ravaisson-Mollien, *La critique des sculptures antiques au musée du Louvre, à propos des catalogues en préparation*, in *Revue Archéologique* 32 (1876), pp. 148-149; Fr. Clarac (de), *Musée de sculpture antique et moderne. Texte 5*, Paris 1851; Id., *Musée de sculpture antique et moderne. Planches*, Texte 3, Paris 1832-1834, pl. 325, n. 595; Id., *Description du musée royal des antiques du Louvre*, Paris 1830, pp. 222-223, n. 595.

gambe sono particolarmente piegate – sebbene non si possa stabilire con certezza quanto abbia in ciò pesato l'intendimento ricostruttivo del restauratore.

Nel complesso, tali tratti distintivi avvicinano il volto a modelli iconografici orientali o al Galata Morente [Fig. 23] (ossia, come è noto, all'opera più celebre del cosiddetto 'Grande Donario di Attalo I', una serie di statue bronzee erette a Pergamo, e poi replicate a Roma in marmo, per celebrare le vittorie riportate dal re Attalo I sui Galati o sui Galli, nel III secolo a.C. - Roma, Musei Capitolini)¹²³.



Fig. 23 – Galata morente, copia romana in marmo da un originale bronzeo del 230-220 a.C. circa, Musei Capitolini, Roma

Il trattamento della superficie è in molti punti duro, manieristico, tendente a un'eccessiva animazione attraverso i dettagli.

Un intero intreccio di vene molto pronunciate che risaltano sul petto, innalzandosi in serpentine verso il collo – e il cui decorso non è neanche lontanamente corretto dal punto di vista anatomico – crea nell'osservatore l'impressione di una condizione prevalentemente patologica, che rasenta la caricatura. Non solo: la ricchezza di pieghe del corpo invecchiato è

¹²³ Sull'inquadramento del *Galata Morente* nel contesto dei monumenti attalidi e sulla sua influenza stilistica, si veda F. Coarelli, *Il "Grande Donario" di Attalo I*, in «*Archeologia Classica*», 33, 1981, pp. 41-60. Per l'affinità tra il realismo pergameno e l'iconografia dello Pseudo-Seneca, resta fondamentale J.J. Pollitt, *Art in the Hellenistic Age* cit. pp. 110-113 e G. M.A. Richter, *The Portraits of the Greeks*, II, London 1965, pp. 143 ss.

ulteriormente enfatizzata da linee incavate sotto il seno e le ascelle, nonché nella piega trasversale sopra l'ombelico, e persino sull'ombelico stesso, un procedimento che in modo simile si trova quasi solo in sculture realizzate con materiali particolarmente duri.

Tornando alla postura della figura, collocata seduta, merita osservare come la forte flessione delle gambe abbia dato luogo a due ambivalenti interpretazioni: una 'senechiana', conseguenza della risemantizzazione realizzata nel XVI secolo; l'altra, per così dire, 'originaria', ossia volta a cogliere – in particolare, attraverso la valorizzazione della leggera torsione del busto e della muscolatura delle spalle – la 'presenza' nella figura di una tensione sospesa e, di riflesso, a riferire alla medesima uno stato di 'riposo apparente', allusivo dell'attesa del pescato o del lancio della rete, gesti e attività propri di un 'Vecchio Pescatore'.

Vale, altresì, osservare come, pur in forma problematica – dal momento che il carattere mutilo e ricostruito dell'opera non consente di avere alcuna certezza – sia stato ipotizzato che la mano sinistra avrebbe tenuto in origine un cestello di vimini mentre la mano destra (peraltro, il relativo braccio appare elevato, dato che più di un autore ha interpretato quale possibile segno di implorazione) avrebbe impugnato una canna da pesca (la mano destra sarebbe stata, per così dire, reinterpretata in modo che si prestasse a reggere un pomolo di pugnale o qualcosa che alludesse al suicidio). In alternativa, una parte della dottrina – si tratta, peraltro, di una lettura minoritaria – ha ipotizzato che la mano destra della figura, invece di tenere la canna, mostrasse, o proponesse un pescato di particolare bellezza e valore¹²⁴.

In ogni caso, la calvizie, le guance scarnite, la bocca aperta, la schiena penosamente curva e le ginocchia assai piegate, che più di uno studioso ha ritenuto 'tremanti', costituiscono, nell'insieme, una chiara sottolineatura dell'invecchiamento e della sofferenza fisica (anche se – va detto – la postura

¹²⁴ Sulla ricostruzione degli attributi originari della statua cfr. H.P. Laubscher, *Fischer und Landleute Studien zur Hellenistischen Genreplastik* cit. pp. 106-108. Sulla reinterpretazione moderna della mano destra in funzione dell'iconografia del suicidio, si veda K. Kalveram, *Die Antikensammlung des Kardinals Scipione Borghese* cit. pp. 165-167.

del corpo si sarebbe prestata anche ad essere interpretata come la naturale conseguenza di un mancamento dovuto alla perdita di sangue e, quindi, a favorire l'identificazione del soggetto con Seneca, colto nell'atto di morire suicida).

3. La fama imperitura del 'Seneca Morente' espressione di un'identificazione erronea nel canone artistico occidentale

Quanto al '*Seneca Morente*' (1614) di Rubens, per il fatto di 'attingere' in modo diretto dalla statua, finì per concorrere in modo determinante a confermare e a fissare l'identificazione erronea nel canone artistico occidentale per i secoli a venire, garantendo al 'Vecchio Pescatore' una fama imperitura ma basata su una falsa identità (mi limito a richiamare, al riguardo, come una dipinto di Eugène Delacroix, 1798-1863 [Fig. 24], che adornava, come *pendentif*, una delle cinque cupole della biblioteca del Palais-Bourbon, sede dell'Assemblea Nazionale francese, attestasse la popolarità di questa scultura ancora sotto il regno di Luigi Filippo; il pittore avrebbe concepito la decorazione della galleria della biblioteca negli anni Quaranta dell'Ottocento e l'avrebbe eseguita tra il 1846 e il 1847; un'iscrizione esplicitava il senso della scena: *Sénèque se fait ouvrir les veines*, ossia Seneca si fa aprire le vene; un articolo di giornale apparso nel 1848 guidava la lettura dell'immagine: *Seneca si fa aprire le vene. Egli è in piedi e sostenuto dai suoi servitori e amici in lacrime. Le sue gambe sono a metà immerse in una vasca di porfido. Il suo sangue scorre e la vita sta per abbandonarlo. Due centurioni, portatori dell'ordine fatale, assistono agli ultimi momenti dell'illustre stoico*).

Il dipinto esalta la forza e la monumentalità di Seneca (contrariamente alla descrizione di Tacito di un corpo debole) per glorificarne la forza morale e il trionfo stoico sul dolore. La figura diventa un veicolo drammatico per un'alta lezione di virtù.



Fig.24 – Eugène Delacroix, ‘La morte di Seneca’, 1838-1847, Biblioteca, Assemblée Nazionale, Parigi

In un certo senso, il quadro costruisce un ponte tra la falsificazione scenica italiana e la sua consacrazione iconografica europea, elevando il marmo (che pure era di origine umile) al rango di simbolo morale.

Rubens aggiunge elementi narrativi e didattici. Collocato all’interno di una vasca di rame rotonda, il filosofo, pressoché nudo – solo un panno stretto gli cinge i fianchi – guarda verso l’alto, sollevando l’avambraccio destro con un gesto quasi didattico; dal braccio sinistro abbassato scorre il sangue; uno schiavo in piedi accanto tiene ancora in mano lo strumento con cui ha appena proceduto all’incisione; alla destra di Seneca uno scriba, forse un suo discepolo, prende nota delle ultime volontà del Maestro (le labbra del filosofo appaiono socchiuse nell’atto di sussurrare con l’ultimo anelito di fiato le ultime parole) ed è colto nell’atto di scrivere la parola *vir[tus]* o *uir*, espressione sintetica del significato morale dell’intera scena e dell’importanza del testamento spirituale e filosofico di Seneca; alle spalle due soldati in armatura – forse inviati di Nerone e da costui incaricati di ‘certificare’ la fine del filosofo – assistono all’evento (analogamente, anche nel summenzionato dipinto di Delacroix la scena è composita e presenta

personaggi che tagliano le vene di Seneca; la sofferenza fisica appare, tuttavia, attenuata rispetto alla concezione della scultura, a fronte della modifica di due elementi della medesima: il personaggio non leva più il braccio destro in segno di implorazione e gli occhi sono meno rivolti al cielo; in questo modo – è stato sostenuto – Delacroix avrebbe inteso insistere sulla forza della volontà del filosofo, esprimendo, attraverso la sottolineatura della sopportazione del dolore fisico, il coraggio di opporsi e resistere alla tirannia e elevando il suicidio ad *exemplum virtutis*).

Rubens presenta il soggetto con la fedeltà del fisiologo, conferendo un realismo clinico al dramma e creando un'atmosfera tesa e partecipativa tipica del barocco.

Il pittore fiammingo utilizza un chiaroscuro drammatico e colori ricchi per illuminare il corpo possente di Seneca, che diventa il fulcro della composizione. Il sangue che sgorga e l'acqua calda (la vasca è chiaramente visibile) aumentano il *pathos* della situazione, pur mantenendo la dignità stoica del filosofo.

Egli, pur traendo spunto dal racconto storico di Tacito (che – come si è richiamato – descrive il filosofo immerso in un bagno d'acqua calda), operò una radicale reinterpretazione stilistica della figura.

Lo storico latino descrive un Seneca vecchio e indebolito dalla scarsa alimentazione – un'immagine di decadenza fisica; Rubens, al contrario, raffigura il filosofo come un atleta vigoroso, una figura solida e potente, connotata da una forte monumentalità.

Questa potenza fisica è una manifestazione indiretta della forza morale e della ragione. Il Seneca di Rubens è stoicamente fermo, assente da qualsiasi timore, impartendo un'imperitura lezione di vita. La sua forza d'animo trionfa sulla debolezza fisica.

Il dolore fisico del 'Seneca morente' non è fine a sé stesso; esso, nell'essere tragico, è, al tempo stesso, espressione fortemente didattica. Non si limita a ispirare pietà e compassione per l'anziana figura, ma offre un fulgido esempio di cosa significhi opporsi al potere dispotico a come la morte

volontaria possa rappresentare appieno un atto di resistenza morale e un esempio di virtù stoica.

Il quadro è un'affermazione del neo-stoicismo allora in voga, veicolato anche dal suo amico e mentore, l'umanista fiammingo Giusto Lipsio. Seneca è presentato come un maestro di vita, che impartisce un'imperitura lezione morale.

Da notare, poi, che l'iconografia rubensiana rappresenta la morte del filosofo romano, ma con un particolare figurativo che si distingue dalla narrazione tacitiana.

A sinistra di Seneca il pittore fiammingo ha, infatti, collocato un personaggio il quale, invece di rendere meno atroce la sofferenza del suicida, ne recide nettamente le vene. Questa divergenza figurativa riporta a una rilettura cristiana del pensiero di Seneca: il filosofo si sarebbe reso colpevole, di fatto, di suicidio, peccato mortale inammissibile per un cristiano. Raffigurando un soggetto, verosimilmente un medico, forse proprio quello Stazio Anneo che, invece, nel racconto tacitano sarebbe intervenuto per alleviare le sofferenze di Seneca, accelerandone la fine – nell'atto di salassare il morente, Rubens trasforma il suicidio in un martirio.

Rubens opera una vera e propria trasfigurazione del suicidio in martirio. In tal senso, appare fondamentale la tesi di Elizabeth McGrath, la quale individua una palese convergenza con l'iconografia dei martiri cristiani non solo nello sguardo rivolto verso l'alto – espressione di un rapimento estatico che trascende la sofferenza fisica – ma anche nella riconfigurazione simbolica del bacile. In questa lettura, l'immersione dei piedi nel bacino d'acqua non evoca soltanto l'espedito tecnico per favorire l'emorragia, ma allude visivamente a un lavacro battesimale, trasformando la fine del filosofo in un'iniziazione spirituale di sapore proto-cristiano¹²⁵.

¹²⁵ E. McGrath, *The Black Seneca*, in *Invisibile agli occhi. Atti del convegno internazionale di studi su Rubens e il mondo classico*, a cura di C. Limentani Viridis, Venezia 1982, pp. 91-105; Ead., *Rubens: Subjects from History* (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, XIII), London 1997, vol. II, pp. 245-252.

L'interpretazione cristiana del pensiero di Seneca è da riferire all'appartenenza di Rubens al circolo letterario di Justus Lipsius. L'umanista di Lovanio, infatti, considerò il suicidio di Seneca equivalente a un'esecuzione e il suo atteggiamento stoico nell'estremo dolore prova di virtù morale capace di superare le debolezze umane.

Il *Seneca Morente* di Rubens rappresenta, quindi, in ultimo, un'opera che, pur partendo da un'errata identificazione archeologica, la eleva a un livello di grandezza epica e morale, fissando nell'immaginario barocco l'immagine del filosofo stoico come eroe della ragione.

In sintesi, la statua ellenistica, indipendentemente dal suo soggetto originale, è stata costretta dalla sensibilità moderna a incarnare un ideale morale: la sofferenza fisica è accettabile e significativa solo se serve a dimostrare la forza e l'integrità morale di fronte al destino o alla tirannia.

La dignità eroica del soggetto rappresentato non è stata messa in relazione col contesto di sofferenza della vita quotidiana, bensì si è ritenuto, per così dire, di valorizzarla e di celebrarla mettendola in diretta relazione con un celeberrimo evento storico: la morte di Seneca.

In altri termini, laddove l'artista ellenistico aveva voluto immortalare un momento di sforzo dignitoso di un corpo in declino, quello di un uomo umile, un semplice pescatore, lo spettatore seicentesco, sollecitato, per così dire, da un afflato umanistico, ha voluto 'elevare' quello sforzo e lo ha (tacitamente) interpretato quale espressione di una agonia eroica, quella che (solo) una 'figura' eletta come il filosofo stoico Seneca, colta nell'atto di suicidarsi, avrebbe potuto incarnare appieno.

Epurare la statua del 'Vecchio Pescatore' dalla sua falsa identità di Seneca, farle, cioè, riacquistare il suo ruolo originario, avulso da qualsiasi riferimento alla figura di Seneca, peraltro, non significa considerare l'opera quale mero ritratto di genere, piuttosto, riconoscere in essa – in linea con carattere iconografico riferibile all'originale e alla tipica tendenza ellenistica a rappresentare figure comuni e anziane, spesso di umile estrazione, connotate da un forte senso di *pathos* e di naturalismo – la monumentale

testimonianza della dignità dell'uomo e della sua lotta quotidiana di fronte alle 'sfide' dell'esistenza.

Un valore questo che – valga come monito – i meccanismi di ricezione culturale, le esigenze di carattere estetico e le mode artistiche hanno ridefinito e occultato, ma che è doveroso fare riemergere appieno, restituendo, così, 'verità' a un'opera che rappresenta un esempio elettivo di (erronea) reinterpretazione, per cui un'opera di realismo sociale ellenistico, il 'Vecchio Pescatore', è stata trasformata in un'opera di *historia* e di *pathos* religioso-filosofico romano-barocco.

Depurare la statua del 'Vecchio Pescatore' dalla falsa identità di 'Seneca Morente' significa, innanzitutto, farle riacquistare il suo valore originario di rappresentazione potente e realistica della dignità dell'uomo comune e della sua lotta quotidiana, un tema che continua a risuonare nella storia dell'arte per la sua intensità e il suo radicale naturalismo.

CAPITOLO III

LA STATUA DEL VECCHIO PESCATORE SIVE PESCATORE NERO DI CHIRAGAN

1. La località di Chiragan: note introduttive

La località di Chiragan, situata alle porte della città di Martres-Tolosane, a circa 70 km a sud-ovest dell'antica *Tolosa* (Toulouse) nella provincia tardo-romana della *Novempopulania* (*Aquitania* III – si trattava di una provincia romana, con capitale la città di *Elusa*, odierna Eauze, istituita dall'imperatore Diocleziano all'incirca nel 297 d.C., in seguito alla riorganizzazione della Gallia Aquitania; si estendeva nel sud-ovest della Gallia, tra il fiume Garonna a nord e la catena montuosa dei Pirenei a sud), ha restituito il più impressionante assemblaggio, mai scoperto in Francia, di busti di imperatori e di membri della famiglia imperiale, di scene ideali e mitologiche a tutto tondo e di rilievi di altissima qualità, scolpiti in diversi marmi, prevalentemente dall'Asia Minore e dai Pirenei. Si distingue, in particolare, una produzione statuaria di piccolo e medio formato, inserita in una corrente estetica privilegiata durante la tarda antichità [Figg. 24-27, 32]¹²⁶. A questa serie si aggiunge una decorazione figurata e elementi architettonici, eccezionali in Gallia.

¹²⁶ Le sculpture sono oggi conservate presso il Musée Saint-Raymond de Toulouse. Si v., É. Espérandieu, *Recueil général des bas-reliefs de la Gaule romaine*, 2. *Aquitaine*, Paris 1908, p. 62, n 952 2, pp. 891-1006; A. du Mège, *Notice des monumens antiques et des objets de sculpture moderne conservés dans le Musée de Toulouse*, Paris 1828; Id., *Rapport sur les Antiquités découvertes à Nérac; Explication du plan des ruines antiques de Nérac et des planches. Dissertation sur quelques monuments découverts à Nérac*, in *Mémoire Société Archeologie du Midi de la France* 1 (1832-1833), pp. 171-349; Id., *Description du Musée des Antiques de Toulouse*, Toulouse 1835; L. Joulin, *Les établissements gallo-romains de la plaine de Martres-Tolosanes* Paris: Institut de France, Paris 1901, in L. Stirling, *The Learned Collector: Mythological Statuettes and Classical Taste in Late Antique Gaul*, University of Michigan Press, 2005, pp. 79-138; J.-C. Balty, D. Cazes, *Les portraits romains*, 1. *Époque Julio-Claudienne*, Toulouse 2005; Id., *Les portraits romains*, 5. *La Tétrarchie* cit.; J.-C. Balty, D. Cazes, E. Rosso, P. Capus. *Les portraits romains*, 2. *Le siècle des Antonins*, Toulouse 2012; da ultimo, S.E. Beckmann, *The Idiom of Urban Display: Architectural Relief Sculpture in the Late Roman Villa of Chiragan (Haute-Garonne)*, in *American Journal of Archaeology* 124.1 (2020), pp. 133-160; P. Capus, *Les sculptures de la villa romaine de Chiragan*, Toulouse 2019, on-line: <https://villachiragan.saintraymond.toulouse.fr.>>. Cfr., altresì, G. Astre, *Sur l'origine de*

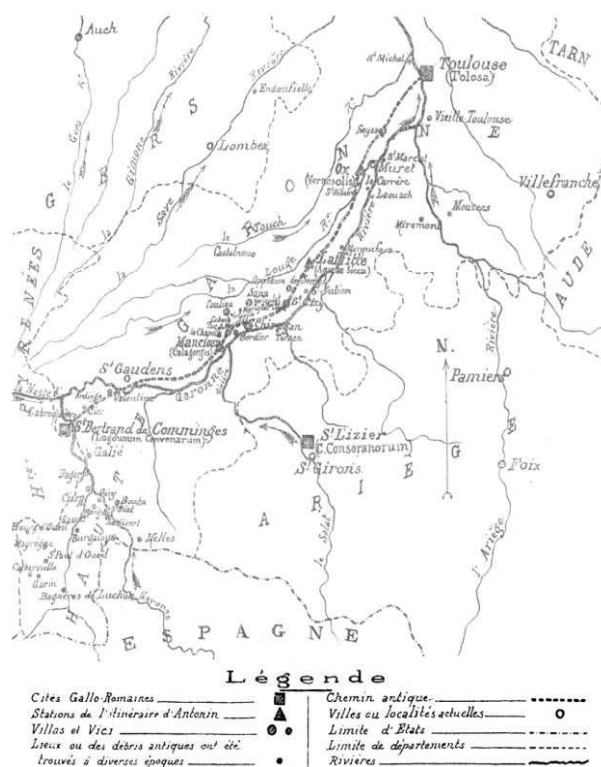


Fig. 24 – Mappa della regione compresa tra Tolosa, Saint-Bertrand-De-Comminges e Bagnères-de-Luchon

Probabilmente arricchite da colori vivaci, di cui non rimane nulla, le sculture furono collocate in nicchie, su piedistalli, al centro di aiuole e cortili, lungo i portici e nelle terme¹²⁷ di un complesso architettonico di cui oggi è conosciuto solo il piano. Si trattava di una *villa* che, secondo un modello canonico, avrebbe associato, dal punto di vista strutturale e planimetrico, una parte residenziale (*pars urbana*) a numerosi locali dedicati alle attività agricole e artigianali (*pars rustica*).

Costruita in età augustea, lungo la Garonna, sulla via che da Tolosa conduceva a Lugdunum Convenarum, per l'esattezza, ove oggi sorge il

sculptures gallo-romaines de la villa Chiragan, à Martres-Tolosane, in *Annales du Midi: Revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale*, 45.179 (1933), pp. 304-309.

¹²⁷ Si tratta del più grande complesso termale noto per il sud-ovest delle Gallie. Tenendo conto della successione di stanze, considerate da L. Joulin (*Les établissements gallo-romains de la plaine de Martres-Tolosanes* cit.) come dipendenze di questi bagni, l'insieme avrebbe coperto una superficie di 1360 m². C. Balmelle *Les demeures aristocratiques d'Aquitaine: Société et culture de l'Antiquité tardive dans le Sud-Ouest de la Gaule*. Bordeaux 2001, pp. 367-370, escludendo tuttavia queste numerose sale secondarie, ne ha ristretto la superficie a 760 m². Cfr. anche A. Bouet, *Les thermes privés et publics en Gaule narbonnaise*, Rome 2003, p. 169.

comune di Martres-Tolosane, la villa di Chiragan sarebbe stata fatta stata oggetto – durante più di quattro secoli (sarebbe stata, presumibilmente distrutta da un attacco dei Vandali, nel V secolo d.C. o, ancor prima, da un incendio alla fine del IV o all’inizio del V sec. d.C.) – di diversi ampliamenti, che ne hanno modificato, in modo significativo la struttura. La sua configurazione avrebbe subito nel tempo una tale dilatazione (al suo apice, la villa di Chiragan si sarebbe estesa per circa 16 ettari, circoscritti da un recinto delimitato da mura) che la residenza rurale canonica avrebbe finito per cedere il passo a un palazzo dalle dimensioni eccezionali nel contesto della Gallia e delle province occidentali.

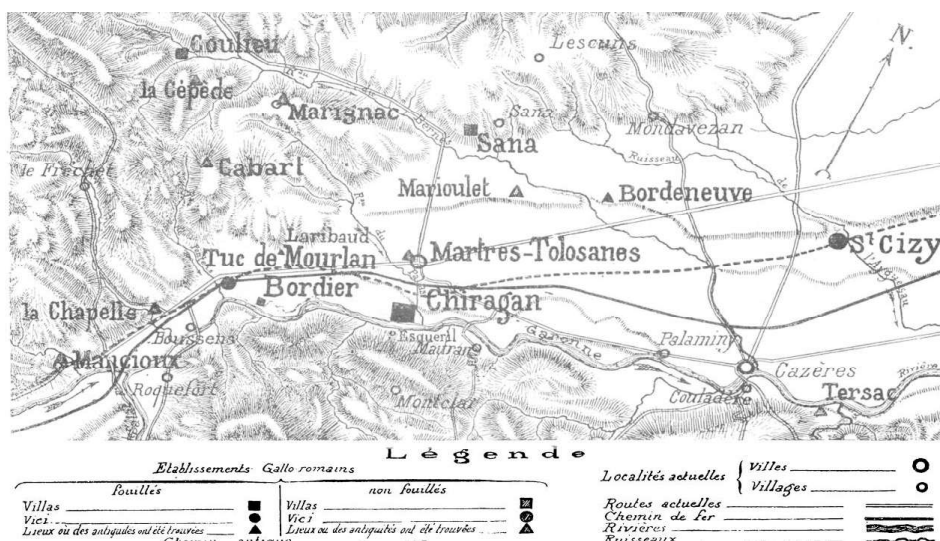


Fig. 25 – Mappa della piana di Martres-Tolosanes e degli insediamenti gallo-romani

Il rinvenimento di un piccolo piedistallo iscritto con il nome di *C. Aconius Taurus*¹²⁸, datato al II secolo d.C., fece ipotizzare ai primi archeologi che si occuparono della villa che si trattasse, almeno in principio, di una proprietà gestita da procuratori, incaricati di sovrintendere al demanio imperiale della provincia narbonese¹²⁹. Attraverso l’esposizione dei busti *Augustorum*, il procuratore avrebbe enfatizzato così la propria vicinanza alla famiglia

¹²⁸ Si veda CIL XIII, 11007; Martres Tolosane era anche nota con il toponimo di Angonia in epoca medievale, cfr. CAG 31/1, 264. La *gens Aconia* originaria dell’Umbria è conosciuta per altri personaggi che ricoprirono per lo più incarichi nell’esercito, vd. ad es. ILN 1, 114; CIL XI, 5384; CIL XI, 5992, CIL XI, 2699 (p. 1295), AE 1994, 374.

¹²⁹ Tra i primi ad avanzare questa ipotesi L. Joulin, *Les établissements gallo-romains de la plaine de Martres-Tolosanes* cit.

imperiale e, dunque, il suo prestigio. In anni più recenti, sulla base di uno studio dell'iconografia delle sculture rinvenute, Jean-Charles Balty ha (ri)proposto – peraltro, sulla scorta di quanto già sostenuto da Alexandre Du Mège nella prima metà dell'800 – di interpretare il sito di Chiragan come una residenza imperiale¹³⁰.

Pur assumendo la portata suggestiva di tale identificazione, più di uno studioso ha, però, obiettato come il lusso e la grandiosità di una villa, con la presenza di busti imperiali, non sarebbero sufficienti a legittimarla. La villa di Chiragan sarebbe stata, piuttosto, inserita in una più ampia rete di ville costruite strategicamente lungo la via navigabile della Garonna, la sua estensione non avrebbe rappresentato un caso isolato, vista la presenza nel territorio di altri, analoghi, altrettanto grandi complessi, come, ad esempio, la villa romana di Montmaurin.

La veste di residenza imperiale – è stato, seppure in forma problematica, ipotizzato – la villa l'avrebbe, forse, assunta (solo) ai tempi dell'imperatore Massimiano (vale, al riguardo, notare come il già imponente insieme della *pars urbana* della villa che nel I sec. d.C. si estendeva su quasi 20.000 m², con un cortile a peristilio, di trenta metri per lato, sarà fatto oggetto di un significativo, ulteriore ingrandimento proprio durante il II sec. d.C. successivo, oltre che nel corso della tarda antichità, attraverso l'aggiunta di grandi terme, di un portico lungo quarantacinque metri e largo undici metri,

¹³⁰ Si v. J.-C. Balty, D. Cazes, *Les portraits romains*, 1. *Époque Julio-Claudienne* cit. pp. 30-47. Sempre di J.-C. Balty, D. Cazes cfr., altresì, *Les portraits romains*, 5. *La Tétrarchie*. Toulouse 2008 ove si sostiene che il gruppo scultoreo delle fatiche di Ercole rinvenuto nella villa rappresenterebbe un vero e proprio programma dinastico, finalizzato a celebrare la vittoria del 285 d.C. di Massimiano sui Bagaudi in Gallia e Spagna, imperatore che i panegirici dell'epoca appellavano *Herculius*, comparandolo appunto al semidio. Si v. anche A. du Mège, *Notice des monumens antiques et des objets de sculpture moderne conservés dans le Musée de Toulouse* cit.; Id., *Rapport sur les Antiquités découvertes à Nérac; Explication du plan des ruines antiques de Nérac et des planches. Dissertation sur quelques monuments découverts à Nérac* cit.; Id., *Description du Musée des Antiques de Toulouse* cit.; J. Massendari, *La Haute-Garonne: Hormis les Comminges et Toulouse*, in CAG 31/1, Académie des inscriptions et belles-lettres, Paris 2006, pp. 213-229. Cfr., inoltre, M. Rey-Delqué, *Le «Vieux Pêcheur», réplique d'un type hellénistique: statue trouvée dans la villa de Chiragan à Martres-Tolosane et conservée au Musée Saint-Raymond de Toulouse*, in *Pallas. Revue d'études antiques* 22.4 (1975), pp. 89-95; S. Piacentini, *Proprietà imperiali e legami familiari in Gallia Narbonense: il caso degli Antonini*, in *Aevum* 98 (2024), p. 183.

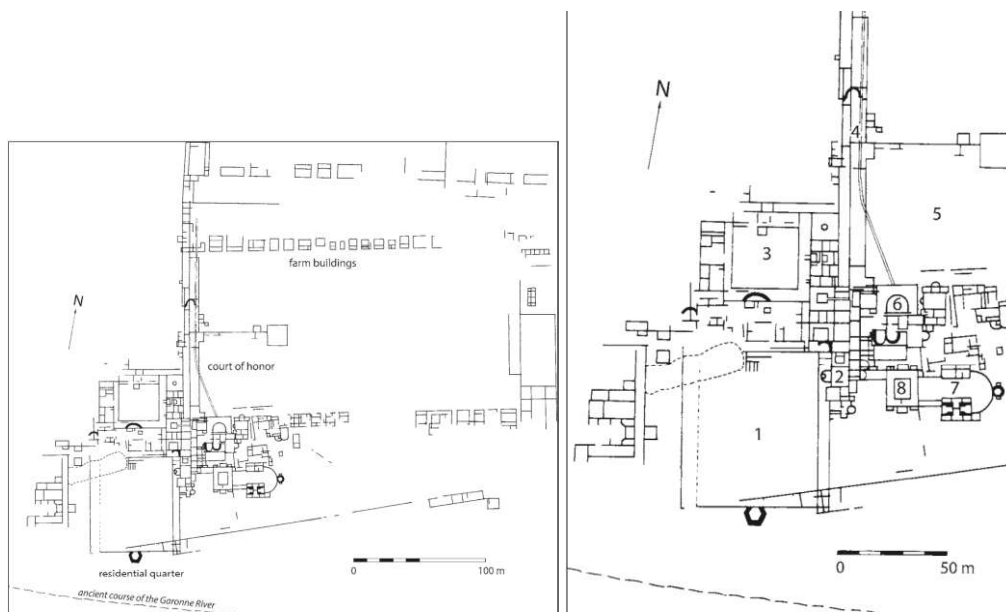
che chiude il cortile sul suo lato occidentale, di un'impressionante galleria la cui lunghezza avrebbe raggiunto i centosettanta metri e di un nuovo complesso, a sud, comprendente una vasta spianata che doveva fungere da belvedere dominante il fiume). Certezze, al riguardo, è difficile averne, dato che non si possiedono informazioni circa la genesi del sito e i passaggi di proprietà intercorsi, dall'età augustea in poi.

Per quanto, poi, la pianta e l'ampiezza degli spazi sembrano rimandare a una concezione degna di un palazzo, per così dire, 'di rappresentanza' (in particolare, diversi elementi architettonici, tra cui, nello specifico, il gruppo, che si ergeva a ovest del grande cortile meridionale della villa – costituito dalla grande sala ottagonale e da una serie di stanze più piccole, anch'esse a forma poligonale, costeggiate da un criptoportico – è stato messo in relazione, in ragione dell'estrema raffinatezza della sua struttura, caratterizzata dal taglio degli angoli, associata alla moltiplicazione dei padiglioni, con alcune formule sofisticate della villa di Adriano, a Tivoli, o del palazzo, più tardivo, di Cercadilla, a Cordova¹³¹), resta che, diversamente da quanto risulta da molte ville della *regio* I in Italia, a Chiragan manca qualsiasi, anche minima, testimonianza epigrafica (come una fistula plumbea o un mattone bollato riconducibili alla figura imperiale) in grado di attestare la presenza di una proprietà *Augusti* e di personale, direttamente, coinvolto nella gestione della stessa, siano essi procuratori equestri, schiavi o liberti della *familia Caesaris* (quanto al ruolo di procuratore attribuito, in modo forse troppo semplicistico a *C. Aconius Taurus*, non si può fare a meno di evidenziare la carenza di informazioni relative all'attività dei procuratori *ducenarii* di rango equestre della Narbonense).

La questione della natura e della proprietà della villa di Chiragan è, quindi, da considerare ancora 'aperta'.

Resta, in ogni caso, a qualificarla la sua oggettiva unicità, data dalla sua ampiezza e dalla ricchezza del suo decoro.

¹³¹ Cfr., al riguardo, D. Attanasio, M. Bruno, W. Prochaska, *The Marbles of the Roman Villa of Chiragan at Martres-Tolosane (Gallia Narbonensis)* cit. p. 170.



Figg. 26-27 – Pianta della Villa di Chiragan. La linea tratteggiata in basso a sinistra indica la grande fossa in cui è stata rinvenuta la maggior parte della collezione scultorea della villa (J. Heinrichs da L. Joulin *Les établissements gallo-romains de la plaine de Martres-Tolosanes*. Paris: Institut de France, Paris 1901, in L. Stirling, *The Learned Collector: Mythological Statuettes and Classical Taste in Late Antique Gaul*, University of Michigan Press, 2005). Pianta della *pars urbana* (quartiere residenziale) della Villa di Chiragan. 1, cortile sud-occidentale; 2, ninfeo e sala da pranzo estiva (*triclinium*); 3, cortile nord-occidentale; 4, aula basilicale; 5, cortile d'onore; 6, ala delle terme; 7, giardino; 8, atrio (J. Heinrichs da L. Joulin *Les établissements gallo-romains de la plaine de Martres-Tolosanes* cit. in L. Stirling, *The Learned Collector: Mythological Statuettes and Classical Taste in Late Antique Gaul* cit.).

2. La ‘storia ufficiale’ della scoperta della Villa di Chiragan

In epoca antica, il luogo – situato su un terrazzo alluvionale – su cui era impiantata la villa corrispondeva all’estremità occidentale della provincia della *Narbonense*, alle porte dell’Aquitania. A valle della chiusa di BousSENS e della confluenza del Salat e della Garonna.

Il corridoio della Garonna rappresentava un asse di penetrazione importante, dalla pianura di Tolosa verso il massiccio dei Pirenei, nonché una via di comunicazione maggiore tra montagna e pianura e, quindi, verso l’importante centro economico e punto di rottura di carico che era la città gallica e poi romana di *Tolosa*. Il fiume diventava navigabile, per le zattere, anche a monte delle cave di marmo di Saint-Béat, situate sul versante settentrionale dei Pirenei, e, di seguito, del tutto praticabile a monte di Martres-Tolosane, a Roquefort-sur-Garonne e, in particolare, a partire da BousSENS. Al grande corridoio fluviale si aggiungeva la via romana che attraversava il territorio e passava a nord del recinto. Questo importante asse,

probabilmente collegato al grande complesso tramite una diramazione, univa Tolosa a *Lugdunum Convenarum* (Saint-Bertrand-de-Comminges) e, oltre, alla *Civitas Aquensium* (Dax)¹³².

Già all'inizio del XVII secolo – stante quanto alla fine del medesimo secolo risulta avere riferito il canonico Lebret – dalla villa di Chiragan – che, probabilmente, già a partire dal Medioevo, era nota come cava e luogo di approvvigionamento di mattoni, calcare e marmi, come tutti i grandi complessi monumentali antichi i cui materiali furono abbondantemente riutilizzati – sarebbero state ‘estratte’ diverse sculture in marmo, tra cui sette maschere e una testa femminile le quali sarebbero andate ad arricchire l'aranceto del palazzo del vescovo di Rieux, situato a una ventina di chilometri di distanza¹³³. Altre opere sarebbero, poi, state oggetto di scoperte succedutesi durante tutto il XVIII secolo, con le quali sarebbero state ‘alimentate’ le collezioni aristocratiche di alcuni grandi protagonisti della vita religiosa e politica regionale.

Sembra, però, legittimo fare iniziare la c.d. ‘storia ufficiale’ della villa di Chiragan in un anno e in un mese precisi: maggio 1826¹³⁴.

A determinarne, per così dire, la scoperta sarebbe stato – a quanto riferiscono le ‘cronache’ del tempo – un fortissimo temporale, una vera e propria tempesta, che si sarebbe abbattuto sulla pianura di Martres-

¹³² Si v. J.-M. Minovez, *Grandeur et décadence de la navigation fluviale: l'exemple du bassin supérieur de la Garonne du milieu du XVII^e au milieu du XIX^e siècle*, in *Histoire, économie et société* 3 (1999), in particolare p. 125.

¹³³ Per una panoramica della storia degli scavi e del sito della villa si v. *Carte archéologique de la Gaule*, Paris 31/1 (1988), pp. 212-265; L. Buffat, *Villas in South and Southwestern Gaul*, in *The Roman Villa in the Mediterranean Basin: Late Republic to Late Antiquity*, eds. A. Marzano, G. Metreaux, Cambridge 2018, pp. 220-234. Cfr. anche S. Piacentin, *Proprietà imperiali e legami familiari in Gallia Narbonense: il caso degli Antonini* cit. pp. 182-191.

¹³⁴ Si v. S.E. Beckmann, *The Idiom of Urban Display: Architectural Relief Sculpture in the Late Roman Villa of Chiragan (Haute-Garonne)* cit. p. 133; Id., *Marble Statuary and the Discourse of Display in Late Antique Aquitania*, in G. Brands, H. Rupprecht Goette (curr.), *Spätantike Ideal- und Portraitplastik: Stilkritik, Kontexte und naturwissenschaftliche Untersuchungen. Beiträge eines Workshops an der Martin-Luther Universität Halle-Wittember 13-16 Juli 2018, Tagungen und Kongresse 2*, in *iDAI, publications Elektronische Publikationen des Deutschen Archäologischen Instituts*, 2. Halbband (2018), pp. 165-184.

Tolosane¹³⁵. I numerosi, conseguenti smottamenti del terreno avrebbero dato luogo all'apparizione di murature e, cosa altrettanto rilevante, all'affioramento di numerosi marmi.

Da settembre a dicembre 1826, il grosso della collezione di marmi della villa fu recuperato in una grande fossa che era stata scavata in un cortile della *pars urbana*, o quartiere residenziale (Figg. e). Questa fossa conteneva – come si è già anticipato – un coacervo di sculture di diversi secoli: rilievi tardo-antichi, statue mitologiche a tutto tondo del periodo imperiale e tardo-antico, e busti-ritratto privati e imperiali, la maggior parte dei quali datano al primo-terzo secolo d.C. e sono fatti di marmo importato.

In merito a tali rilevanti scoperte e della conseguente urgenza di procedere ad un apposito scavo sul luogo, il sindaco di Martres-Tolosane, Joseph de Roquemaurel, ritenne di mettere a parte, con una lettera inviatagli nel cuore dell'estate, l'antiquario Alexandre Du Mège, il quale rivestiva la veste di ispettore delle Antichità e segretario della Direzione del museo di Tolosa. Du Mège decise, quindi, di avviare delle indagini¹³⁶. A seguito delle stesse, il sottosuolo restituì numerose e importantissimi reperti, al punto da indurre l'Ispettore delle Antichità a ipotizzare la 'riesumazione' di una stazione stradale di epoca romana conosciuta con il nome di *Calagurris* o *Calagorris*, oggi identificata dal villaggio di Saint-Martory, situato a una decina di chilometri a sud-ovest di Chiragan.

Appare emblematico, al riguardo, il resoconto che è dato leggere nella stampa locale del mese di agosto 1826: «*Questo archeologo [Alexandre Du Mège] ha appena visitato le rovine di Calagurris, e le sue cure hanno*

¹³⁵ L. Joulin, *Les établissements gallo-romains de la plaine de Martres-Tolosanes* cit. pp. 219-516.

¹³⁶ A. du Mège, *Notice des monumens antiques et des objets de sculpture moderne conservés dans le Musée de Toulouse* cit.; Id., *Rapport sur les Antiquités découvertes à Nérac; Explication du plan des ruines antiques de Nérac et des planches. Dissertation sur quelques monuments découverts à Nérac* cit.; Id., *Description du Musée des Antiques de Toulouse* cit. In argomento si v. D. Attanasio, M. Bruno, W. Prochaska, *The Marbles of the Roman Villa of Chiragan at Martres-Tolosane (Gallia Narbonensis)* cit. p. 169; Id., *Studies on the Presence and Role of Göktepe Marbles in Late Antique Ideal Sculpture*, in G. Brands, H. Rupprecht Goette (curr.), *Spätantike Ideal- und Portraitplastik: Stilkritik, Kontexte und naturwissenschaftliche Untersuchungen* cit. pp. 1-24.

strappato all'oblio una folla di oggetti preziosi tra i quali si contano statue quasi a grandezza naturale e in marmo bianco, di Serapis e di Ercole, fregi della più grande bellezza, busti di imperatori e imperatrici di proporzioni colossali, ecc. Il signor Du Mège ha fatto l'acquisizione di tutti questi preziosi resti che saranno senza dubbio presto trasportati a Tolosa, per essere poi collocati nella galleria di antichità, creata da questo studioso... Si assicura che il signor Du Mège farà continuare gli scavi, e si deve sperare che, diretti da lui, sul vasto spazio che offre tracce di templi e di antiche abitazioni, essi produrranno importanti scoperte»¹³⁷.

Alexandre Du Mège non manca di affermare, con fierezza ed enfasi: “*Ho raccolto una parte dei segni del suo antico splendore, e, contemplando i luoghi in cui fu seppellita, ho potuto esclamare con Luciano: «Le città muoiono come gli uomini!»*”¹³⁸. E, si badi bene, quando queste parole furono pronunciate e riportate, non era ancora venuta alla luce – lo sarà tra la fine del mese di settembre e l’inizio del mese di dicembre 1826 – la maggior parte dei frammenti, ritratti ed elementi architettonici che questi scavi avrebbero permesso di scoprire.

Dopo lo scavo della fossa delle sculture e del sito circostante sotto la direzione di du Mège dal 1826 al 1830, Chiragan fu oggetto di diversi, altri ‘sondaggi’ ufficiali: dal 1840 al 1848, su iniziativa della Société archéologique du Midi de la France e, ancora, nel 1890 e 1891, sotto la direzione del professor Albert Lebègue¹³⁹ (senza considerare che ulteriori scoperte occasionali intercorsero durante tutta la seconda metà del secolo).

Fu, infine, Léon Joulin, tra il 1897 e il 1899, a intraprendere una quinta e ultima pressoché definitiva campagna di scavo. A lui, tra l’altro, spetta il merito di avere identificato il sito come un’unica e sola residenza¹⁴⁰.

¹³⁷ *Journal de Toulouse* del 24 agosto 1826.

¹³⁸ A. du Mège, *Notice des monumens antiques et des objets de sculpture moderne conservés dans le Musée de Toulouse* cit.

¹³⁹ A. Lebègue, *Une école inédite de sculpture gallo-romaine*, in *Revue des Pyrénées et de la France méridionale* 1889, p. 28.

¹⁴⁰ Per una panoramica della storia degli scavi e del sito della villa vd. CAG 31/1, 212-65; J. Massendari, *Haute-Garonne (hormis le Comminges et Toulouse)*, collana *Carte archéologique de la Gaule*, Parigi 2006. Cfr. anche D. Attanasio, M. Bruno, W. Prochaska, *The Marbles of the Roman Villa of Chiragan at Martres-Tolosane (Gallia Narbonensis)*

I risultati del meticoloso lavoro di descrizione, di analisi e di annotazione della villa e della documentazione archeologica in essa venuta alla luce da lui svolto, furono pubblicati, nel 1901, nell'opera: *Les établissements gallo-romains de la plaine de Martres-Tolosane*¹⁴¹, la quale, ancora oggi, rappresenta un riferimento scientifico unico per comprendere i resti della villa, ossia le strutture e la planimetria degli edifici che la componevano. La sua pianta del sito è ancora in uso e diversi sondaggi compiuti in tempi più recenti ne hanno ampiamente confermato la veridicità.

La cronologia proposta da Joulin per il sito, tuttavia, è risultata, alla luce delle successive indagini, meno affidabile.

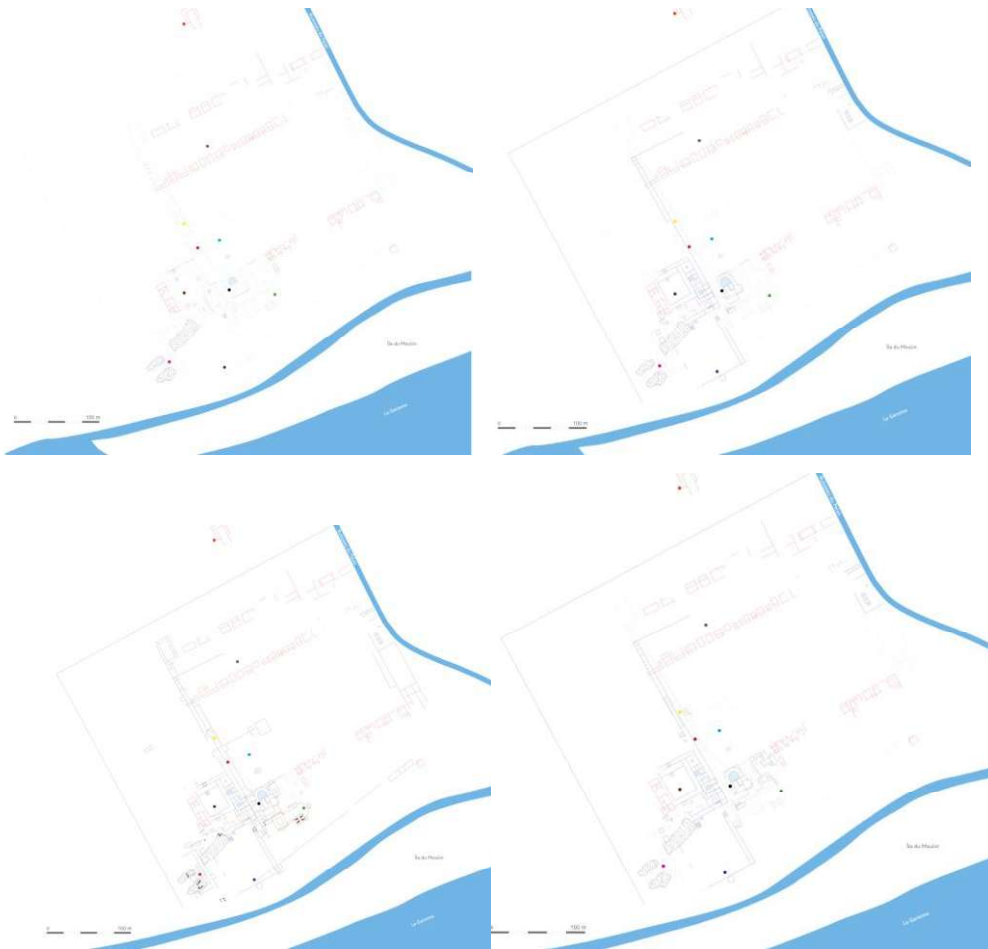
Essa si basava, infatti, su ritratti decontestualizzati e sulla numismatica, e su nozioni storiche di declino. Joulin ha ritenuto doversi identificare quattro fasi di occupazione, a partire dal I sino al IV sec. d.C. Egli ha fatto affidamento, principalmente, sulla ritrattistica giulio-claudia per sostenere che la villa sarebbe stata costruita all'inizio del I sec. d.C. (Fase I); ha, poi, 'legato' alla presenza di quattro busti di Traiano la datazione alla fine del I o all'inizio del II sec. d.C. di una seconda 'ondata' di costruzione (Fase II); quindi, alla ricca ritrattistica antonina – tardo II sec. d.C. – ha ricondotto la successiva, grande ristrutturazione della *pars urbana* della villa e la sua massima 'floridezza' (Fase III); ha, in ultimo, messo in correlazione la quarta e conclusiva fase di occupazione con il gran numero di monete di età costantiniana, con alcune sculture stilisticamente inferiori e con una costruzione muraria di scarsa qualità, che ha, perciò, collocato all'inizio del IV sec. d.C. (Fase IV) [Figg. 28-31]¹⁴².

cit. p. 169; Id., *Studies on the Presence and Role of Göktepe Marbles in Late Antique Ideal Sculpture* cit. pp. 1-24.

¹⁴¹ L. Joulin, *Les établissements gallo-romains de la plaine de Martres-Tolosanes* cit.; cfr. anche L. Stirling, *The Learned Collector: Mythological Statuettes and Classical Taste in Late Antique Gaul*, University of Michigan Press, 2005.

¹⁴² Si v., per tutti, S.E. Beckmann, *The Idiom of Urban Display: Architectural Relief Sculpture in the Late Roman Villa of Chiragan (Haute-Garonne)* cit. pp. 136-137; C. Balmelle *Les demeures aristocratiques d'Aquitaine: Société et culture de l'Antiquité tardive dans le Sud-Ouest de la Gaule* cit. pp. 115-118; cfr. anche F. Braemer, *Restauration et dérestauration des antique. L'exemple des sculptures de Chiragan à Martres-Tolosane conservées au Musée Saint-Raymond à Toulouse*, in *Restaurer les restaurations. Colloque de Toulouse, 22-25 avril 1980*, Paris 1981, pp. 53-61; D. Attanasio, M. Bruno, W.

Alcuni studi condotti in anni più vicini a noi hanno in parte emendato questa cronologia – segnalando, nello specifico – sulla base di alcune ceramiche e statue (tra cui, forse, un ritratto legato alla famiglia di Teodosio il Grande, a. 379-395 d.C.) e di frammenti di mosaico, nonché di una moneta di Arcadio, a. 395-408 d.C. – la continuità dell’occupazione della villa per tutto il IV e ancora nel V sec. d.C.; quindi, differendo, inoltre, al IV sec. d.C. la massiccia ristrutturazione della *pars urbana*¹⁴³ e, più in generale, ascrivendo alla villa tre grandi ristrutturazioni: la prima durante il primo Impero e le altre in periodi successivi.



Prochaska, *The Marbles of the Roman Villa of Chiragan at Martres-Tolosane (Gallia Narbonensis)* cit. p. 170; Id., *Studies on the Presence and Role of Göktepe Marbles in Late Antique Ideal Sculpture* cit. pp. 1-24.

¹⁴³ Si v. C. Balmelle, *Les demeures aristocratiques d'Aquitaine: société et culture de l'Antiquité tardive dans le Sud-Ouest de la Gaule* cit. p. 101.

3. Il giacimento scultoreo della Villa di Chiragan

Chiragan rappresenta una residenza che, nell’aver attraversato più di quattro secoli¹⁴⁴, per essere stata fatta oggetto di diversi ampliamenti, che ne hanno ingrandito, in modo significativo le dimensioni, per la qualità del decoro (in particolare, quello che fu messo in opera a partire dalla fine del III sec. d.C.), si colloca al di fuori dei campi categoriali conosciuti per l’insieme delle Gallie, paragonabile a tenute di primo piano, erette o ristrutturate durante la tarda antichità.

La dimora sulle rive della Garonna è, tuttavia, del tutto peculiare rispetto alla quantità – circa 200 – alla qualità e alla varietà tematica delle sculture che ha ‘restituito’¹⁴⁵ (l’unica, seppure straordinaria, eredità di questa lussuosa residenza di campagna, oggi, purtroppo, non più visibile).

Il livello di ‘comprensione’ di questo giacimento scultoreo – che si estende lungo l’intero arco cronologico della villa – il più grande che sia mai stato estratto dalle macerie di una villa sull’intero territorio delle Gallie e uno dei più grandi complessi marmorei di carattere domestico del mondo romano, è cresciuta in modo significativo solo negli ultimi decenni. Pubblicazioni importanti sul materiale di Chiragan si sono succedute in tempi recenti, anche se – va detto – sino a poco tempo fa, i marmi tardo-antichi della villa sono stati in gran parte ‘oscurati’ dalle sue sculture di età imperiale fino a poco tempo fa.

La villa costituisce, quindi, un importante caso di studio per la collezione e la curatela della scultura in marmo nella tarda antichità.

¹⁴⁴ Si v. *supra* p. 114-115.

¹⁴⁵ *Ex multis*, si v. M. Bergmann, *Chiragan, Afrodiasias, Konstantinopel. Zur mythologischen Skulptur der Spätantike* cit. pp. 26-60; Id., *Un ensemble de sculptures de la villa romaine de Chiragan, oeuvre de sculpteurs d’Asie Mineure, en marbre de Saint-Béat?*, in A. Álvarez Pérez, R. Sablayrolles, J. Cabanot, J-L. Schenck, *Les marbres blancs des Pyrénées: Approches scientifiques et historiques*, Saint-Bertrand-de-Comminges: Musée archéologique départemental de Saint-Bertrand-de-Comminges, 1995, pp. 202-204; J.-C. Balty, D. Cazes, *Les portraits romains, 1: Époque julio-claudienne, 1.1 (Sculptures antiques de Chiragan (Martres-Tolosane)* cit.; S.E. Beckmann., *The Idiom of Urban Display: Architectural Relief Sculpture in the Late Roman Villa of Chiragan (Haute-Garonne)* cit. pp. 137-158.

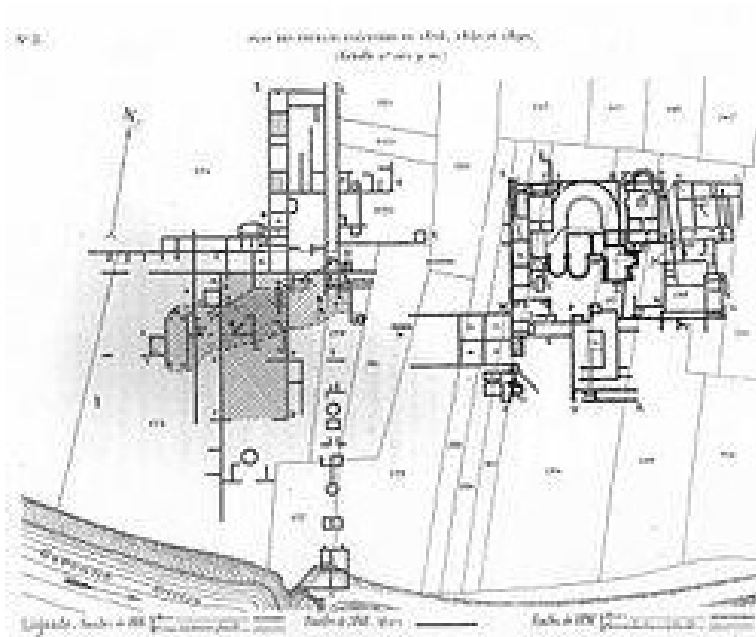


Fig. 32 – Pianta del sito archeologico di Chiragan (Joulin 1901)

4. La scoperta e i ‘caratteri’ distintivi della statua

Le sculture di Chiragan, sin dalla loro scoperta, hanno suscitato un grande interesse da parte degli studiosi e sono state oggetto di indagini continue che sono tuttora in corso. Come è ovvio per una grande residenza rimasta in uso per più di quattro secoli, esse includono diversi tipi e stili e sono state realizzate in periodi di tempo differenti per una varietà di scopi. Pertanto, pongono complessi e, per più versi, ancora non del tutto risolti, problemi di datazione e di interpretazione.

Vi risultano inclusi: grandi gruppi scultori, come quello di carattere mitologico, comprendente dodici bassorilievi alti circa 1,30 m, che rappresenta le fatiche di Ercole e una serie di grandi tondi o *clipei* (1 m di diametro) che recano busti di divinità e di altre figure ‘ideali’, forse finalizzato a celebrare la vittoria del 285 d.C. di Massimiano sui Bagaudi in Gallia e Spagna, imperatore che i panegirici dell’epoca appellavano *Herculius*, comparandolo appunto al semidio (sulla base di alcuni elementi iconografici e di considerazioni sulla dimensione relativa dei ritratti, è stato sostenuto si tratterebbe di un gruppo familiare imperiale, includente con

l'imperatore Massimiano¹⁴⁶, suo figlio Massenzio¹⁴⁷ e le loro mogli Valeria Eutropia¹⁴⁸ e Valeria Massimilla¹⁴⁹; l'ipotesi sarebbe che l'imperatore possa avere vissuto nella villa durante le sue campagne in Gallia, Spagna e Nord Africa; non esistono, tuttavia, prove conclusive e secondo un'altra tesi, che si basa sull'acconciatura dei ritratti femminili, risulterebbe preferibile una cronologia successiva: la metà o la seconda metà del IV sec. d.C. e l'identificazione dei ritratti come un gruppo familiare rappresentante i proprietari della villa e che potrebbe essere stato parte della *gens Aconia*); numerosi altri – nel complesso circa 50 – ritratti imperiali e privati (essi, nell'insieme, forniscono un ampio, quasi completo spaccato della ritrattistica romana); ma anche semplici elementi architettonici e decorativi (capitelli, fregi, pilastri decorati etc.); ancora, statue e statuette che abbracciano una varietà di temi e che facevano comunemente parte della decorazione propria di una villa romana.

In quest'ultimo ambito deve farsi rientrare (assieme ad altre cinque statuette che raffigurano, rispettivamente: Eracle¹⁵⁰, Dioniso¹⁵¹, Atena¹⁵², Fauno¹⁵³, Asclepio¹⁵⁴ e a due vasi frammentari, realizzati, rispettivamente, in marmo bianco¹⁵⁵ e in marmo nero¹⁵⁶), la statua comunemente denominata del 'Vecchio Pescatore', altrimenti detta del 'Pescatore nero'¹⁵⁷ (l'originale, datato al III sec. a.C., doveva essere un bronzo il cui aspetto scintillante è richiamato dal marmo nero lucido¹⁵⁸).

Tali manufatti coprirebbero un arco temporale che va dall'inizio del III alla fine del IV sec. d.C. Per quanto, nello specifico, concerne la statuetta del

¹⁴⁶ N. 94, inv. Ra341.

¹⁴⁷ N. 97, inv. Ra93 e n. 100, inv. 2000.182.1.

¹⁴⁸ N. 98, inv. Ra38.

¹⁴⁹ N. 96, inv. Ra127341.

¹⁵⁰ N. 31, inv. Ra115.

¹⁵¹ N. 32, inv. Ra134-137.

¹⁵² N. 33, inv. Ra113.

¹⁵³ N. 34, inv. Ra131.

¹⁵⁴ N. 38, inv. Ra41.

¹⁵⁵ N. 35, inv. Ra181.

¹⁵⁶ N. 36, inv. Ra99.

¹⁵⁷ N. 37, inv. Ra46.

¹⁵⁸ N. 37, inv. Ra46.

‘Vecchio Pescatore’ è diffusa sia l’ipotesi che la colloca tra la fine del III sec. d.C. e il primo terzo del IV sec. d.C. sia quella che la ‘proietta’ alla metà o alla fine del IV sec. d.C.¹⁵⁹ (del resto, nella ‘collezione di Chiragan’ sono presenti – lo si è già sottolineato – anche pezzi più tardi, come il campione n. 95, inv. Ra82, un ritratto femminile privato o forse legato alla famiglia di Teodosio il Grande, oltre a una moneta del figlio di Teodosio, l’imperatore Arcadio). Questo piccolo, ma di eccezionale interesse, manufatto scultoreo, offre una finestra unica su aspetti cruciali della cultura materiale, del commercio artistico e del gusto decorativo nella Gallia romana tardo-antica. Su di esso si concentreranno le successive pagine. Il suo rinvenimento risale alla prima campagna di scavi metodici condotta e diretta da Alexandre Du Mège, aa. 1826-1830¹⁶⁰ (depositata, così come la totalità dei reperti archeologici, al Musée d’Antiques di Tolosa, fa attualmente parte delle collezioni del Musée Saint-Raymond).



Fig. 33 – Statua in marmo di pescatore conservata presso il British Museum di Londra, inv. 185,07,03.47

¹⁵⁹ Per una datazione tra la fine del III e l’inizio del IV sec. d.C., basata sull’analisi stilistica di matrice tetrarchica, si v. B. Stirnemann, *Zum „Alten Fischer“ von Chiragan*, in *RM.* 93 (1986), pp. 183-195 e M. Bergmann, *Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr.*, Bonn 1977, pp. 145 ss. Per l’ipotesi di una collocazione più tarda, verso la metà o la fine del IV sec. d.C., cfr. F. Slavazzi, *Italia verius quam provincia: diffusione e funzioni delle copie di sculture greche nella Gallia Narbonensis (Aucnus)*, Napoli 1996, pp. 172-175 e H. Gregarek, *Untersuchungen zur kaiserzeitlichen Idealplastik aus Buntmarmor* cit. pp. 263-264.

¹⁶⁰ J.-C. Balty, D. Cazes, *Les portraits romains, 1: Époque julio-claudienne, 1.1 (Sculptures antiques de Chiragan (Martres-Tolosane)* cit. p. 31

Replica romana di un tipo ellenistico, per l'appunto, quello del 'Vecchio Pescatore', la statua è in marmo grigio e misura 0,51 m, questa misura va dalla base del collo all'estremità del ginocchio destro¹⁶¹.

Il manufatto si presenta, infatti, piuttosto mutilato [Fig. 34-35].

La testa manca, le due braccia sono spezzate dopo l'articolazione della spalla (Léon Joulin ha sostenuto che Du Mège avrebbe trovato un braccio che teneva un frammento della rete¹⁶²; questo documento non è, però, stato ritrovato tra le centinaia di reperti relativi alla statuaria di piccole e medie dimensioni di Chiragan); la gamba destra è amputata all'altezza del ginocchio, quella sinistra a metà coscia (per contro, un piede, appoggiato contro la base di un albero, anch'esso in marmo nero, è ancora conservato nelle riserve del Musée Saint-Raymond e le sue dimensioni non sembrano contraddire l'appartenenza alla nostra statua, che in ciò finirebbe, quindi, per 'assomigliare' al 'Vecchio Pescatore' del British Museum (inv. 185,07,03.47) [Fig. 33], che tiene nella sua mano sinistra un cesto di vimini, pieno di pesci e conchiglie, che poggia, per l'appunto, sul ceppo di un albero).

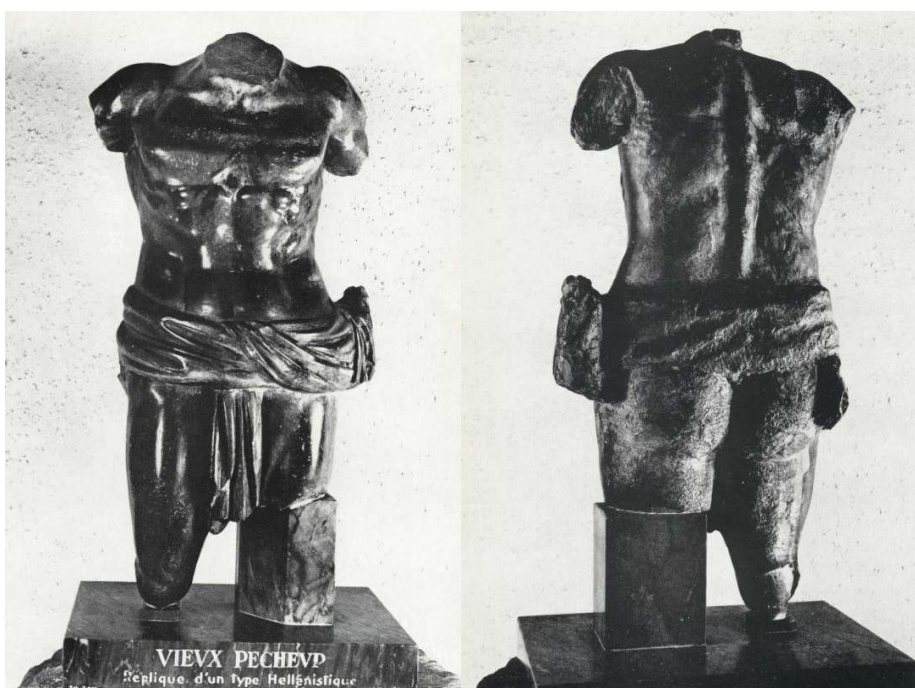
L'assenza di tenone a livello delle parti sezionate, principalmente, alla base del collo, ci indica che questa statua era monolitica.

Il torso è leggermente piegato in avanti e leggermente ruotato di tre quarti, come dimostra la posizione della spalla sinistra, leggermente arretrata rispetto alla destra (questa appare leggermente staccata dal resto del corpo forse, come nel caso del 'Vecchio Pescatore' di *Volubilis*, perché teneva in mano una lenza)¹⁶³.

¹⁶¹ Si v., per tutti, E. Roschach, *Catalogue des musées archéologiques de la ville de Toulouse: Musée des Augustins, Musée Saint-Raymond* cit. n. 46; H. Rachou, *Catalogue des collections de sculpture et d'épigraphie du musée de Toulouse* cit. n. 46; M. Rey-Delqué, *Le «Vieux Pêcheur», réplique d'un type hellénistique: statue trouvée dans la villa de Chiragan à Martres-Tolosane et conservée au Musée Saint-Raymond de Toulouse* cit. pp. 89-95.

¹⁶² L. Joulin, *Les établissements gallo-romains de la plaine de Martres-Tolosanes* cit.

¹⁶³ Per una rappresentazione d'insieme della copia di Chiragan del 'Vecchio Pescatore' si v., in particolare, A. du Mège, *Notice des monumens antiques et des objets de sculpture moderne conservés dans le Musée de Toulouse* cit. n. 149; Id., *Description du musée des Antiques de Toulouse* cit. n. 133; F. Clarac, *Musée de sculpture antique et moderne ou Description historique et graphique du Louvre et de toutes ses parties: des statues, bustes,*



Figg. 34-35–Torso di vecchio pescatore Tolosa, Museo di Saint-Raymond, proveniente dalla Villa di Chiragan

La figura è tozza e compatta. Se ci si cimenta in alcuni calcoli di proporzioni, si nota che il torso è, in rapporto, meno slanciato delle gambe: infatti, il busto (compreso dall'ascella alla vita) misura 13 cm, mentre le gambe sono, in rapporto, più lunghe, misurando 20 cm dall'inguine al

bas-reliefs et inscriptions du Musée royal des Antiques et des Tuileries, et de plus de 2500 statues antiques ... tirées des principaux musées et des diverses collections de l'Europe ... accompagnée d'une iconographie égyptienne, grecque et romaine. Tome II cit. p. 586; E. Roschach, Catalogue des musées archéologiques de la ville de Toulouse: Musée des Augustins, Musée Saint-Raymond, Toulouse 1892, n. 46; A. Lebègue, Une école inédite de sculpture gallo-romaine cit. p. 28; L. Joulin, Les établissements gallo-romains de la plaine de Martres-Tolosanes cit. p. fig. 200B, 212 E; H. Rachou, Catalogue des collections de sculpture et d'épigraphie du musée de Toulouse, Toulouse 1912, n. 46; M. Rey-Delqué, Le «Vieux Pêcheur», réplique d'un type hellénistique: statue trouvée dans la villa de Chiragan à Martres-Tolosane et conservée au Musée Saint-Raymond de Toulouse cit. pp. 89-95; É. Espérandieu, Recueil général des bas-reliefs de la Gaule romaine, 2. Aquitaine cit. p. 62, n. 952; N. Hannestad, Tradition in Late Antique Sculpture: Conservation, Modernization, Production (Acta Jutlandica. Humanities Series), Aarhus 1994, p. 135; M. Bergmann, Un ensemble de sculptures de la villa romaine de Chiragan, oeuvre de sculpteurs d'Asie Mineure, en marbre de Saint-Béat? cit. pp. 202-204; F. Slavazzi, Italia verius quam provincia: diffusione e funzioni delle copie di sculture greche nella Gallia Narbonensis (Aucnus), Napoli 1996, fig. 29; D. Cazes et al., Le Musée Saint-Raymond: musée des Antiques de Toulouse, Toulouse-Paris 1999, p. 111; M. Bergmann, Chiragan, Aphrodisias, Konstantinopel: zur mythologischen Skulptur der Spätantike cit. p. 55; F. Baratte, Exotisme et décor à Aphrodisias : la statue du jeune Noir de l'ancienne collection Gaudin, in Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot 80.1 (2001), pp. 57-80, praecipue 71.

ginocchio. Si evidenzia, quindi, una leggera sproporzione tra il busto e le gambe. L'uomo indossa solo un perizoma, annodato intorno ai fianchi, il cui lembo ricade tra le cosce, a coprire il sesso della figura (in altre repliche, il sesso è, invece, esposto, in conformità con il pathos in voga all'epoca ellenistica: quella di Chiragan è di conseguenza edulcorata, meno brutale, più decorativa), con una certa rigidità (le statue del 'Vecchio Pescatore' del British Museum e di *Volubilis* presentano una corta tunica da schiavo, l'*exomis*, che scende a metà coscia e semplicemente fissata a una sola spalla, ma quella di Chiragan, come quella del Museo del Louvre, esprime una povertà ancora più accentuata, per cui il soggetto raffigurato deve accontentarsi di un perizoma; quanto alla replica del Musée Saint-Raymon, di dimensioni ridotte, mostra un drappeggio spostato, di cui un lembo cade con rigidità e nasconde i genitali).

I dettagli della schiena sono segnati in modo grossolano (il che legittima a ipotizzare la collocazione del manufatto all'interno di una nicchia o, comunque, in un contesto ove la visibilità fosse concentrata sulla parte anteriore della figura), ma si distinguono, comunque, in modo chiaro le natiche, la cintura del perizoma, alcuni muscoli e la colonna vertebrale, molto prominente.

Colpiscono, per la loro evidenza, la magrezza e la muscolatura del soggetto. Le clavicole appaiono sotto la pelle e mettono ancora più in risalto l'incavo alla base del collo, così come la magrezza delle spalle. Lo scultore ha voluto rendere l'aspetto scarnito del resto del corpo, accentuando all'estremo la muscolatura del tronco e delle gambe; ha così realizzato un eccellente studio anatomico in cui appaiono tutti i muscoli, in particolare, i pettorali e quelli della cintura e dello stomaco. Anche le gambe sono molto ben studiate. Il grande realismo dell'attaccatura dei diversi muscoli della coscia al ginocchio vuole accentuare l'impressione generale di decadimento fisico, dovuto all'età, che quest'uomo trasmette.

Il modo di segnare i diversi dettagli non fa che rafforzare questa impressione di grande realismo che si sprigiona dalla statua: per esempio l'ombelico, che è realizzato con un'incisione nella pietra.

Questo modo molto realistico di trattare i soggetti così come la scelta di questo tema sono caratteristiche dell'epoca ellenistica, e più in particolare di ciò che Wilhelm Klein chiama la corrente 'rococò'¹⁶⁴. Questa, sviluppatasi, a partire dal III secolo a.C. fino all'epoca romana, soprattutto ad Alessandria e in tutta l'Asia Minore, attraverso la scelta di temi molto più aderenti alla realtà e alla quotidianità, si contrappose all'ideale greco.

Stilisticamente, la statuetta del 'Vecchio Pescatore' si distingue per la sua peculiare resa della fisicità e della matericità. L'anatomia dell'uomo non è idealizzata secondo i canoni classici, ma trattata con un naturalismo che si avvicina alla realtà del lavoro manuale. La figura, a prescindere dal suo esatto ruolo, esibisce, infatti – come si è già evidenziato – una corporatura robusta, modellata con un forte senso plastico che enfatizza la massa muscolare e la tensione della posa.

Questo approccio – è stato sostenuto – rappresenterebbe un marchio distintivo delle botteghe di Afrodisia, note per la loro abilità nel combinare la tradizione ellenistica con un realismo quasi impressionistico, capace di rendere le sensazioni e la 'vita' della materia¹⁶⁵.

Forte è il rammarico per la perdita della testa della statua, che, verosimilmente, avrebbe anch'essa 'marcato' le due caratteristiche essenziali – di regola, visibili soprattutto nell'espressione dei volti – che qui emergono, comunque, dalla parte del corpo pervenuta: la vecchiaia e la magrezza (di regola – come dimostrano i numerosi esemplari che ci sono giunti – le statue del 'Vecchio Pescatore' hanno il viso molto rugoso, segnato dagli anni e dalla vita dura all'aria aperta, il cranio calvo, la barba irregolare, e sembrano

¹⁶⁴ W. Klein, *Geschichte der griechischen Kunst*, III cit.

¹⁶⁵ Plauto, nello *Stichus*, li mette perfettamente in scena: «Ah, quanta miseria nella vita degli uomini che sono poveri, soprattutto quando non hanno di che guadagnarsi da vivere e non hanno imparato alcun mestiere! Per forza, quel poco che hanno in casa deve bastare loro. Sapete già, a vedere come siamo equipaggiati, qual è la nostra ricchezza. Questi ami e queste canne sono il nostro pane e tutto il nostro sostentamento. Ogni giorno veniamo qui in città a cercare la nostra pastura; ciò ci serve da ginnastica e palestra. Cerchiamo ricci di mare, patelle, ostriche, ghiande, conchiglie, ortiche di mare, cozze, telline. Dopodiché, ci mettiamo a pescare con l'amo e tra le rocce. Troviamo il nostro cibo nel mare. Se non abbiamo alcun successo e non prendiamo nessun pesce, allora salati, bagnati e ripuliti, torniamo a casa senza farci vedere e dormiamo senza cena».

esprimere gli stessi sentimenti di esaurimento e di fatica; esse corrispondono, perfettamente, alla seguente descrizione fornita da Plinio il Giovane in una sua lettera indirizzata ad *Annius Severus*: *Effingit senem stantem; ossa, musculi, nervi, toenae, rugae etiam ut spirantis apparent, rari et cedentes capilli, lata frons, contracta faciès, exile collum; pendent lacerti, papillae jacent, recessit venter*¹⁶⁶.

L'utilizzo di un marmo scuro, quasi nero, non sarebbe stato casuale. Nella scultura romana tardo-antica e bizantina, i contrasti cromatici tra i vari marmi erano molto apprezzati, spesso usati per creare effetti visivi drammatici o per imitare la pittura. La scelta di un marmo (quasi) nero per rendere una figura 'umile' come un pescatore, rifletterebbe un gusto estetico per il realismo cromatico, un approccio artistico che usa il colore naturale della pietra per accentuare il carattere del soggetto; esso sarebbe, cioè, legato alla tipologia della figura maschile che l'autore avrebbe inteso rappresentare, tutt'altro che infrequente, dopo l'annessione dell'Etiopia da parte dei Tolomei, in un grande centro internazionale, quale era Alessandria.

Il tipo iconografico sarebbe, quindi, un'eco di modelli ellenistici diffusi attraverso il Mediterraneo. La presenza di un 'pescatore nero' in un contesto gallo-romano, a così grande distanza dalla sua probabile origine, potrebbe spiegarsi con la capillarità del commercio artistico e la predilezione delle élite romane per manufatti esotici e di alta fattura.

Laddove, come, peraltro, sembra verosimile, si accettasse l'ipotesi secondo cui la statua del 'Vecchio Pescatore' di Chiragan al pari dell'omologa del British Museum fosse stata associata a un tronco d'albero, si sarebbe in presenza di una caratteristica della statuaria orientale tarda di piccole e medie dimensioni, ben rappresentata nelle officine di Afrodisia. In ogni caso, questo accostamento con le officine dell'Asia Minore, attive durante la tarda antichità, sarebbe, ugualmente, da prendere in considerazione se si tiene conto del forte contrasto estetico tra la parte posteriore della scultura, dove le grandi masse, inclusa la colonna vertebrale

¹⁶⁶ Pl. *Ep.*, III,6,2.

particolarmente sporgente, sono state sbazzate e non lucidate, e la parte anteriore, dove l'anatomia, disegnata ma relativamente semplificata, è caratterizzata dalla lucentezza conferita al materiale.

Così l'epoca ellenistica ha trasmesso al mondo romano questa attrattiva per i bassi strati della società e le caricature, in opposizione all'ideale di bellezza classica che non doveva mai rappresentare il decadimento fisico o le differenze di classe. La statua trovata a Chiragan ce lo dimostra in termini elettivi. Ma il problema per noi è conoscere la provenienza di quest'opera e, se possibile, la sua datazione. Si tratta di un'importazione? È, invece, l'opera di un'officina locale? Entrambe le ipotesi sono state, da più parti, sostenute, anche di recente.

Alcune indagini hanno, opportunamente, 'valorizzato' la determinazione scientifica della provenienza del marmo di cui si compone il 'Vecchio Pescatore'; essa, infatti, pur non risolvendo certamente tutti i problemi legati alla 'origine' della statuetta, si presta a costituire un importante indicatore di carattere ermeneutico.

Vale, al riguardo, richiamare i risultati a cui sono giunti, nel 2016, Donato Attanasio, Matthias Bruno e Walter Prochaska, pubblicati nel contributo: *The Marbles of the Roman Villa of Chiragan at Martres-Tolosane (Gallia Narbonensis)*¹⁶⁷. Essi costituiscono il frutto di una serie di analisi chimiche che, nell'aver 'coinvolto' ben 100 reperti marmorei provenienti dalla villa, hanno riguardato anche il 'Vecchio Pescatore' (gli autori hanno preferito utilizzare la denominazione 'Black Fisherman'¹⁶⁸, ossia 'Pescatore Nero').

¹⁶⁷ D. Attanasio, M. Bruno, W. Prochaska, *The Marbles of the Roman Villa of Chiragan at Martres-Tolosane (Gallia Narbonensis)*, in *iDAI.publications Elektronische Publikationen des Deutschen Archäologischen Instituts*, 1. Halbband (2016), p. 169 ss. Cfr. anche, M. Bergmann, *Un ensemble de sculptures de la villa romaine de Chiragan, oeuvre de sculpteurs d'Asie Mineure, en marbre de Saint-Béat?* cit. pp. 197-206; Id., *Chiragan, Aphrodisias, Konstantinopel: Zur mythologischen Skulptur der Spätantike*, Wiesbaden 1999; Id., *Die kaiserzeitlichen Porträts der Villa von Chiragan: Spätantike Sammlung oder gewachsenes Ensemble?*, *Statues in der Spätantike*, Wiesbaden 2007, pp. 323-340; S.E. Beckmann., *The Idiom of Urban Display: Architectural Relief Sculpture in the Late Roman Villa of Chiragan (Haute-Garonne)* cit. p. 134 e s.

¹⁶⁸ Si v. S. Walker, *The Black Fisherman: a Roman copy of a Hellenistic genre statue*, in *The British Museum Yearbook* 4 (1980), pp. 165-177.

Il marmo della statuetta è stato ritenuto provenire dalla cava di Göktepe, posta nei pressi di Muğla, a circa 40 km a sud-ovest da Afrodisia, nella Turchia sud-occidentale (tali cave sarebbero già state attive in età augustea, all'inizio del I secolo d.C., il loro sfruttamento estensivo, tuttavia, sarebbe iniziato solo in età adrianea, nella prima metà del II secolo d.C. e sarebbe continuato fino alla tarda antichità)¹⁶⁹.

Si tratta di una roccia carbonatica a diversi gradi di ricristallizzazione, la cui identificazione macroscopica risulta complessa a causa delle somiglianze con altri marmi neri (Mylasa, Alicarnasso) e calcari neri (Chios, Teos), per quanto la pietra di Göktepe si distingue per essere, sebbene solo in rari casi, caratterizzata da venature giallastre.

La sua natura geologica è controversa, posizionandosi al confine tra diagenesi avanzata e metamorfismo molto basso, il che ne aumenta la variabilità isotopica e chimica.

Un ampio lavoro analitico ha dimostrato come i marmi di Göktepe possano essere identificati in modo inequivocabile sulla base della loro peculiare composizione di oligoelementi, in particolare, in ragione dell'elevata concentrazione di stronzio (Sr), della, di contro, bassa percentuale di manganese (Mn), oltre che del colore rossastro e della bassissima intensità; un profilo questo, che non ha riscontro in altre cave storiche, inclusa quella di Saint-Béat.

¹⁶⁹ Si v., in particolare, D. Attanasio, M. Bruno, A.B. Yavuz, *Quarries in the region of Aphrodisias: The black and white marbles of Göktepe (Muğla)*, in *Journal of Roman Archaeology Science: Reports* 22 (2009), pp. 312-348; D. Attanasio, M. Bruno, W. Prochaska, *The Marbles of the Roman Villa of Chiragan at Martres-Tolosane (Gallia Narbonensis)* cit. p. 169 ss. In argomento, si v. anche D. Attanasio, D. Bruno, M. Prochaska, W.B. Yavuz, *A Multi-method Database of the Black and White Marbles of Göktepe (Aphrodisias), Including Isotopic, EPR, Trace, and Petrographic data*, in *Archaeometry: bulletin of the Research laboratory for archaeology and the history of art, Oxford university* 57.2 (2015), p. 217 ss.; D. Attanasio, D. Bruno, M. Prochaska, W.B. Yavuz, *Ancient 'black' decorative stones and the ephesian origin of sculptural bigio antico*, in *Archaeometry: bulletin of the Research laboratory for archaeology and the history of art, Oxford university* 59.5 (2017), p. 794 ss.; M. Brilli, M.P. Lapuente Mercadalb, F. Giustini, H. Royo, *Plumed, Petrography and mineralogy of the white marble and black stone of Göktepe (Muğla, Turkey) used in antiquity: New data for provenance determination*, in *Journal of Archaeological Science: Reports* 19 (2018), p. 625 ss.

Tale attribuzione archeometrica ha, in particolare, permesso di ovviare all' 'ambiguità' rappresentata dal fatto che il marmo bianco di Göktepe presenta una grana fine e una tessitura omeoblastica molto simili a quelle del marmo di Carrara (lunense), con cui è stato frequentemente confuso in passato¹⁷⁰.

Questa 'firma' chimica unica, consentirebbe – è stato sostenuto – di distinguere, inequivocabilmente, il marmo di Göktepe dagli altri marmi neri e bianchi; nello specifico di superare le incertezze delle analisi visive e persino di quelle isotopiche.

Le più recenti indagini archeometriche hanno svelato che la cava di Göktepe non può più essere considerata un sito di sfruttamento secondario. Le stime sulla sua produzione lorda totale di marmo suggeriscono, infatti, che essa identificasse un centro di estrazione almeno di medie dimensioni.

Göktepe produceva marmi nelle varietà bianca, nera e bicolore, apprezzati per la grana fine e per la compattezza, qualità che facilitavano una lavorazione eccellente, essenziale per la statuaria.

Al tempo stesso, l'alta diffusione e l'altrettanto ampia circolazione di questi marmi dimostrano che il marmo asiatico era un elemento fondamentale della catena di fornitura imperiale.

La statua di Chiragan è stata, positivamente, identificata con il marmo di Göktepe. Questa attribuzione è la prova lampante della circolazione intercontinentale e dell'alta considerazione attribuita ai marmi anatolici in Occidente.

Il fatto che, nonostante la disponibilità del marmo locale di Saint-Béat – che, peraltro, è stato dimostrato essere stato utilizzato, ad esempio, per i grandi rilievi dedicati al ciclo delle Fatiche di Ercole, oltre che per alcune opere 'minori', quali la c.d. 'Iside nera'¹⁷¹ [Fig. 36], nonché per diversi elementi decorativi e architettonici – per la realizzazione del Vecchio

¹⁷⁰ M. Brillia, M.P. Lapuente Mercadal, F. Giustinia, H. Royo Plumed, *Petrography and mineralogy of the white marble and black stone of Göktepe (Muğla, Turkey) used in antiquity: New data for provenance determination* cit. pp. 627-633.

¹⁷¹ N. 41, inv. Ra38[1].

Pescatore' sia stato scelto il marmo di Göktepe è stato ritenuto da più di un interprete un dato significativo; esso renderebbe, infatti, verosimile 'cogliere' nella statuetta un 'prodotto di importazione', un esempio eccellente del modello di commercio di manufatti finiti che permetteva alle élite provinciali di accedere a opere di alta qualità provenienti dall'Oriente (anche a considerare come, da un lato, per le opere di alta qualità, con un'iconografia ben specifica e uno stile altrettanto ben riconoscibile, sia logico ipotizzare che i committenti preferissero acquistare manufatti completi direttamente dalle botteghe di origine; per altro verso, come tale modello di commercio fosse senza alcun dubbio più semplice e meno rischioso rispetto al trasporto di blocchi di marmo grezzo, che avrebbe, comunque, richiesto la presenza di scultori specializzati sul posto).



Fig. 36 – Statua di Iside nera

La statuetta concorrerebbe, quindi, a 'rivelare' la presenza a Chiragan di una rete di relazioni artistiche e commerciali complessa, adattata alle esigenze e alle possibilità logistiche dei committenti e ad ascrivere alle botteghe 'afrodisie' un ruolo significativo nella gestione dell'esportazione di manufatti di alta gamma in tutto il bacino del Mediterraneo.

A conferma di questa ipotesi ricostruttiva vi sarebbe, altresì, la possibilità di ‘calare’ l’utilizzo di marmo asiatico a Chiragan all’interno di un contesto più ampio di relazioni economiche e culturali; nonché il fatto che la villa si trovasse in una regione non facilmente accessibile via mare dal Mediterraneo, il che avrebbe reso l’importazione di grandi quantità di marmo una sfida logistica; di contro, sculture di piccole dimensioni, come quella in rilievo è da ritenere che potessero essere agevolmente trasportare.

Il ‘Vecchio Pescatore’ rafforzerebbe, quindi, la tesi di una forte influenza delle botteghe di Afrodisia sul programma decorativo di Chiragan: a differenza dei rilievi di Ercole che, sebbene di fattura afrodisia, risultano essere stati realizzati col marmo locale di Saint-Béat, la nostra statuetta rappresenterebbe un collegamento più diretto e tangibile con la città d’origine.

Il marmo di Göktepe, pertanto, non avrebbe rappresentato solo una risorsa estetica, ma un prodotto di lusso la cui provenienza richiedeva una diagnostica scientifica di precisione per essere distinta dal Carrara, confermando l’alta qualità della pietra destinata a opere di prestigio come l’esemplare di Chiragan.

E, dal canto suo, la figura del ‘Vecchio Pescatore’ avrebbe ‘incarnato’ un tema così popolare e risonante: il *pathos* della fatica da essere ‘veicolata’ (anche) tramite l’impiego di materiali pregiati e di lusso (quale era il marmo bianco di Göktepe), a testimonianza del fatto che la figura dell’uomo comune e della sua lotta per la sopravvivenza era stata elevata a un motivo di alto valore artistico e commerciale.

Si tratta di argomenti carichi di più di un motivo di suggestione.

Da soli, però, non sembrano sufficienti a definire, oltre alla tipologia e alla provenienza del materiale utilizzato anche il luogo di fabbricazione della statuetta del ‘Vecchio Pescatore’.

Vale, innanzitutto, richiamare, quasi in forma preliminare, un dato, per così dire, ‘esterno’ alla statuetta del ‘Vecchio pescatore’. Si tratta di considerare come buona parte delle sculture che risultano essere state eseguite col marmo locale di Saint-Béat presentano – è questo l’avviso di

molti studiosi – uno stile tipico dei manufatti di ‘Afrodisia’. Il dato è di indubbio interesse e, per certi versi, anche sorprendente. Le fonti indicano, infatti, che gli scultori di Afrodisia erano soliti impiegare, quando possibile, il marmo della loro terra d’origine, di cui conoscevano bene le tecniche di lavorazione. Tale circostanza per le opere in oggetto avrebbe subito una significativa deroga, per cui si sarebbe evidenziata una sorta di ‘iato’ tra la provenienza della manodopera, Afrodisia, e la provenienza del materiale di costruzione, locale.

Va, poi, considerato, per quanto in forma del tutto problematica, l’enorme successo a favore che il marmo asiatico di Göktepe avrebbe incontrato, in particolare, nel corso del II sec. d.C., al punto da divenire il marmo preferito per la ritrattistica di alta qualità (esso, durante l’età antonina – 98-192 d.C., avrebbe sostituito quasi completamente le varietà greche e italiane utilizzate fino ad allora; durante il periodo severiano e successivamente, la tendenza sarebbe continuata e si sarebbe, ulteriormente, ampliata).

Per quanto la quantità limitata di dati non consenta di trarre conclusioni generali, sussiste una sempre più crescente evidenza che il marmo di Göktepe, non solo sarebbe stato introdotto a Roma da artisti di Afrodisia, ma sarebbe stato, altresì, in tempi rapidi, adottato dai più rinomati *ateliers* urbani per la loro produzione di alta qualità. La conseguenza è che il suo utilizzo non può, di per sé, fungere da indicazione inequivocabile in ordine alla manifattura afrodisia dell’opera.

In ogni caso, l’intero problema deve essere riconsiderato attentamente, e – nonostante l’importazione della certezza in ordine al materiale in cui è scolpita – appare, comunque, necessario supportare tale indicatore con quelli desumibili dall’analisi stilistica.

Rispetto a quest’ultima, a venire in rilievo è, innanzitutto, il modo ‘goffo’ con cui risulta resa la magrezza della figura maschile, attraverso un’esagerata, direi estrema, accentuazione di tutti i muscoli del suo corpo. Analoga ‘goffaggine’ sembra connotare la scelta dello scultore di ridurre le proporzioni del busto rispetto a quelle delle gambe, quasi a esprimere lo schiacciamento dell’uomo.

Inoltre, il tessuto del perizoma manca di naturalezza: le pieghe sono rigide, il nodo fittizio e il lembo ricade troppo bruscamente tra le cosce del pescatore.

È stato osservato come, nell'insieme, questi dettagli (che non è dato riscontrare, quantomeno non in tale misura, nelle altre repliche, ove la magrezza e soprattutto la vecchiaia della figura sono, di regola, espressi dalla rilassatezza dei muscoli, dalle carni pendenti e dalle ossa e dalle vene salienti, che conferiscono al manufatto un maggiore e più efficace realismo) denotino il marchio di un certo 'accademismo' e rendano problematico ricondurre la statuetta nell'ambito della produzione di Roma o di un altro grande centro artistico dell'Impero romano.

Piuttosto, si tratterebbe di una buona copia realizzata da un'officina locale, che conosceva i modelli stilistici allora in auge nell'*Urbs*. Dal I sec. d.C., infatti, in tutti i territori dell'Impero è un continuo circolare dei canoni e dei tipi iconografici dell'arte romana. Questa diffusione è promossa da Roma, che in essa identifica uno degli elementi più efficaci per realizzare la romanizzazione delle diverse popolazioni.

Il 'Vecchio Pescatore' rappresenterebbe, quindi, una replica di epoca romana, atta a testimoniare il gusto molto vivo del proprietario della villa di Chiragan per la scultura ellenistica. I bellissimi pezzi che sono stati scoperti insieme a questa statua fanno di costui un eccellente amatore d'arte il cui gusto era, perfettamente, assimilato alla cultura greco-romana dispensata da Roma.

Il quadro appena enucleato presenta – non lo si può negare – diversi, possibili elementi antinomici. Essi, nell'insieme, sembrano suggerire, per un verso, uno stretto legame, a fronte del materiale impiegato: il marmo di Göktepe, della statuetta del 'Vecchio Pescatore' con la città di Afrodizia; da un altro verso, però, molteplici caratteri stilistici che non possono considerarsi tipici di Afrodizia. Tale incongruenza, tuttavia, potrebbe trovare una possibile giustificazione, a fronte dell'uso estensivo del marmo di Göktepe per i 'ritratti' di Chiragan e della eventualità che da ciò sia dato derivare una connessione diretta o indiretta con gli scultori di Afrodizia. Una

risposta, anche solo in termini di verosimiglianza, è difficile da dare; essa conduce, infatti, ai grandi cambiamenti che si verificarono nella ritrattistica romana all'inizio del II secolo d.C. e che continuarono in tempi successivi.

Più di un'ipotesi ricostruttiva sembra, alternativamente, praticabile. È stato, in particolare, osservato che l'impiego del marmo di Göktepe, si sarebbe, verosimilmente, esteso anche ai più rinomati *ateliers* urbani, indipendentemente dal fatto che essi avessero origini o connessioni afrodisie; risulterebbe, quindi, difficile credere che gli scultori a Roma abbiano preso in prestito dagli Afrodisi solo il marmo senza ereditare, almeno in parte, le loro peculiarità tecniche e stilistiche.

Nello stesso tempo, però, non si può fare a meno di affermare come l'eccellente qualità del marmo Göktepe, per quanto, abbia costituito – è ovvio ritenerlo – un importante incentivo al suo impiego, non sembri in grado di spiegare da sola lo straordinario successo incontrato da questo marmo. Esistevano, infatti, diverse alternative e il marmo di Göktepe non sembra essere così superiore in aspetto e proprietà di lavorazione alle migliori qualità di marmi di Docimio o lunense. In altri termini, lo sfruttamento del marmo di Göktepe sarebbe andato ben oltre la manifattura afrodisia, mantenendo traccia, tuttavia, delle peculiarità stilistiche e tecniche che erano state introdotte dagli scultori cariani. La conseguenza implicita è che gli scultori di Afrodisia, direttamente o indirettamente, giocarono un ruolo molto più importante di quanto si pensasse finora nel determinare le tendenze dell'arte ritrattistica romana in epoca imperiale.

A fronte di ciò, appare legittimo ipotizzare che un peso non indifferente l'abbia avuto proprio la stretta connessione esistente tra il marmo di Göktepe e gli artigiani di Afrodisia. Costoro – anche dopo l'avvio dell'impiego diffuso di questa tipologia di marmo, di cui si è detto – continuarono a fungere da suoi principali promotori e fruitori, grazie (anche) alle novità stilistiche e tecniche che introdussero.

In rapporto a ciò, viene da assumere che – accanto alla firma dell'artista, ossia alla sua esplicita menzione – anche la tipologia di marmo utilizzata, il fatto, cioè, che si trattasse di marmo proveniente dalle cave di Göktepe (o da

quelle della stessa città di Afrodisia), servisse a certificare la manifattura afrodisia e fungesse, quindi, in qualche modo, da marchio di origine del manufatto.

5. Petrografia e mineralogia della pietra nera di Göktepe: nuovi dati per la determinazione della ‘provenienza’ del ‘Vecchio Pescatore’ di Chiragan

Lo studio dei reperti rinvenuti nella villa di Chiragan ha segnato un punto di svolta grazie all’impiego della risonanza elettronica (EPR) combinata con l’analisi dei micro-elementi intrappolati nei materiali. Questo approccio multidisciplinare ha permesso di superare i limiti della semplice osservazione a occhio nudo, che spesso trae in inganno: pietre che all’apparenza sembrano identiche per colore e grana rivelano infatti, sotto la lente della chimica, origini geologiche completamente diverse. In questo modo, la scienza riesce a mappare con precisione la provenienza di ogni frammento, risolvendo dubbi che l’analisi visiva tradizionale non era in grado di sciogliere.

In particolare, la mappatura delle concentrazioni di manganese (Mn) e stronzio (Sr) – indicatori geochemici altamente discriminanti per i marmi bianchi e neri del bacino del Mediterraneo – ha consentito di elevare il ‘Vecchio Pescatore’ (inv. Ra 46) da semplice replica scultorea ‘di genere’ a fulcro di una complessa e articolata revisione critica¹⁷².

¹⁷² Si v., in particolare, D. Attanasio, M. Bruno, W. Prochaska, *The Marbles of the Roman Villa of Chiragan at Martres-Tolosane (Gallia Narbonensis)*, in *iDAI.publications Elektroniske Publikationen des deutschen Archäologischen Instituts*, 1 (2016), pp. 169-200; *Göktepe marbles. White, black and two-tone*, Roma 2021; M. Brillià, M.P. Lapuente Mercadal, F. Giustinia, H. Royo Plumed, *Petrography and mineralogy of the white marble and black stone of Göktepe (Muğla, Turkey) used in antiquity: New data for provenance determination*, in *Journal of Archaeological Science: Reports*, 19 (2018), pp. 625-642; si v. anche D. Attanasio, M. Bruno, W. Prochaska, A. Bahadır Yavuz, *A multi-method database of the black and white marbles of Göktepe (Aphrodisias), including isotopic, EPR, trace and petrographic data* cit. pp. 217-245; Id., *An update on the use and distribution of white and black Göktepe marbles from the first century AD to Late Antiquity*, in P. Pensabene, E. Gasparini, *Interdisciplinary studies on ancient stone: ASMOSIA X: proceedings of the tenth International Conference of ASMOSIA, Association for the Study of Marble & Other Stones in Antiquity, Rome, 21-26 May 2012, Roma 2015*, pp. 461-468; Id., *Re-evaluation of the Marble Provenance of the Esquiline Group Sculptures (Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen) Following the Discovery of the Aphrodisian Marble*

La certezza analitica della sua provenienza dalle cave di Göktepe (Asia Minore) non si è limitata a correggere una classificazione materica; essa ha agito come un catalizzatore per la ricostruzione dell'intero sistema di approvvigionamento della villa. Il 'Vecchio Pescatore' di Chiragan ha, dunque, cessato di essere (considerato) un reperto isolato per trasformarsi nel marcatore scientifico di una rete commerciale d'élite, provando l'esistenza di un legame diretto tra la committenza della Gallia Narbonense e i distretti estrattivi imperiali più esclusivi del mondo romano.

Il materiale, identificato con buona certezza analitica come marmo di Göktepe nella sua prestigiosa varietà scura (bigio morato), ha smesso di essere un episodio isolato o una scelta estetica estemporanea; ha, piuttosto, finito per configurarsi come il termine di confronto fondamentale per un nucleo organico di altri manufatti di indubbio pregio, definendo un orizzonte produttivo coerente.

Questa 'firma chimica', univoca e inconfondibile, ha, in definitiva, agito come un potente discriminante: non solo ha isolato il 'Vecchio Pescatore' dalle produzioni locali in marmo dei Pirenei o dall'uso di marmi grigi generici di area gallica, ma lo ha, indissolubilmente, legato a una serie di sculture d'alto rango concepite per i settori di maggior rappresentanza e fasto della Villa di Chiragan.

In questo quadro, la precisione delle analisi scientifiche ha smesso di essere un semplice dato tecnico per trasformarsi in una vera e propria chiave di lettura storica. I risultati di laboratorio, infatti, non servono più solo a catalogare i materiali, ma ci aiutano a ricostruire i fatti e le vicende del passato.

L'evidenza scientifica ha, infatti, confermato che la selezione della pietra non sarebbe stata dettata da una generica disponibilità di mercato, ma avrebbe risposto a un preciso protocollo di fornitura imperiale.

Quarries at Göktepe, in *RM* 121 (2015), pp. 567-589; Id., *Ancient 'black' decorative stones and the Ephesian origin of sculptural bigio antico*, in *Archaeometry* 59.5 (2017), pp. 794-814.

Ci si troverebbe, quindi, di fronte alla prova evidente dell'esistenza di un preciso 'legame afrodisiense', di una direttrice privilegiata che avrebbe collegato direttamente le cave e le officine dell'Asia Minore con la committenza di Chiragan, sancendo l'inserimento della villa nei circuiti più esclusivi del lusso imperiale.

La determinazione della provenienza del marmo dal distretto montuoso di Göktepe travalica la semplice catalogazione geografica: essa assurge a prova documentale della partecipazione attiva della Villa di Chiragan ai circuiti di approvvigionamento più esclusivi e selettivi del bacino del Mediterraneo.

Tale evidenza archeometrica scardina definitivamente le precedenti attribuzioni basate sulla sola ispezione macroscopica o autoptica, metodologie che, pur consolidate, hanno per decenni indotto in errore la comunità scientifica, portando a confondere sistematicamente il materiale con il marmo lunense o, in contesti meno prestigiosi, con varietà grigie locali. Questo equivoco nasceva dalla straordinaria somiglianza visiva delle tessiture cristalline, oggi distinguibili solo attraverso le citate analisi degli elementi in traccia.

Il superamento di questo diaframma terminologico e materico impone oggi una radicale riconsiderazione del modello di approvvigionamento della residenza. Chiragan non appare più come un terminale passivo dei flussi commerciali italici, ma si rivela come un centro d'elezione per l'importazione diretta di semilavorati o manufatti finiti provenienti dalle province orientali.

Ciò testimonia una committenza dotata di una sofisticata cultura materiale, capace di orientare i propri investimenti verso un distretto produttivo, quello afrodisiense, che tra l'età adrianea e la tarda antichità aveva ormai soppiantato Luni nel primato della scultura d'eccellenza¹⁷³.

La presenza del marmo proveniente da Göktepe a Chiragan sembra potersi leggere quale attestazione del definitivo spostamento del baricentro

¹⁷³ Si v. M. Bergmann, *Chiragan, Afrodiasias, Konstantinopel. Zur mythologischen Skulptur der Spätantike* cit. pp. 61-63.

artistico verso l'Asia Minore, elevando la villa al rango delle più sfarzose dimore dell'aristocrazia senatoria urbana; quale probante testimonianza dell'attivazione di un canale di esportazione commerciale privilegiato, che, lungi dall'essere episodico, sarebbe stato strutturato per veicolare manufatti finiti di eccelsa qualità dalle officine dell'Asia Minore direttamente nel cuore della Gallia Narbonense.

È sorprendente osservare come l'enorme distanza geografica non abbia in alcun modo attenuato il rigore stilistico o la preziosità materica delle opere: i pezzi giungevano a destinazione conservando intatta quella 'maniera' sofisticata tipica dei centri di produzione più aggiornati dell'Impero.

Si è, quindi, di fronte a un modello di distribuzione diretta del lusso, dove il committente non si affida a intermediari locali o a maestranze itineranti di dubbia perizia, ma attinge alla fonte stessa della qualità asiatica. Il 'Vecchio Pescatore' diventa così il vessillo di un'operazione commerciale e artistica senza precedenti, che trasforma la villa di Chiragan in un'enclave culturale afrodisiense in terra gallica.

In quanto elemento fondamentale di questo suggestivo scenario, il 'Vecchio Pescatore' non può (più) essere interpretato quale replica isolata, decontestualizzata o frutto di un acquisto sporadico sul mercato antiquario. Esso assurge, piuttosto, a paradigma di un programma decorativo coerente e profondamente meditato, a vertice qualitativo di un sistema di importazione massiccio e coordinato, espressione di una committenza di altissimo rango che non si limitava a partecipare ai circuiti artistici più esclusivi dell'Impero, ma ne dettava l'agenda estetica all'interno delle province.

La prova analitica che ben 37 ritratti su 59 (pari al 63% del campione) siano stati realizzati in marmo di Göktepe – smentendo la secolare e tradizionale attribuzione al marmo di Carrara – costituisce un autentico mutamento di paradigma.

Il legame più immediato e stringente il 'Vecchio Pescatore' lo manifesta con un nucleo di statuette di 'piccola scala', concepite per una fruizione ravvicinata e caratterizzate da un virtuosismo tecnico che costituisce la sigla

inconfondibile degli *ateliers* di Afrodisia. Queste opere non sono meri ornamenti, ma veri e propri saggi di bravura scultorea.

In questo orizzonte si inserisce la ‘Testa di Giovane Africano’ (inv. Ra 118), reperto che condivide con il ‘Vecchio Pescatore’ la medesima varietà scura del marmo di Göktepe e una ricerca parossistica del realismo.

La straordinaria padronanza nel differenziare le finiture superficiali – operando una lucidatura a specchio per la carnalità del volto e una resa opaca e materica per la testura dei capelli crespi – richiama direttamente il trattamento della nostra replica di matrice ellenistica. Tale accorgimento tecnico era finalizzato a simulare la densità cromatica e la lucentezza della materia bronzea, esaltando i contrasti chiaroscurali attraverso una sapiente manipolazione della rifrazione luminosa sulla pietra scura.

Tale condivisione materica e stilistica sembra suggerire la provenienza dei due reperti: il ‘Vecchio Pescatore’ e la ‘Testa di Giovane Africano’ dalle medesime officine specializzate di Afrodisia, confermando l’eccezionale status del proprietario della villa di Chiragan.

Parallelamente, il ciclo in Göktepe bianco – comprendente le figure di Eracle, Dioniso, Atena e un Fauno – rivela una perfetta convergenza stilistica con il nucleo in marmo nero, a conferma dell’unicità della fornitura. Nonostante il netto scarto cromatico, gli standard qualitativi si attestano sui livelli ‘urbani’ tipici delle officine afrodisiensi: l’Eracle e il Dioniso, in particolare, testimoniano la straordinaria perizia degli scultori dell’Asia Minore nell’assecondare il gusto delle *élite* provinciali più colte. Si delinea così un panteon decorativo di estrema raffinatezza che trova la sua cifra distintiva in una rigorosa coerenza materica, fondata sull’impiego esclusivo di una materia prima di rango imperiale¹⁷⁴.

La coerenza del programma decorativo di Chiragan trova la sua conferma definitiva nei manufatti di arredo funzionale di lusso, che testimoniano una committenza capace di coordinare ordini complessi per *set* integrati.

¹⁷⁴ Si v. D. Attanasio, M. Bruno, W. Prochaska, *The Marbles of the Roman Villa of Chiragan at Martres-Tolosane (Gallia Narbonensis)* cit. p. 173.

Sotto il profilo archeometrico, il vaso frammentario nero (inv. Ra 99) si configura come il ‘gemello’ materico del ‘Vecchio Pescatore’. L’impiego della medesima, rara varietà scura per un arredo monumentale non lascia dubbi sulla natura unitaria del progetto destinato ai complessi acquatici della villa¹⁷⁵.

Questa ricercata dialettica cromatica era completata dal vaso in varietà bianca (inv. Ra 181). La contrapposizione bianco/nero non era un semplice espediente ornamentale, ma rifletteva il gusto per il contrasto materico e bizantino tipico della cultura artistica asiatica di epoca tardoantica. Tale scelta trasportava nella villa di Chiragan il medesimo lusso che decorava i palazzi di Costantinopoli e le sfarzose *domus* senatoriali dell’Esquilino, rendendo Chiragan un’enclave di stile orientale in Occidente¹⁷⁶.

La residenza non era un terminale periferico o passivo del mercato gallico, bensì, come si è detto, un nodo centrale inserito in un circuito commerciale e politico privilegiato.

Tanto più a considerare come i sopra menzionati ritratti esibiscono un arco cronologico di eccezionale ampiezza, che spazia dall’età giulio-claudia (14-68 d.C.) al regno di Filippo l’Arabo (244-249 d.C.), fino a includere esemplari di epoca teodosiana (379-395 d.C.). Una simile continuità temporale è rivelatrice: non siamo di fronte ad acquisti episodici o casuali, ma a una vera e propria strategia di acquisizione plurisecolare. La qualità esecutiva, di livello superbo, attesta che non ci troviamo dinnanzi a modeste copie provinciali, bensì a manufatti di altissimo rango urbano, verosimilmente licenziati dalle prestigiose botteghe artistiche di Roma o spediti come opere finite direttamente dai centri di eccellenza plastica dell’Asia Minore.

¹⁷⁵ Si v. M. Bergmann, *Chiragan, Aphrodisias, Konstantinopel: Zur mytholo - gischen Skulptur der Spätantike* cit. p. 68 ss.; D. Attanasio, M. Bruno, W. Prochaska, *The Marbles of the Roman Villa of Chiragan at Martres-Tolosane (Gallia Narbonensis)* cit. pp. 174, 180 e s., 186.

¹⁷⁶ Si v. D. Attanasio, M. Bruno, W. Prochaska, *The Marbles of the Roman Villa of Chiragan at Martres-Tolosane (Gallia Narbonensis)* cit. p. 174.

L'omogeneità materica riscontrata tra tali manufatti e il 'Vecchio Pescatore' rivela una logica di committenza lucida e unitaria. Sembra verosimile ipotizzare che il proprietario della villa disponesse di canali di approvvigionamento stabili e istituzionalizzati, in grado di garantire l'accesso esclusivo alle cave di Göktepe, le quali, essendo sotto il diretto controllo dell'amministrazione imperiale, rappresentavano una risorsa non accessibile al mercato comune.

Tale stato di cose permette di delineare una vera e propria 'strategia dell'arredo', fondata sull'uso identitario e ostentativo dei marmi di Göktepe. Tale strategia travalicava la mera funzione ornamentale degli spazi per farsi strumento di auto-rappresentazione: mirava alla costruzione di un paesaggio domestico 'parlante', capace di riflettere l'immediata appartenenza del proprietario alle cerchie più influenti del potere imperiale.

Possedere ed esibire manufatti in marmo di Göktepe significava, infatti, dimostrare la capacità di controllare e drenare risorse – come i marmi neri e bianchi delle cave afrodisiensi – che erano altrove indisponibili e soggette a un rigoroso controllo estrattivo.

Ogni manufatto condivideva la medesima nobiltà d'origine asiatica. Ciò riflette una precisa volontà di autorappresentazione che non ammetteva soluzioni di continuità, legando indissolubilmente il prestigio del *dominus* alla sua capacità di drenare le risorse più esclusive dell'Impero – le medesime che ornavano i palazzi del Palatino e i grandi fori di Roma – trasportandone l'aura e il valore nel cuore della Gallia.

Sulla scorta delle evidenze finora esposte, è possibile ipotizzare con rigore scientifico che l'intero *stock* di marmi di Göktepe rinvenuti a Chiragan risponda a un unico e coerente modello di fornitura. Sebbene la prudenza metodologica impedisca di vincolare ogni singolo frammento alla medesima bottega fisica, la straordinaria convergenza tra l'impiego di un materiale esclusivo, la ricorrenza di specifici stilemi e l'adozione di una finitura tecnica di altissimo profilo depone inequivocabilmente a favore di una provenienza da un distretto produttivo unitario: quello di Afrodisia.

Tale ‘matrice identitaria’ non riposa su vaghe suggestioni formali, ma si articola su evidenze oggettive che definiscono i canoni della cosiddetta tradizione scultorea afrodisiense. Si tratta di un sistema produttivo dove la perizia tecnica e l’uso di materiali specifici convergono in un linguaggio artistico inconfondibile, espressione di una cifra stilistica di assoluto valore.

Le ‘maestranze’ di Afrodisia eccellevano nella manipolazione delle superfici scure, operando attraverso una sofisticata tipizzazione categoriale delle finiture: la resa opaca, quasi ‘polverosa’ e granulata della capigliatura e della barba, viene accostata per contrasto alla lucidatura ‘a specchio’ delle masse muscolari e dell’epidermide.

Questa tecnica non aveva un fine puramente ornamentale, ma rispondeva a una precisa istanza mimetica: emulare la plasticità e la rifrazione luminosa dei bronzi ellenistici, esasperando il realismo drammatico dei soggetti. Attraverso questa ‘pittura sulla pietra’, gli artigiani di Afrodisia riuscivano a conferire al marmo bigio morato una vitalità pulsante, trasformando la staticità della materia lapidea in una narrazione dinamica di luci e ombre.

Un argomento dirimente per la qualificazione sociale della committenza è la sovrapposizione tecnica e materica riscontrata tra Chiragan e il celebre ‘Gruppo dell’Esquilino’ a Roma¹⁷⁷.

La presenza delle firme di maestri del calibro di *Flavius Zenon* e *Flavius Chryseros* su statue realizzate nel medesimo marmo di Göktepe conferma che Chiragan attingeva direttamente agli ateliers d’élite che rifornivano la corte imperiale e l’alta aristocrazia senatoria. La villa gallica non si configura, dunque, come un mercato secondario o di ripiego, ma come un terminale diretto della produzione scultorea più prestigiosa e aggiornata dell’Impero, capace di dialogare alla pari con le tendenze artistiche della capitale.

All’interno di questo scenario, l’Asclepio (inv. Ra 41) [Fig. 37] funge da ‘eccezione controllata’ che conferma il rigore della selezione. Pur essendo

¹⁷⁷ Si v. K.T. Erim, C. Roueché, *Sculptors from Aphrodisias: Some New Inscriptions*, in *BSR* 50 (1982), pp. 102-115; S.E. Beckmann, *The Idiom of Urban Display: Architectural Relief Sculpture in the Late Roman Villa of Chiragan (Haute-Garonne)* cit. p. 137.

stilisticamente integrato nel ciclo delle sculture ideali, esso è scolpito in marmo di *Docimium* (Afyon). Sotto il profilo storico-economico, questo dato è cruciale: esso rivela che il proprietario non era vincolato a un unico stock commerciale, ma possedeva i mezzi e i contatti per accedere all'intero repertorio delle 'pietre imperiali'¹⁷⁸ dell'Asia Minore. Tale pluralismo conferma la natura cosmopolita di un programma decorativo basato sull'importazione di prodotti finiti dai mercati orientali più esclusivi e costosi.



Fig. 37 – Statua di Asclepio

In definitiva, la compresenza di questi pilastri: l'esclusività del marmo di Göktepe, la parentela con le officine romane di Zenon e Chryseros e la gestione magistrale dei piani luce, riconduce la collezione di Chiragan a una logica di bottega unitaria e a un progetto di committenza coerente¹⁷⁹.

Il 'Vecchio Pescatore' rimane l'esponente più celebre di questo sistema, ma la sua reale forza storiografica risiede nell'essere parte integrante di un

¹⁷⁸ Così D. Attanasio, M. Bruno, W. Prochaska, *The Marbles of the Roman Villa of Chiragan at Martres-Tolosane (Gallia Narbonensis)* cit. p. 177.

¹⁷⁹ Si v. D. Attanasio, M. Bruno, W. Prochaska, *The Marbles of the Roman Villa of Chiragan at Martres-Tolosane (Gallia Narbonensis)* cit. p. 175.

‘paesaggio marmoreo’ asiatico trasportato con perizia nel cuore della Gallia. In questo orizzonte, materiale e stile cooperavano per definire uno *status symbol* inequivocabile, trasformando la residenza provinciale in un avamposto del gusto e del potere imperiale tardoantico, capace di replicare lo sfarzo delle capitali mediterranee attraverso il controllo delle risorse lapidee più pregiate dell'Oriente.

Sulla scorta delle evidenze archeometriche e stilistiche esposte, è possibile asserire con rigore metodologico che il ‘Vecchio Pescatore’ non costituisca un *unicum* fortuito, bensì l'elemento di punta di una fornitura unitaria di bottega, concepita su scala monumentale per definire l'identità semantica e politica della Villa di Chiragan.

L'identificazione massiccia e pervasiva del marmo di Göktepe – declinato magistralmente sia nella varietà bianca per la ritrattistica e le divinità olimpiche, sia nella prestigiosa varietà nera per i soggetti esotici e di genere – dimostra che la decorazione scultorea di Chiragan fu il risultato di un programma organico d'importazione. Tale modello interpretativo permette di tracciare coordinate storiche e metodologiche definitive.

Per questo specifico nucleo di opere, la lavorazione *in situ* è da escludersi categoricamente. La natura di manufatti ‘finiti’, unita alla specificità tecnica richiesta per il trattamento dei marmi dell'Asia Minore (lucidature differenziate e gestione dei piani luce), indica una produzione esterna di altissimo profilo, aliena alle maestranze galliche.

Sebbene Roma rimanga il baricentro politico, il ‘caso Chiragan’ suggerisce un'autonomia commerciale sorprendente. Gli scultori afrodisiensi non si limitarono a introdurre il marmo di Göktepe nella capitale, ma gestirono un flusso di esportazione diretta di capolavori finiti verso le residenze più prestigiose delle province occidentali, bypassando talvolta la mediazione fisica dei mercati della città di Roma.

Le botteghe di Afrodisia operarono come una vera e propria élite artistica transnazionale. Furono capaci di dominare il gusto tardoantico attraverso il controllo esclusivo di materiali rari estratti da cave imperiali e l'imposizione

di uno stile inconfondibile, segnato da un realismo drammatico e da un virtuosismo materico senza pari.

In ultima analisi, il ‘Vecchio Pescatore’ e i suoi ‘compagni di marmo’ rappresentano la firma tangibile di un sistema produttivo in cui la pietra cessava di essere mero supporto per farsi manifesto di rango.

La villa di Chiragan si conferma così come un osservatorio privilegiato per comprendere le dinamiche dell'alta aristocrazia provinciale. Attraverso l'approvvigionamento diretto dai centri di eccellenza dell'Asia Minore, la committenza non intendeva riflettere solo la propria sterminata ricchezza, ma la propria piena appartenenza ai vertici culturali dell'Impero. La presenza del marmo di Göktepe a Chiragan è, a tutti gli effetti, la prova archeologica di un dialogo diretto tra la periferia gallica e il cuore pulsante del potere e dell'arte asiatica, mediato da una cultura del lusso che non conosceva confini geografici¹⁸⁰.

6. Chiragan come osservatorio privilegiato: il pescatore e la ‘firma’ di Afrodisia

L'analisi della cultura materiale e delle scelte litiche trova nel ‘Vecchio Pescatore’ di Chiragan un punto di osservazione privilegiato e ineludibile. L'opera, realizzata nel prestigioso marmo nero di Göktepe, si configura con ogni probabilità come un prodotto finito, importato direttamente da Afrodisia in epoca tardoantica. Tale ipotesi non è soltanto una suggestione stilistica, ma è suffragata dalle stringenti affinità formali riscontrabili con il grande *Satiro* di Afrodisia e con i reperti scultorei rinvenuti nel celebre ‘Atelier dello scultore’ della città caria, cuore pulsante di una produzione plastica di altissimo livello.

Il caso di Chiragan non rimane un episodio isolato. La presenza nel sito di altri manufatti realizzati nel medesimo materiale – come i due crateri frammentari (uno bianco, cat. W194, e uno nero, cat. B36) scolpiti secondo la tradizione neoattica – conferma che la Villa di Chiragan fosse un centro di

¹⁸⁰ Si v. D. Attanasio, M. Bruno, W. Prochaska, *The Marbles of the Roman Villa of Chiragan at Martres-Tolosane (Gallia Narbonensis)* cit. p. 175.

ricezione privilegiato per i prodotti finiti provenienti dalle officine carie. Questo nucleo di reperti attesta la capacità di un sistema produttivo coerente di irradiare un linguaggio comune del lusso fino alle province più remote dell'Occidente.

Per comprendere la specificità del 'Vecchio Pescatore', è necessario superare la classificazione macroscopica tradizionale che distingueva genericamente tra nero antico, bigio antico e bigio morato¹⁸¹. L'archeometria moderna identifica oggi il marmo di Göktepe come l'unico vero protagonista della statuaria di lusso, grazie a caratteristiche fisiche irripetibili:

A differenza del nero antico (un calcare fragile e ostico), il bigio morato di Göktepe è un marmo basso-metamorfico a grana finissima (MGS ~ 0,1 ÷ 0,2 mm). Questa struttura permette di ricevere dettagli d'intaglio infinitesimali, garantendo una precisione quasi metallica.

La lucentezza metallica post-lucidatura risponde alla volontà di emulare i perduti originali bronzei ellenistici, conferendo alla pelle del pescatore un riflesso bruno e 'bruciato' di straordinario realismo.

La validità di questo orizzonte produttivo è confermata dal confronto con altri capolavori provenienti dal medesimo sito. A venire in rilievo sono, nello specifico:

- il Satiro di Palazzo Altemps: già Marianne Bergmann ne ha evidenziato l'analogia formale con i Satiri e i Giganti tardoantichi (Silahtarağa e Afrodisia), suggerendo una cronologia più bassa rispetto a quella adrianea tradizionale¹⁸²;
- il Gigante di Boston: caratterizzato da un'alta intensità EPR (manganese), conferma che le cave di Göktepe (distretto 4B) fornivano varietà specifiche per soggetti di eccezionale forza plastica.

La superiorità del marmo di Göktepe emerge chiaramente nel confronto con il Bigio Antico di Belevi (Efeso). Se quest'ultimo, con una grana media

¹⁸¹ M. Brilli, M.P. Lapuente Mercadal, F. Giustina, H. Royo Plumed, *Petrography and mineralogy of the white marble and black stone of Göktepe (Muğla, Turkey) used in antiquity: New data for provenance determination* cit. p. 626.

¹⁸² M. Bergmann, *Un ensemble de sculptures de la villa romaine de Chiragan, oeuvre de sculpteurs d'Asie Mineure, en marbre de Saint-Béat?* cit. pp. 200-201.

(1 mm), impone limiti alla finezza, il Göktepe si comporta come un ‘metallo fluido’:

- nel ‘Vecchio Pescatore’, la micro-struttura di Göktepe permette di rendere la pelle avvizzita non come solchi profondi, ma come un reticolo poroso che non frammenta la luce, simulando la tensione della cute sulle ossa;
- gli scultori afrodisiensi portavano la pelle a una brillantezza speculare (effetto vitale/oleoso) lasciando le reti e l'*exomis* (panno ruvido) allo stato di lavoro ancora grezzo o, comunque, con lucidatura leggera (grigio opaco), creando un contrasto materico iper-realistico.

Un aspetto tecnico di straordinario interesse, che lega indissolubilmente la statuaria di Chiragan alle più prestigiose committenze imperiali, risiede nella costruzione dell'opera per blocchi separati. Questa prassi, lungi dall'essere un mero ripiego logistico, rappresenta una sofisticata strategia delle officine di Afrodizia per gestire le peculiarità del marmo di Göktepe. Il termine di paragone più alto è offerto dalla statua di Matidia Minore come Aura (Sessa Aurunca): qui, la veste è scolpita in parti distinte utilizzando diverse sfumature di bigio morato, ottenendo un effetto di ‘polimaterismo monocromo’ che ne esalta la profondità dinamica.

Come attestato da alcuni recenti studi, le cave di Göktepe fornivano blocchi di dimensioni spesso contenute. Per soggetti dal forte sbilanciamento posturale come il ‘Vecchio Pescatore’, - connotato dal busto proteso in avanti e dalle braccia impegnate nel reggere il peso delle reti – la tecnica dei pezzi riportati diveniva una necessità logistica trasformata in virtù estetica. L'uso magistrale di perni e incastri permetteva agli scultori di:

- riservare i frammenti di cava di eccezionale purezza e privi di inclusioni per le parti anatomiche più delicate, come il volto e le mani nodose;
- ridurre il rischio di fratture durante la lavorazione del marmo che, pur essendo duttile, mantiene una densità milonitica elevata che non tollera vibrazioni eccessive in sezioni sottili.

Nel Pescatore di Chiragan, questa tecnica accentua la percezione della fragilità del corpo senile. La giunzione dei pezzi – sapientemente mascherata tra le pieghe dell'*exomis* o nei punti di massima tensione muscolare – consentiva all'artista di orientare ogni blocco secondo un'inclinazione diversa. Seguendo la grana del marmo quasi millimetro per millimetro, lo scultore poteva ottenere una resa della pelle superiore rispetto a quanto possibile con i blocchi massicci e meno articolati del marmo di Belevi (bigio antico).

La presenza di questa complessa ingegneria scultorea nel reperto di Chiragan eleva l'opera oltre lo statuto di semplice 'copia'. Siamo di fronte a un manufatto che eredita la sapienza costruttiva delle grandi statue di culto e dei ritratti imperiali.

Attraverso l'impiego di diverse gradazioni di nero – dalle tonalità più sature e cupe alle zone solcate dalle caratteristiche vene biancastre – la materia stessa cessa di essere supporto inerte per farsi partecipe della narrazione.

Il declino fisico, celebrato con crudo realismo dagli epigrammisti, trova nella frammentazione e ricomposizione del marmo di Göktepe la sua eco visiva più potente: la statua si trasforma in un organismo vibrante, dove ogni incastro celebra la nobilitazione dell'umile attraverso il rigore della tecnica imperiale.

Il 'Vecchio Pescatore' di Chiragan non è un'eccezione, ma l'esito più alto di una prassi esecutiva che lega indissolubilmente la reputazione degli scultori di Afrodisia alla qualità del marmo di Göktepe. La persistenza di questo modello nella tarda antichità, supportata dalla vitalità dei temi epigrammatici di epoca bizantina, attesta che la produzione di queste opere non fu un fenomeno passeggero. Fu, piuttosto, un'evoluzione tecnica e semantica capace di nobilitare l'umile realtà del quotidiano attraverso il prestigio assoluto della 'pietra nera' imperiale, trasformando la sofferenza senile in un oggetto di lusso intellettuale e materiale.

CAPITOLO IV

LA STATUA DEL VECCHIO PESCATORE DI BURNABAT

1. I caratteri distintivi della statua

‘Torso di Berlino’ o ‘Torso di Burnabat’ [Fig. 38]: è questa la duplice denominazione con cui viene, comunemente, richiamata una copia in marmo giallognolo del ‘Vecchio Pescatore’ che è stata rinvenuta in un giardino della città di Burnabat, oggi Bornaba, presso l’antica Smirne, in Turchia (forse elemento di una ricca decorazione) e che è attualmente conservata nel Pergamon Museum di Berlino - Inv. Sk 324 (quant’ultimo, peraltro, al momento non risulta visitabile in quanto interessato da ampi e complessi lavori di rifacimento).

La statua – che su base stilistica si è orientati a datare al II sec. d.C., in piena età antonina, epoca di grande fioritura per il collezionismo e la riproduzione di opere greche classiche ed ellenistiche, specialmente nelle province orientali – misura 78,5 cm. Tale misura si riferisce all’altezza della parte conservata, ossia del torso: dalla base del collo, che è perduto, fino alle rotture sotto le ginocchia e a metà coscia.

Assumendo che la statua seguisse le proporzioni canoniche del periodo e considerando che sono perduti testa, collo e gambe sotto il ginocchio e, al contempo, che un uomo a grandezza naturale del periodo ellenistico/romano poteva essere alto tra i 170 cm e i 180 cm, si può stimare l’altezza totale del ‘Torso di Burnabat’ (aggiungendo la lunghezza media del cranio e della parte inferiore delle gambe, inclusa la base, in proporzione al torso conservato) e dedurre che si trattasse di una figura di un certo riguardo, quantomeno, rispetto ad altre repliche che sono a scala alquanto ridotta, anche se, verosimilmente, l’altezza totale non avrebbe superato i 90-110 cm (e qualsiasi scultura in marmo inferiore ai 150 cm è universalmente classificata come sotto misura naturale)¹⁸³.

¹⁸³ Per i dati tecnici relativi al torso di Burnabat (Smirne), conservato a Berlino (Inv. Sk 324), e per la misura di 78,5 cm della parte superstite, si v. Th. Wiegand, *Torso einer*

La sua destinazione decorativa sarebbe la logica e diretta conseguenza diretta della scala sotto misura naturale del manufatto e, del resto, le sculture di medio/piccolo formato erano la norma per l'arredo di spazi privati e per soggetti di genere, dato che la dimensione più ridotta le rendeva ideali per essere collocate su piedistalli in giardini (*horti*), in nicchie murali, in fontane o in ambienti domestici lussuosi, esattamente come suggerito dalla provenienza, per l'appunto, da un giardino a Burnabat.

Il torso conservato è, quindi, sufficientemente, grande per consentirci di ipotizzare che la statua completa era sotto misura naturale, elemento che a sua volta supporta con forza l'ipotesi della sua funzione come elemento decorativo privato.

Un diffuso indirizzo interpretativo identifica nel 'Torso di Berlino' un documento cruciale per comprendere la diffusione e le variazioni stilistiche del prototipo del 'Vecchio Pescatore' di età ellenistica¹⁸⁴.

Pur ascrivendogli una qualità artistica non eccelsa, a causa dell'eccessiva durezza delle forme, diversi studiosi hanno, infatti, sottolineato come esso rivesta una peculiare rilevanza quale significativa prova iconografica ai fini della ricostruzione di quello che avrebbe costituito il motivo originario del prototipo: come si è detto, presumibilmente, un bronzo risalente alla seconda metà III secolo a.C., ossia alla 'fioritura' del realismo di genere ellenistico.

Il fatto che la statua sia mancante della testa con gran parte del collo, del braccio destro, a partire dalla spalla, di entrambe le gambe sotto le ginocchia non ha impedito che su di essa si svolgessero alcune analisi anche approfondite; si potrebbe quasi asserire che proprio il carattere alquanto mutilo della stessa ha favorito il concentrarsi dell'attenzione sugli elementi conservati. Al riguardo, grande rilievo, al punto da essere considerato una

Fischer aus Aphrodisias, in *JbPreuKuSamml* 37 (1916), p. 1 ss. R. von den Hoff, *Porträtkopfeines Dichters*, sog. *Pseudo-Seneca* (Sk. 324) cit. pp. 351-352, n. 147; E. Bayer-Niemeier, *Fischerbilder in der hellenistischen Plastik* cit. pp. 29, 252 Sull'inquadramento cronologico in età antonina e la provenienza dalle province orientali, cfr. H.P. Laubscher, *Fischer und Landleute. Studien zur hellenistischen Genreplastik* cit. p. 101; G.M.A. Richter *The Portraits of the Greeks*, II cit. p. 143.

¹⁸⁴ W. Reinecke, *Einführung in die griechische Plastik an der Hand von Meisterwerken im Alten Museum*, 1931, pp. 91 ss.

sorta di ‘chiave di lettura’ interpretativa del manufatto è stato ascritto al robusto e cilindrico supporto – trattasi, quasi certamente, di un tronco d’albero – posizionato sul fianco sinistro.

Questo necessitato elemento di sostegno laterale è il tratto distintivo delle repliche marmoree che forse – lo si è già richiamato, quale ipotesi ricostruttiva di una parte della dottrina¹⁸⁵ – traducono modelli originariamente concepiti in bronzo. Tale lega, grazie alla sua resistenza alla trazione, avrebbe permesso pose più ardite e dinamiche, con punti di appoggio minimi o assenti. Il marmo, invece, essendo fragile e pesante non avrebbe potuto tollerare grandi sbalzi di peso per cui avrebbe richiesto punti di appoggio supplementari per garantire la stabilità strutturale.

Il puntello statuaria rappresenterebbe, quindi, per così dire, la ‘firma’ tecnica della replica, dal momento che è stato pensato al fine di sostenere il peso del marmo. Esso non era parte del modello originale, ma rappresenta l’invenzione del copista romano per ragioni puramente statiche. È, quindi, il dato tecnico che attesta la natura di copia del ‘Torso di Burnabat’. Inoltre, servirebbe, da un lato, a celare il punto di contatto con la gamba destra, quella portante (che appare integrata con la base) e a fungere da supporto per la mano destra (o il braccio destro), trasformando un punto di potenziale debolezza in un punto di stabilità; dall’altro lato, consentirebbe di scaricare il peso della parte superiore del corpo, evitando fratture all’altezza della caviglia o del ginocchio della gamba portante.

L’artista, lungi dal considerare tale supporto un puro elemento tecnico da nascondere, lo avrebbe, quindi, integrato appieno nella rappresentazione, rendendolo una parte accettata del paesaggio scultoreo e suggerendo per suo tramite (ho detto come lo si identifichi, di regola, con il fusto di un albero) un ambiente naturale.

Esso sembra suggerisce un contesto coerente con l’attività di un pescatore e adattarsi perfettamente alla rappresentazione di una scena di lavoro ambientata in un contesto agreste, ad esempio, sulla riva di un fiume o di un

¹⁸⁵ Si v. gli Autori citati *supra* in nt. 37.

mare. In questo modo, il copista ha dato risoluzione a un problema tecnico ricorrendo ad un espediente del tutto coerente sotto il profilo iconografico.

La mano sinistra col presentarsi appoggiata o sostenuta dalla parte inferiore dell'albero propone dettaglio cruciale, in quanto sembra suggerisce una posa di riposo o di meditazione, rinforzando l'idea di una perdita di *pathos* da parte del soggetto. La posa non è quella dell'azione tesa e drammatica, ma quella dell'attesa paziente, conferendo al Pescatore di Burnabat un senso di stabilità. Se il bracciolo fosse stato originariamente in bronzo, il soggetto avrebbe potuto tenere un attributo (rete, cesto, bastone) o semplicemente appoggiarsi; nel marmo, l'appoggio sull'albero conferisce alla figura un senso di fermezza e di riflessione.

Quanto al braccio destro, rotto sopra e sotto il gomito e ricomposto, è un elemento che testimonia la storia travagliata del pezzo, ma la sua posizione originaria (probabilmente sollevata per reggere la canna da pesca) è decisiva per la ricostruzione dell'azione.

L'analisi dell'anatomia conservata rivela la sofisticazione tecnica dell'artista, che gestisce la dicotomia tra vecchiaia e vigore in modo controllato. L'età avanzata del soggetto raffigurato risulta visibile nella postura curva e tesa e nella pelle coriacea e, al contempo, flaccida nella zona del seno. Questo effetto è ottenuto con raspa e scalpello fine, che dimostra l'attenzione per il particolare e l'abilità tecnica dell'artista (merita richiamare come le botteghe di Smirne e dell'Asia Minore (II sec. d.C.) fossero maestre nel conferire al marmo una superficie quasi simile alla cera, che attenuava le linee dure e conferiva una 'tessitura' tattile alla pelle invecchiata).

La trattazione alquanto realistica del petto, marcato da due piccole pieghe nello sterno, al pari del costolato rigonfio, così come la resa pronunciata della colonna vertebrale e dei tendini, sono tutti elementi che inducono a ipotizzare la revisione di una copia 'caricaturale', più orientata verso un gusto barocco-asiatico da parte dell'artista¹⁸⁶. Costui si è concentrato sulla resa della carne

¹⁸⁶ C. Sanna, Nuove considerazioni sulla statua del vecchio pescatore di Siracusa, p. 33 - Tesi di Laurea Magistrale, Rel. M.E. Gorrini, Anno Accademico 2021/2022.

senile non come dramma, connotante, ad esempio, il ‘Seneca Morente’ del Louvre¹⁸⁷, ma come fatto anatomico. La flaccidità non è qui un segno di agonia, ma la semplice evidenza del tempo che passa sul corpo, un’osservazione naturalistica senza l’exasperazione del *pathos*.



Fig. 38 – Torso vecchio pescatore proveniente da Burnabat, Staatliche Museum, Berlino, inv., 1742

2. Il Vecchio Pescatore di Burnabat: l’espressione di una interpretazione composta della vecchiaia

Sembra legittimo affermare che lo scultore di Burnabat, operante nel contesto romano-orientale del II secolo d.C., ha scelto privilegiato un’interpretazione più composta della vecchiaia.

Il corpo conserva, comunque, una possente muscolatura toracica e addominale che, pur segnata dal tempo, trattata con un forte senso di plasticità e di volume, tipico delle scuole ellenistiche. Le linee di forza sono utilizzate per dare vigore anche al corpo senile e per suggerire un residuo vigore, creando una tensione visiva tra la potenza passata e la presente fragilità.

Nel ‘Torso di Burnabat’, lo scultore si è concentrato sulla realtà fisica della vecchiaia lavorativa senza caricarla di valenze tragiche.

¹⁸⁷ Si v. *supra* Cap. II.

La flaccidità della pelle, come nella zona del seno, non è qui un segno di agonia o di decadimento terminale, ma la semplice evidenza del tempo che passa sul corpo; va letta quale osservazione naturalistica, non quale esasperazione del *pathos*.

Del resto, la pelle è resa coriacea (dura come cuoio, frutto dell'esposizione e della fatica) e non semplicemente floscia e pendente. Questo dettaglio sottolinea la resistenza fisica e la forza indurita del lavoratore, in linea con l'interpretazione che vede la figura come un simbolo di *virtus* e tenacia.

Questa scelta stilistica di un realismo temperato è funzionale al contesto di destinazione della statua:

La copia in marmo giallognolo del 'Vecchio Pescatore' conservata nel Pergamon Museum di Berlino era, verosimilmente, destinata a un giardino o ninfeo privato. In un tale ambiente, l'espressione brutale e drammatica dell'agonia o della miseria estrema sarebbe stata fuori luogo.

Lo scultore ha, quindi, scelto di de-patetizzare, per così dire, il modello ellenistico per adattarlo a un gusto romano che prediligeva figure di genere, sì realistiche, ma prive dell'eccesso emotivo. Il corpo invecchiato diviene un soggetto di raffinata contemplazione estetica che evoca la cultura greca e la semplicità bucolica, senza turbare l'osservatore aristocratico.

In sintesi, mentre il 'Seneca Morente' del Louvre usa la pelle senile per esprimere un dramma esistenziale o filosofico, il 'Torso di Burnabat' la utilizza per proporre una rappresentazione onesta e composta della condizione fisica del lavoratore umile.

Questo approccio è tipico di quelle repliche che volevano moderare il realismo estremo del III secolo a.C., rendendo la figura meno patetica e più nobile.

Lo scultore è stato, quindi, abile nel 'gestire' la traduzione dal bronzo al marmo e a interpretare il realismo della figura del 'Vecchio Pescatore' bilanciando l'evidenza della vecchiaia con un residuo di forza e una posa di riflessione, rendendolo l'esemplare perfetto per la decorazione colta di un giardino romano in Asia Minore.

Il panno che – solcato da pieghe sottoli e ‘increspate’, quasi a suggerire l’impressione di una stoffa stropicciata – avvolge i fianchi della figura (*subligaculum*), con un’estremità cadente al centro della zona pubica (sul retro invece, in modo più sommario, si ha una fascia attraversata al centro da un solco orizzontale che la divide a metà), non è un dettaglio casuale, ma un elemento compositivo e iconografico denso di significato. Esso può considerarsi l’equivalente visivo di una veste da lavoro, la cui semplicità ancora il soggetto alla sua condizione sociale umile, distinguendolo nettamente dalle rappresentazioni eroiche o divine (tradizionalmente e completamente nude) e concentrando l’attenzione sul contrasto tra il tessuto modesto e la nudità lavorativa del tronco¹⁸⁸.

L’aspetto rudimentale del drappo, in un certo senso, amplifica la percezione della magrezza coriacea del corpo. Si tratta un indumento pratico, non estetico, che serve unicamente a coprire minimamente la nudità e non a celare o abbellire la forma fisica.

Il modo in cui il panno annodato scende sopra la zona pubica (oltre a ricadere su un ramo del ceppo dell’albero), suggerisce una scelta e una composizione studiata.

In questo modo l’artista non solo è riuscito a creare un ritmo diagonale (tipico, tra l’altro, della scultura ellenistica, anche se qui applicato a una figura di genere) atto a interrompere la verticalità del tronco e a bilanciare la muscolatura eretta del torso, ma coprendo la zona pubica ha reso la rappresentazione, per così dire, più pudica e meno sfacciata, rispetto, ad esempio, all’esemplare di Chiragan, dove si è ipotizzato che la nudità fosse lasciata più apertamente visibile¹⁸⁹. Questo equilibrio rispecchia la tendenza romana di moderare la sfrontatezza del realismo ellenistico.

Questa variazione nella copertura indica come, anche nel copiare un tipo assai noto, gli artisti romani locali apportassero lievi modifiche, nell’intento di adattarlo al gusto del committente o al contesto culturale.

¹⁸⁸ Si v. E. Bayer-Niemeier, *Fischerbilder in der hellenistischen Plastik* cit. pp. 29.

¹⁸⁹ Si v. *supra* Cap. III.

Il drappeggio è l'unico elemento compositivo (oltre all'albero di sostegno) che rompe la nudità anatomica. Esso crea un gioco di pieni (la massa del panno) e vuoti (le pieghe in ombra), attraverso il quale l'artista aspirava ad ottenere profondità e realismo.

Rispetto ai drappeggi classici, il panno presenta, però, pieghe maggiormente grezze e pesanti, che cadono con minore fluidità e maggiore massa. Questa scelta stilistica della matericità pesante non è un difetto tecnico, ma un espediente per enfatizzare la condizione umile del soggetto, collocandolo, quale umile lavoratore, all'interno del contesto sociale di appartenenza, attraverso un linguaggio visivo diretto e non idealizzato.

In definitiva, il drappeggio del 'Torso di Burnabat' è l'epitaffio di una vita di fatica, scolpito in una forma che è, al contempo, un'esigenza di pudore romano e una sofisticata soluzione compositiva per animare la figura.

Questo dettaglio iconografico è di indubbio rilievo, dal momento che si inserisce nel dibattito sulla vestizione del pescatore, diviso tra: la tunica corta da schiavo (tipica dei lavoratori, vista in riproduzioni come quella del British Museum o di *Volubilis*) e il semplice panno annodato (tipico della povertà estrema o di una maggiore sfrontatezza, come nelle repliche del Louvre e di Chiragan).

Il tema del 'Vecchio Pescatore', nato nel contesto del realismo di genere ellenistico, aveva come scopo primario l'elevazione dell'individuo umile a soggetto artistico. La scelta del vestiario è, in questo senso, il primo e più diretto marcatore della sua condizione sociale. Il dibattito sulla vestizione si concentra essenzialmente su due tipi di indumenti, che distinguono due gradazioni di indigenza.

La variante del 'panno annodato' intorno ai fianchi, a cui appartiene la replica di Burnabat, rappresenta la condizione di estrema povertà e indigenza.

La mancanza di una tunica, persino la più umile, suggerisce l'assenza di mezzi per procurarsi anche il vestiario minimo da lavoratore. Questo tipo raffigura il pescatore come un povero randagio o un *senex nudus* (vecchio nudo), la cui condizione è ridotta all'osso.

Nelle repliche più patetiche (tale, ad esempio, quella del Louvre), il drappeggio è minimalista e quasi sfrontato, lasciando il corpo ampiamente esposto per enfatizzare la miseria anatomica (vene, ossa, magrezza). Nel ‘Torso di Burnabat’, peraltro – lo si è sopra già evidenziato – il corpo non è totalmente esposto per enfatizzare la miseria anatomica (vene, ossa, magrezza); l’artefice ha voluto usare maggiore ‘moderazione’ e, pur conservando la connotazione di indigenza, ha scelto di coprire la zona pubica, conferendo così pudore al ‘Vecchio Pescatore’.

L’analisi del torso colloca chiaramente la statua in un contesto di lusso privato e di arredo ambientale.

Le dimensioni sottomisura naturale (78,5 cm) e la provenienza da un giardino sembrano suggerire con buona verosimiglianza una funzione ornamentale e ambientale.

La collocazione in giardini, ninfei o padiglioni d’acqua è sia funzionale che iconografica. La figura di un uomo nell’atto di pescare è intrinsecamente legata all’elemento liquido, trasformando l’immagine della fatica in un elemento decorativo esotico e pittoresco per l’élite romana, che idealizzava la semplicità della vita di mare (come nei componimenti bucolici di Teocrito di Siracusa¹⁹⁰). L’associazione con l’acqua permetteva alla figura di fungere da statua di genere funzionale, spesso integrata in giochi d’acqua.

L’impiego del marmo giallognolo mediamente cristallino suggerisce una probabile provenienza locale dalle officine marmoree dell’Asia Minore, regione d’eccellenza nella riproduzione di capolavori greci per l’esportazione o per le élite romane orientali a partire dal I secolo a.C.

Il fatto che il ‘Torso di Burnabat’ sia stato definito ‘artisticamente inferiore’; ciò, principalmente, a causa dell’eccessiva durezza delle forme, della rifinitura meno raffinata dell’incarnato e della scarsa intensità delle modellazione forme, il fatto che la sua realizzazione sia stata riferita a una bottega microasiatica di qualità ‘meno eccelsa’, nulla toglie al fatto che esso

¹⁹⁰ Cfr. G. Spinola, *La statua del vecchio pescatore* cit. p. 17.

costituisca un documento essenziale per comprendere la trasformazione del realismo ellenistico sotto l'influenza romana.

Nonostante i limiti formali, è la sua conservazione iconografica a rendere il 'Torso di Burnabat' un reperto di indubbio valore; più esattamente, a venire in rilievo è la sua capacità di dare risposta a una questione cruciale: la cinematica dell'originale ellenistico.

Il torso conferma la diffusione della postura 'a scatto' o dinamica implicita. L'accento non va posto sul realismo drammatico (che è attenuato), bensì sull'essenzialità della posa che comunica un'azione.

L'analisi del contrapposto rudimentale è cruciale. A reggere il peso del corpo sembra fosse la gamba destra (parallela al tronco d'albero), mentre la sinistra, leggermente avanzata, sarebbe stata 'a riposo', creando un'elevazione dell'anca sul lato sinistro.

Questa ponderazione si rifletteva in una linea del bacino e del torso leggermente asimmetrica, con la spalla destra (che reggeva la canna) abbassata e la sinistra (che reggeva il cesto) sollevata. Simile asimmetria sottile garantiva che il corpo, pur in una posa fondamentalmente statica, non apparisse rigido, ma 'vivo' e colto in un'azione: l'atto di camminare o di stare in piedi nell'acqua.

Le tracce di anse di corda sul polso sinistro, unitamente alla curvatura del corpo in avanti, indicano chiaramente che l'uomo stava trasportando un cesto o una nassa.

La flessione della spalla destra e l'attacco sulla coscia destra suggeriscono che la mano destra doveva reggere l'estremità di una canna da pesca (nella statua conservata nei Musei Vaticani, nella Galleria dei Candelabri, inv. 2684, l'avambraccio destro è piegato, confermando, la mano è integrata in modo che il pescatore appaia raffigurato nell'atto di mettere in vendita la sua merce, non nell'atto di pescarlo, ma questa ipotesi ricostruttiva non sembra potersi escludere e, tra l'altro, consentirebbe di spiegare l'attacco sulla coscia destra – un analogo attacco, come si è visto, si manifesta anche sull'esemplare di Burnabat – con l'estremità della canna da pesca).

Questa decifrazione iconografica conferma che la statua raffigurava il ‘Vecchio Pescatore’ in un momento dinamico della sua attività di lavoro – sovengono al riguardo le parole usate da Teocrito nel già richiamato Idillio XXI: «*seduto su uno scoglio; spiavo i pesci e muovevo in cima alla mia lenza l’esca per ingannarli*» – e non una figura spossata e immobile¹⁹¹.

La figura è, quindi, iconograficamente colta nell’atto di pescare (il braccio teso simula la tenuta della lenza), ma, stilisticamente, la sua esecuzione rifiuta l’espressione brutale e drammatica della fatica (tipica del primo Ellenismo), in favore di una posa più composta. Il corpo non è più piegato dalla miseria e dallo sforzo, ma è eretto e in posa.

L’analisi stilistica del torso rivela una chiara strategia di distacco dall’espressione drammatica del prototipo del III secolo a.C. (come il ‘Tipo Louvre’ o ‘Seneca Morente’¹⁹²).

Esso sembra così suggerire più un atteggiamento di paziente sorveglianza e attesa (contemplazione del lavoro) tipico della decorazione di un giardino, piuttosto che l’immagine di un uomo consumato e accartocciato dalla vita.

L’apparente contemplazione è, in sostanza – il punto che è già stato messo in risalto¹⁹³ – il risultato della scelta stilistica romana di de-patetizzare il soggetto ellenistico per adattarlo a un gusto più estetizzante e decorativo.

Lo scultore ha intenzionalmente mitigato il crudo realismo per rendere l’opera adatta alla decorazione di un giardino, dove il dramma sarebbe stato fuori contesto.

Il realismo di genere del III secolo a.C. utilizzava figure come il ‘Vecchio Pescatore’ per esplorare temi universali come la miseria, la vecchiaia e la fatica. Il *pathos* esasperato serviva a suscitare una reazione emotiva intensa (simpatia, orrore estetico).

Le repliche non erano destinate soltanto a luoghi pubblici, ma anche luoghi privati: giardini, ninfei e *domus* (come confermato, ad esempio, dalla

¹⁹¹ Si v. *supra* p. 36 ss.

¹⁹² Si v. *supra* Cap. II.

¹⁹³ Si v. *supra* pp. 33, 63.

provenienza di Burnabat). In questi spazi, l'atmosfera ricercata era di: ozio colto, diversità artistica e contemplazione pacifica.

Un'immagine troppo violenta o drammatica (come, ad esempio, quella connotante il 'Seneca Morente' conservato al Louvre) avrebbe disturbato l'equilibrio estetico e l'ambientazione di lusso rustico.

La tecnica del copista di Burnabat si concentra sulla resa della forza residua e della dignità, attenuando l'exasperazione delle rughe e delle vene che caratterizzavano il tipo più antico.

La macilenzia e le cicatrici della fatica sono presentate come un fatto anatomico, trasformando – vale ripeterlo – la figura da un'icona della sofferenza a un'immagine affascinante e colta, che allude all'arte greca senza imporle il peso emotivo della povertà assoluta.

Il 'Vecchio Pescatore' di Burnabat non è concepito per ispirare pietà, ma per evocare rispetto e ammirazione.

La sua magrezza nervosa e le rughe sono reinterpretate non come segni di agonia, ma come il segno di una *virtus* acquisita attraverso la costante fatica fisica. La dignità silenziosa, trasmessa dal torso strutturalmente fiero e robusto, lo rende un tributo al realismo anatomico come espressione di forza interiore.

Questa interpretazione è perfettamente adattata a una nuova sensibilità filosofica romana che valorizzava l'esperienza diretta e non mediata della vita, trasformando l'uomo umile e laborioso in un simbolo ammirato di tenacia.

La copia conservata nel Pergamon Museum di Berlino si inserisce, quindi, all'interno di un dibattito critico che vede le repliche anatoliche del 'Vecchio Pescatore' polarizzate tra estremi stilistici, fungendo da cartina di tornasole per la comprensione della ricezione romana del realismo ellenistico.

Nonostante i suoi limiti formali, il valore intrinseco del 'Torso di Burnabat' risiede nel suo elevato grado di fedeltà documentaria rispetto all'originale ellenistico e, al contempo, nel modo in cui esso concorre a fornire compiuta attestazione di come un modello scultoreo di successo potesse essere soggetto a significative variazioni stilistiche a seconda

maggiore o minore livello e capacità tecnica dell'artista e/o delle richieste e dei gusti del mercato.

L'opera riassume in forma elettiva la prospettiva con cui i romani si rapportavano all'arte greca. Essi non si curavano tanto dell'identità originaria del soggetto (o del massimo *pathos*), quanto del suo valore estetico e culturale.

Essa rappresenta un'interpretazione romana che valorizza la plasticità del corpo senile come un soggetto di raffinata contemplazione, in linea con la richiesta di un catalogo diversificato che doveva adornare le ricche *domus* e ville.

La sua collocazione in Asia Minore, a fianco di capolavori tecnici e in contrasto con le alterazioni manieristiche del 'Seneca Morente', illustra la stratificazione complessa e la resilienza del genere ellenistico nel mondo romano.

Il 'Torso di Burnabat' non è, quindi, un semplice residuo archeologico, ma un frammento scultoreo che, superando le sue limitazioni artistiche, funge da pilastro per la corretta interpretazione e comprensione della tipologia del 'Vecchio Pescatore'.

La sua importanza si può riassumere in tre punti fondamentali che ne definiscono il valore storico e culturale.

Nonostante le mutilazioni, la conservazione di dettagli come le tracce del cesto da pesca e le anse di corda al polso hanno permesso la corretta decifrazione dell'azione (l'uomo in piedi con canna e pescato), fissando la scultura come un ritratto di genere in piena attività.

Il 'Vecchio Pescatore' di Burnabat è, dunque, la cristallizzazione dell'identità di un umile lavoratore del mare, ritratto nella dignità della sua fatica quotidiana.

Il suo corpo, pur segnato dal tempo, è un simbolo ammirato di tenacia e *virtus* (vigore morale e fisico). L'uomo anziano e forte era, per il collezionista romano, un'ideale di resistenza acquisita attraverso la fatica costante.

Il torso è un testimone silenzioso della globalizzazione del gusto romano. Esso documenta come il tema del realismo di genere – l’elevazione a soggetto artistico dell’uomo umile, logorato dalla fatica – sia stato riprodotto in modo capillare nelle province orientali, in questo caso in Asia Minore.

Il copista di Burnabat ha adattato i dettagli (come il panneggio) alla sensibilità locale e ha mitigato l’espressione brutale e drammatica della fatica. L’opera di *pathos* (indotto dal tempo e dalle condizioni di vita) è stata trasformata in un elemento decorativo e pittoresco per il giardino privato di un facoltoso romano.

Il ‘Torso di Burnabat’ è l’esempio perfetto di come l’arte greca sia stata filtrata e addolcita dai copisti romani per adattarla alle esigenze pratiche e al gusto estetico della classe dominante imperiale. Il dramma si fa decorazione, il *pathos* si trasforma in pittoresco.

L’esecuzione non avrà raggiunto – come è stato autorevolmente sostenuto – particolari livelli di finezza tecnica¹⁹⁴, caratterizzandosi per una durezza essenziale, ma di certo il risultato è una copia esteticamente gradevole e coerente per l’arredo di spazi intimi e acquatici (ninfei), in linea con le richieste del mercato di repliche sottomisura naturale.

L’opera rappresenta un’allusione colta all’arte greca, un frammento scultoreo che testimonia l’interesse duraturo del mondo romano per il repertorio iconografico ellenistico e la capacità degli *atelier* orientali di fornire interpretazioni che valorizzavano la plasticità del corpo senile come un soggetto di raffinata bellezza.

La replica del ‘Vecchio Pescatore’ conservata nel Pergamon Museum di Berlino documenta, infatti, come il tema del realismo di genere – l’elevazione a soggetto artistico dell’uomo umile, logorato dalla fatica – sia stato riprodotto in modo capillare nelle province orientali, adattando i dettagli

¹⁹⁴ Sulla valutazione tecnica del torso di Burnabat, caratterizzato da una modellazione efficace ma priva di finezza estrema, si v. R. von den Hoff, *Porträtkopf eines Dichters, sog. Pseudo-Seneca (Sk. 324)* cit. pp. 351-352; si v. anche il giudizio di G.M.A. Richter, *The Portraits of the Greeks*, II cit. p. 143. Per l’inquadramento dell’opera nel sistema dell’arredo decorativo per ninfei e spazi acquatici si v., altresì, R. Neudecker, *Die Pracht der Villen*, München 1988, p. 15.

(come il panneggio) alla sensibilità locale e trasformando un'opera di *pathos* (indotto dal tempo e dalle condizioni di vita) in un elemento decorativo e pittoresco per il giardino privato di un facoltoso romano in Asia Minore.

Essa esprime, quindi, in forma di sintesi elettiva, la prospettiva con cui le *élites* romane guardavano all'arte greca.

Esse non si curavano tanto dell'identità originaria del soggetto o dell'aderenza letterale al *pathos* ellenistico, quanto del suo valore esteriore e culturale come un pezzo di *varietas*.

La statua di Burnabat è, in ultima analisi, il più eloquente monumento al realismo ellenistico come arte dell'azione e dello sforzo.

Essa ci insegna che, mentre il collezionismo romano e barocco ha potuto risemantizzare il pescatore in filosofo contemplativo, la tradizione scultorea orientale ha preservato e potenziato l'elemento più genuino del 'modello': l'inno alla vita laboriosa.

La copia di Berlino, con la sua energia prorompente, garantisce che la figura del 'Vecchio Pescatore' sia ricordata per il suo intrinseco valore di eroe del quotidiano, in cui il corpo, sebbene logorato, trova la sua massima espressione di *pathos* nell'atto di lottare e creare.

Essa appare costruita integralmente sul principio dell'*actio*, ossia della rappresentazione dell'azione al suo culmine drammatico e fisico.

È plausibile che una figura rappresentata con una tale evidenza dinamica fosse destinata a un contesto pubblico o semipubblico. La sua drammaticità e il suo movimento la rendevano un elemento decorativo più adatto a interagire con l'ambiente circostante rispetto alla statica figura da studio.

La statua di Burnabat è un esempio fondamentale di 'versione adattata' ossia di 'rielaborazione tematica'.

Questo dimostra che il prototipo bronzeo ellenistico aveva una struttura compositiva elastica – forse una posa di transizione o una fase intermedia – che permetteva alle botteghe romane di radicalizzarla in direzioni opposte: verso la 'staticità' (è il caso, ad esempio, del 'Seneca Morente' custodito al Louvre) o verso la 'dinamicità'; in altri termini, esso avrebbe rappresentato

un serbatoio concettuale flessibile, capace, cioè, di adattarsi alle esigenze stilistiche e funzionali del vasto mercato di copie romano

Il 'modello' scultoreo del 'Vecchio Pescatore' sarebbe stato, quindi, caratterizzato da uno straordinario eclettismo stilistico e contenutistico.

CAPITOLO V

LA STATUA DEL VECCHIO PESCATORE DI BYBLOS

1. I caratteri distintivi della statua

La statua frammentaria conservata nel Museo Nazionale di Beirut, proveniente da Byblos, rappresenta un'altra variante cruciale del tipo ellenistico del 'Vecchio Pescatore', distinguendosi nettamente per materiali, posa e contesto funzionale¹⁹⁵.

La statua, che viene comunemente datata all'inizio del III secolo d.C. (età severiana), introduce variazioni fondamentali rispetto alla stabilità del 'Torso di Burnabat'.

L'altezza residua di 85 cm e la leggera flessione in avanti del corpo suggeriscono una figura colta nell'atto di compiere uno sforzo o in posizione di attenta osservazione, quale avrebbe benissimo potuto essere quella tipica di un pescatore che si protende sulla riva.

Questa postura è, al tempo stesso, intrinsecamente dinamica e narrativa, anche in misura più accentuata di quanto non lo sia la copia di Burnabat, la quale, pur definendo iconograficamente (con il braccio sinistro sollevato e il destro abbassato, con il corpo leggermente teso in avanti) il tema dell'azione del pescatore, presenta una postura quasi contemplativa e composta, funzionale, per così dire, ad operare una riduzione del *pathos* e della tensione fisica¹⁹⁶.

In ogni caso, la statua di Byblos e quella di Burnabat sembrano appartenere al medesimo motivo espressivo, volto ad addolcire il crudo realismo e la drammaticità del prototipo del III secolo a.C., per cui la schiena

¹⁹⁵ Si v., per tutti, Ch. Picard, *A travers les Musées et les sites de l'Afrique du Nord. Recherches archéologiques: I. Maroc* cit. pp. 223-226.

¹⁹⁶ Si v., Ch. Picard, *Ibidem*; H.P. Laubscher, *Fischer und Landleute Studien zur Hellenistischen Genreplastik* cit. pp. 13, 85, 89, 102; E. Bayer-Niemeier, *Fischerbilder in der hellenistischen Plastik* cit. p. 27; P. Moreno, *La scultura ellenistica*, I cit. pp. 345-350; B.S. Ridgway, *Genre figures*, in *Hellenistic Sculpture, I. The Styles of ca. 331-20 b.C.* cit. p. 335.

del 'Vecchio Pescatore' è meno incurvata e il corpo è meno inclinato e accasciato.

Il realismo dinamico accentuato non è fine, quindi, a sé stesso, ma è strumentale alla funzione. La posa e la tensione muscolare rendono la figura immediatamente leggibile nel suo ruolo acquatico, suggerendo che stia versando acqua, sollevando un otre, o interagendo con l'ambiente circostante

Al pari della copia di Burnabat, anche quella di Byblos sembra, per così dire, 'animata' dall'intento di addolcire il crudo realismo e l'accentuata drammaticità che, verosimilmente, quali caratteri tipici delle figure di genere, dovevano connotare il prototipo ellenistico: schiena molto incurvata o cifotica, corpo fortemente inclinato e accasciato (simbolo di stanchezza o sforzo prolungato), caratteristiche del volto e del corpo più rugose e flosce. A differenziarle vi è, però, il diverso grado di stabilità e di dinamismo.

L'età severiana, a cui sembra doversi riferire l'esemplare di Byblos, è un periodo che, pur mantenendo forme classicheggianti, manifesta spesso un interesse per la resa energica e dinamica delle figure, preparando il terreno per l'arte tardo-antica. Per l'appunto, intrinsecamente, dinamica e narrativa è la postura della statua di Byblos, con il corpo leggermente flesso in avanti a suggerire una figura colta nell'atto di compiere uno sforzo o in una posizione di attenta osservazione. Da qui la immediata riconoscibilità del soggetto rappresentato, quale pescatore.

Rispetto alla copia di Burnabat si privilegia, quindi, un'azione potenziale e una tensione fisica più evidenti; il corpo è meno composto e più orientato a suggerire l'interazione con l'ambiente circostante. Sebbene iconograficamente definisca l'azione del pescatore (braccio sinistro sollevato, destro abbassato, corpo leggermente teso in avanti), il Torso di Burnabat' presenta una postura composta, al punto da apparire quasi contemplativa.

La sua stabilità suggerisce un adattamento forse meno orientato alla funzione acquatica immediata (come un elemento attivo di zampillo) e più a una postura decorativa, dove l'azione è suggerita ma non esplosa nel movimento.

La sua compostezza è funzionale a una maggiore riduzione del *pathos* e della tensione fisica rispetto a Byblos. Burnabat rappresenta l'archetipo addolcito in una forma più statica e classica, dove l'emozione della fatica è quasi neutralizzata.

A fronte di tali le differenze nel grado di dinamismo, le due statue di Byblos e di Burnabat convergono, invece, nel loro allontanamento dal prototipo ellenistico.

In entrambe la schiena del 'Vecchio Pescatore' è meno incurvata e il corpo è meno inclinato e accasciato. Questo elimina l'eccessiva rappresentazione della decrepitezza o della fatica esasperata, proponendo una figura più eretta e vigorosa (in linea con la preferenza romana per i corpi atletici, come discusso nel passaggio precedente).

Entrambe appartengono al medesimo motivo espressivo volto a addolcire il crudo realismo e la drammaticità. Il *pathos* esplicito dell'arte greca viene sostituito da un'azione narrativa e contenuta che rende il soggetto più idoneo all'arredo di lusso romano, dove l'arte deve essere piacevole (*ornamentum*) piuttosto che emotivamente sconvolgente.

A voler sintetizzare, la statua di Byblos appare una variante che, pur addolcendo la drammaticità ellenistica, reintroduce con forza il dinamismo e la narratività per la sua specifica funzione (Severiana), mentre la copia di Burnabat rappresenta una variante che cerca la massima stabilità e composizione, pur mantenendo il motivo iconografico di fondo.

L'impiego del basalto nero-bluastro per la statua, un materiale atipico e notoriamente difficile da lavorare, non è casuale, ma risponde a una combinazione complessa di fattori tecnici, funzionali e stilistici, tutti orientati a massimizzare l'impatto visivo e a garantire la durabilità dell'opera.

Il basalto, in quanto roccia vulcanica, è un materiale estremamente duro e resistente. Questa caratteristica fondamentale lo rende ideale per la scultura destinata a contesti ambientali gravosi.

La statua era destinata a un ambiente acquatico (ninfeo o fontana) e, quindi, costantemente esposta all'umidità e all'acqua. Il basalto offre una resistenza superiore all'erosione e all'azione corrosiva dei sali e del calcare

presenti nell'acqua rispetto a marmi più porosi come il marmo pario o il marmo di Carrara, giustificando l'enorme sforzo nella lavorazione

La presenza di un delfino stilizzato sulla destra come sostegno non è solo un elemento decorativo, ma è un inequivocabile attributo marino e suggerisce fortemente la provenienza da un ninfeo o la sua funzione idraulica/decorativa acquatica. Il delfino indica l'identità del soggetto (probabilmente un pescatore o una figura marina), amplificando il richiamo al contesto marittimo (particolarmente significativo per una città costiera come Byblos).

L'uso di una roccia pesante e di colore scuro si presta a intensificare il *pathos* e la drammaticità della rappresentazione. Il colore cupo e la massa del basalto conferiscono alla figura un'aura di gravità e solennità, esaltando l'aspetto serio del soggetto (il pescatore anziano, la cui figura è già addolcita ma non privata della sua dignità).

Il basalto nero-bluastrò massimizzava il contrasto visivo con l'ambientazione circostante. In un tipico ninfeo romano, le vasche, le nicchie e gli elementi architettonici erano rivestiti di marmi chiari (bianchi o policromi pallidi) o da stucco. La figura scura, in particolare se collocata in un ambiente ombreggiato, avrebbe fornito un forte contrasto che rendeva la statua visivamente più potente e drammatica.

La scelta di pietre scure (come si vede anche nel 'Seneca morente' del Louvre) è funzionale a replicare l'aspetto dell'originale bronzeo scuro patinato dell'archetipo ellenistico del III secolo a.C. Il basalto, dunque, permetteva di ottenere un effetto visivo simile al metallo senza ricorrere alla fusione, un metodo più costoso e, nel caso di repliche in serie, meno pratico.

La durezza della pietra rendeva la lavorazione più complessa, costosa e laboriosa rispetto al marmo morbido (come quello del Torso di Burnabat). Gli scultori dovevano necessariamente impiegare strumenti più resistenti (ferro, quarzo).

La difficoltà della lavorazione spiega il modellato (la maniera esecutiva) più strutturale e meno epidermico. Gli scultori non potevano dedicarsi

facilmente ai dettagli superficiali (epidermici, come la resa minuziosa delle rughe o della trama della pelle) che erano invece possibili nel marmo.

Il copista doveva concentrarsi sui volumi essenziali della figura. Di conseguenza, i contorni della scultura appaiono più netti e la resa anatomica è più sintetica, privilegiando l'impatto formale della massa scura sull'ambiente. Questo stile di lavorazione si adatta perfettamente alla necessità di vedere la figura in un contesto di forte contrasto luminoso (il ninfeo ombreggiato).

In sintesi, la scelta del basalto nero-bluastro per la copia di Byblos è un'opzione altamente sofisticata e consapevole che risolve simultaneamente problemi di durabilità in ambiente acquatico, di iconografia (replicando l'effetto del bronzo originale) e di impatto visivo (massimizzando il contrasto e il *pathos* in un ninfeo).

La statua è stata concepita per interagire direttamente con l'acqua, come dimostrato dalla presenza del delfino stilizzato che funge da sostegno.

La posa del pescatore in flessione in avanti è intrinsecamente dinamica e suggerisce o il suo protendersi sulla riva o l'atto di celebrare o regolare il flusso d'acqua che, verosimilmente, fuoriusciva dal delfino o da un orifizio vicino.

In questo modo, la figura del pescatore finisce per acquisire un significato più profondo del semplice 'uomo di genere'. Essa si erge a simbolo del *limes* tra l'elemento terrestre e quello marino, tra l'operosità umana e la natura. Tale soggetto era perfettamente appropriato per un porto antico come Byblos, fungendo da omaggio al mare e alla vocazione marittima della città, specialmente se collocato in un ninfeo (ambiente architettonico dedicato alle ninfe e all'acqua).

Lo stile della replica di Byblos è una diretta conseguenza della sua datazione (età Severiana) e della scelta del materiale.

La scultura in basalto è intrinsecamente più ardua e meno dettagliata rispetto a quella in marmo cristallino.

Gli scultori non potevano perseguire la resa del dettaglio tattile della pelle o le sottigliezze epidermiche. Erano costretti a concentrarsi sulle masse e i

volumi essenziali della figura. Di conseguenza, il realismo è più strutturale e sommario, privilegiando la forma solida e la potenza volumetrica rispetto al realismo 'epidermico' di varianti in marmo.

Il modellato forzato dal materiale conferisce ai contorni una maggiore nettezza, che, unita al colore scuro, accresce l'impatto complessivo.

Il colore e la natura del basalto svolgono un ruolo cruciale nell'impatto emotivo della statua. Il colore scuro nero-bluastro della roccia vulcanica si presta a replicare l'aspetto dell'originale bronzeo patinato di età ellenistica (III sec. a.C.). Questa scelta offre un effetto altrettanto suggestivo del metallo, ma con un metodo meno costoso e più duraturo in ambienti umidi.

Il basalto intensifica il *pathos* e la drammaticità della figura, conferendole peso e gravità. La pietra scura massimizza il contrasto tra la scultura e l'ambiente circostante. Nei ninfei, che erano ambienti per loro natura ombreggiati e spesso rivestiti di marmi chiari, il basalto nero avrebbe reso la figura del 'Vecchio Pescatore' visivamente più potente e incisiva, creando un punto focale drammatico nel *tableau* acquatico.

In sintesi, la copia di Byblos è un'opera che, nell'adeguarsi al gusto romano (addolcendo l'exasperazione ellenistica), utilizza la scelta del materiale (basalto Severiano) non come un limite tecnico, ma come un potente strumento espressivo e funzionale.

Costituisce, senza alcun dubbio, un elemento 'cruciale' sotto il profilo iconografico l'enfasi che connota in modo evidente il volto. Essa funge da principale elemento di collegamento con il realismo dell'originale ellenistico del III secolo a.C.

Il volto rivela un'espressione di realismo non idealizzato. Le rughe e i segni dell'età sono sì evidenti (coerentemente con il volto segnato dal sole, dal vento e dal lavoro), ma fungono, nelle intenzioni dello scultore da strumenti atti a veicolare l'idea del realismo ellenistico. In essi è assente qualsiasi tipo di drammaticità esasperata che, invece - è da credere - caratterizzava il prototipo greco.

Il volto, lungi dall'assumere sembianze specifiche, riferibili, cioè, a una persona determinata, rappresenta in modo rigoroso il *génos* del 'Vecchio

Pescatore'. In questo senso, la scultura di genere, anche in età Severiana, mantiene un forte legame con il realismo anatomico greco, a differenza dell'arte ufficiale del ritratto imperiale che, in quell'epoca, si stava orientando verso forme più espressioniste e meno naturalistiche

Nonostante il volto mantenga il realismo di genere, il corpo subisce un'evidente rielaborazione a favore del gusto romano.

Esso si presenta, infatti, lavorato in modo plastico ma, come visto, il basalto impone un modellato più strutturale e sommario (concentrato su masse e volumi) rispetto ai dettagli epidermici.

Si rileva una deliberata attenuazione delle rughe e della pelle floscia – tipiche del realismo 'radicale' del prototipo – a favore di una maggiore forza fisica e di una nervosità muscolosa.

Questa modifica è distintiva della predilezione romana per corpi più atletici e virili, anche per figure di genere come pescatori o satiri. Non si tratta di eliminare il realismo, ma di subordinarlo a una forma di idealizzazione moderata che esalta la prestanza fisica. Il soggetto doveva apparire vigoroso e muscoloso, trasformandosi da potenziale "rappresentazione della gerarchia sociale e della fatica" a un elemento estetico di forza e bellezza convenzionale adatto all'arredo di lusso romano.

La copia di Byblos si colloca, dunque, in una complessa tensione estetica tipica dell'arte romana:

Il volto garantisce la fedeltà iconografica al *génos* ellenistico, assicurando che il soggetto sia riconosciuto come 'Vecchio Pescatore' attraverso il realismo dei segni dell'età.

Il corpo traduce il soggetto in un linguaggio più accettabile ed esteticamente gradevole per la committenza romana, mediante l'atletizzazione e la virilità, in un'epoca in cui si cercava una sintesi tra classicità ed espressionismo.

Il basalto nero-bluastrò amplifica questa dialettica, conferendo drammaticità e impatto cromatico (come il bronzo) al contempo garantendo la durabilità strutturale e funzionale in un ambiente acquatico.

L'opera è, in definitiva, un esempio sofisticato di come l'arte romana dell'età severiana rielaborasse e reinterpretasse il patrimonio greco, non solo adattando la forma alla funzione, ma anche filtrando il realismo greco attraverso il proprio canone estetico di forza e *decorum*.

La statua di Byblos non è semplicemente una replica, ma una rielaborazione consapevole che coniuga l'iconografia ellenistica del *génos* con le esigenze funzionali, estetiche e i canoni stilistici del collezionismo romano di inizio III sec. d.C.

La statua è una preziosa testimonianza della persistenza dei modelli di genere ellenistici nel repertorio romano. Questo è significativo, poiché in quel periodo l'arte ufficiale si orientava verso un *classicismo più formale* o verso il *ritratto imperiale* con tendenze espressioniste (più 'assertive' e meno naturalistiche rispetto al naturalismo del II sec. d.C.).

La lavorazione della scultura, influenzata dal materiale e dalla 'moda' del tempo, presenta una resa che tende a semplificare le superfici e a rendere la scultura più grafica e assertiva. Questo approccio si sposa perfettamente con l'uso di materiali scuri come il basalto, dove i contorni netti e le masse essenziali prevalgono sui dettagli.

L'uso del basalto nero-bluastro, una roccia vulcanica estremamente dura, non è solo una scelta tecnica, ma un intento stilistico volto a valorizzare l'opera:

La statua di Byblos si configura come un prezioso esempio di trasposizione di un soggetto popolare in un contesto architettonico-idraulico di lusso.

La scultura valorizza la funzione e il colore (l'uso del basalto scuro in ambienti chiari, tipici di vasche e nicchie romane) ed enfatizza la forma e la texture. Il pastiche cromatico (marmo chiaro circostante vs. basalto scuro) era una caratteristica del collezionismo romano che cercava l'effetto scenografico.

La presenza del delfino come sostegno conferma inequivocabilmente la funzione idraulica, probabilmente in un ninfeo. La posa del pescatore (proteso) non è casuale, ma ne regolava o celebrava il flusso d'acqua.

Attraverso l'adattamento funzionale, il soggetto umile viene trasformato in un elemento scenografico di lusso e in un simbolo. Il pescatore diventa un'immagine che richiama il confine tra terra e mare, tra lavoro e natura, un simbolo pertinente per un porto antico come Byblos.

In conclusione, la statua di Byblos incarna il paradigma dell'adattamento funzionale del *génos* all'architettura monumentale e idraulica romana di età imperiale, offrendo una sintesi equilibrata tra fedeltà iconografica, esigenze pratiche e gusto estetico severiano.

L'esemplare di Byblos si configura come un'opera di alta e consapevole rielaborazione che pone la funzione e il contesto architettonico al centro della sua concezione, superando il concetto di mera riproduzione del modello ellenistico.

L'affermazione corretta è che la statua non è una semplice replica passiva dell'originale greco. Mentre il *génos* (il tipo iconografico del pescatore anziano) viene mantenuto per la sua riconoscibilità e il suo fascino realistico, l'opera si connota come una chiara rielaborazione e un preciso adattamento.

L'obiettivo non è conservare l'integrità filologica del prototipo, ma inserirsi con precisione nel contesto 'idraulico' (ninfeo/fontana); quest'ultimo non è un dettaglio, ma un vincolo progettuale che definisce la posa e la percezione dell'opera. La scultura è 'concepita' per una precisa 'funzione acquatica', che risulta, chiaramente, indicata non solo dal suo probabile ritrovamento in un ninfeo, ma anche dagli attributi marini (in particolare, il delfino di sostegno).

La destinazione d'uso della scultura determina la prospettiva con cui occorre approcciarsi ad essa visivamente. L'osservatore non era destinato a ruotare attorno alla statua per apprezzarne ogni dettaglio, ma doveva osservarla da un punto fisso o limitato (non è da escludere, laterale o frontale), mentre era collocata entro una nicchia o un bacino.

La postura e l'orientamento della testa e degli arti del pescatore (il corpo flesso in avanti, le braccia in una posizione che suggerisce uno sforzo) sono stati calibrati per dialogare con il flusso o lo zampillo dell'acqua. La posa

suggerisce che la figura stia interagendo con l'acqua, sia essa versata da un contenitore (che la statua reggeva) o proveniente dal sostegno (il delfino).

In questo senso, l'esemplare di Byblos si manifesta come una scultura che fonde l'ispirazione greca con il pragmatismo romano, trasformando l'arte in un elemento architettonico e idraulico indispensabile per l'ambiente di lusso in cui era inserita.

Ricapitolando, la copia di Byblos si connota per un accentuato realismo dinamico e per una precisa funzione acquatica; sebbene si riferisca a un tipo meno patetico e più slanciato, questa replica si distingue per l'adattamento alla funzione architettonica. La scultura, concepita per essere vista come elemento di un *tableau* (fontana o arredo termale), doveva essere immediatamente riconoscibile nel suo ruolo. La figura appare slanciata e muscolosa (con una nervosità muscolosa); si evidenzia un'attenuazione delle rughe e della pelle floscia in favore di una maggiore forza fisica; si tratta di un'evidente rielaborazione volta ad adattare maggiormente la rappresentazione al gusto romano, che tendeva a preferire corpi più atletici anche nelle figure di genere. Un tratto distintivo è costituito dalla modifica del panneggio (il perizoma) che, a differenza dell'originale, si presenta drappeggiato in modo più complesso e pudico, arrivando a coprire completamente il pube, in linea con una maggiore sensibilità romana.

Il tratto più significativo è la modifica del panneggio (perizoma). L'affermazione indica che, a differenza dell'originale (che forse lasciava il pube scoperto o lo copriva in modo meno elaborato), la copia di Byblos presenta un drappeggio più complesso e pudico.

Questa alterazione riflette una maggiore sensibilità romana, nota come *pudicitia*. In epoca imperiale, le sculture collocate in spazi pubblici o semi-pubblici come terme e fontane venivano spesso modificate, specialmente se esposte in presenza di donne o se l'originale era ritenuto troppo esplicito. Il panneggio elaborato che copre completamente il pube agisce come una forma di censura estetica, adattando l'erotismo o la nudità disinibita del modello greco alle norme morali romane.

La complessità del drappeggio pudico, unita alla necessità di adattare la scultura all'architettura (adattamento alla funzione architettonica), mostra come il copista si sia mosso tra tre imperativi: la fedeltà al modello iconografico, l'esigenza funzionale e la convenzione morale romana.

La copia di Byblos è un esempio lampante della tendenza eclettica e pragmatica dell'arte romana. Essa fonde la vivacità e l'interesse per la figura umana tipici dell'Ellenismo con il gusto romano per l'atletismo e la *pudicitia*, adattando il risultato a una funzione pratica (aquatica) e a un preciso contesto architettonico. La scultura è, dunque, un'opera d'arte che non solo riproduce, ma traduce e reinterpreta un modello precedente per un nuovo pubblico e una nuova destinazione d'uso.

La statua di Byblos non si limita, quindi, alla riproduzione, ma traduce e reinterpreta i modelli ellenistici per un nuovo contesto architettonico, funzionale e morale [Fig. 39].



Fig.39 – Statua di vecchio pescatore proveniente dal ninfeo di Byblos, Museo Nazionale Beirut

La figura, destinata a essere vista come elemento di un quadro raffigurativo ed espressivo d'insieme, doveva essere immediatamente

riconoscibile nel suo ruolo, con un realismo dinamico che ne suggeriva l'azione o lo sforzo, a differenza della staticità di varianti più contemplative.

Il corpo del pescatore è oggetto di una 'rilettura' estetica volta ad adeguarlo al gusto romano, il che porta a una rappresentazione meno patetica e drammatica rispetto al prototipo ellenistico, per cui, sotto il profilo iconografico, si osserva un'attenuazione delle rughe e della pelle floscia in favore di una maggiore forza fisica e di una nervosità muscolosa.

Il realismo non è eliminato, ma è subordinato all'esaltazione della prestanza fisica, trasformando la figura umile in un elemento estetico di forza e bellezza convenzionale.

Il tratto distintivo e culturalmente più significativo è la modifica del perizoma che si presenta drappeggiato in modo più complesso e pudico rispetto all'originale, arrivando a coprire completamente il pube; ciò nella prospettiva di conformarsi alle norme morali romane, agendo come una forma di censura estetica sulla nudità disinibita del modello greco.

2. L'originalità materica e culturale della copia di Byblos: riuscita sintesi tra l'eclettismo ellenistico e il pragmatismo romano

La copia di Byblos, rappresenta, quindi, un esempio lampante di come l'arte romana abbia saputo fondere la vivacità ellenistica con il proprio pragmatismo culturale, producendo un'opera che è allo stesso tempo un'eco del passato e una creazione perfettamente funzionale al suo presente.

Essa rappresenta una sorta di *unicum* metodologico anche sotto il profilo materico. Mentre le varianti di Chiragan e del Louvre affidano il loro realismo alla duttilità del marmo di Göktepe, la copia sceglie il basalto nero-bluastro. Questa opzione materica, lungi dall'essere un ripiego geografico, costituisce una precisa strategia progettuale volta a conciliare la durabilità strutturale con una resa estetica iper-esspressiva.

La ragione primaria della scelta del basalto risiede nella destinazione funzionale dell'opera. Come si è evidenziato, la presenza del delfino stilizzato come sostegno conferma inequivocabilmente che la statua era inserita in un ninfeo o in una fontana monumentale. In un contesto di costante

esposizione all'umidità, agli spruzzi e al calcare, il basalto, roccia vulcanica di estrema compattezza, avrebbe offerto una resistenza all'erosione e alla corrosione salina nettamente superiore ai marmi porosi. Lo sforzo titanico richiesto dalla sua lavorazione era dunque 'giustificato' dalla necessità di garantire l'eternità della scultura in un ambiente chimicamente aggressivo, dove il marmo bianco avrebbe rischiato una rapida degradazione delle superfici.

La natura del basalto condiziona radicalmente lo stile esecutivo, imponendo quello che possiamo definire un realismo strutturale. A differenza del marmo di Göktepe, che permette una resa "epidermica" quasi liquida delle rughe e dei pori, la durezza del basalto costringe lo scultore a una sintesi formale:

Impossibilitato a indugiare su dettagli minuti, l'artista si concentra sulla potenza volumetrica e sui contorni netti. Il modellato appare più asciutto e 'assertivo', privilegiando la solidità della massa scura. Questa semplificazione non elimina il realismo, ma lo trasforma in una forza plastica che rende la figura immediatamente leggibile anche tra i vapori e le ombre di un ninfeo.

Sul piano estetico, il basalto nero-bluastro assolve alla medesima funzione del bigio morato di Chiragan: ossia quello di offrire maggiore lucentezza del corpo del 'Vecchio Pescatore'.

Il colore cupo della roccia vulcanica – laddove, ovviamente, il prototipo di età ellenistica fosse stato in bronzo patinato – sarebbe risultato del tutto funzionale a replicarne l'effetto cromatico.

Tuttavia, nel caso di Byblos, il materiale aggiunge un'aura di gravità e solennità che il marmo normalmente non possiede. In un ninfeo romano, tipicamente caratterizzato dal nitore dei rivestimenti in marmo chiaro o stucchi bianchi, la massa scura e pesante del basalto creava un punto focale di drammatico contrasto visivo. L'acqua, scivolando sulla superficie nera del basalto bagnato, ne esaltava la lucentezza 'metallica', trasformando l'umile pescatore in un organismo vibrante e monumentale.

Interessante è notare come la durezza della materia si scontri con la complessità del nuovo panneggio (perizoma). In età severiana, la sensibilità romana impone un drappeggio più castigato e ‘pudico’, che copre completamente il pube. Scolpire queste pieghe elaborate nel basalto è una sfida tecnica estrema che nobilita ulteriormente l’opera: il perizoma non è più un povero straccio, ma un elemento scultoreo complesso che riflette le norme morali dell’epoca.

La copia di Byblos dimostra che l’arte romana non si limitava a riprodurre, ma ‘traduceva’ i modelli greci in base alla materia. Se Chiragan usa il marmo di Göktepe per indagare la ‘pelle’ del pescatore, Byblos usa il basalto per celebrarne la struttura e la funzione. La scelta del materiale vulcanico trasforma il soggetto in un simbolo del *limes* tra terra e mare: una figura slanciata e vigorosa, protetta dalla sua stessa sostanza minerale contro l’usura del tempo e dell’acqua, emblema perfetto per la vocazione marittima di una città portuale antica.

Il passaggio dal marmo di Göktepe al basalto vulcanico non rappresentò, quindi, solo un cambio di tonalità, ma una vera e propria sfida tecnologica che imponeva alle officine l’uso di strumentazioni e competenze differenziate.

Il marmo nero di Göktepe, pur essendo denso e milonitico, restava un materiale carbonatico¹⁹⁷. Questo permetteva agli scultori di Afrodizia di utilizzare lo strumentario classico della statuaria di lusso.

Grazie alla grana finissima del marmo, lo scalpello poteva "disegnare" sulla pietra. Le rughe profonde e le vene del ‘Vecchio Pescatore’ avrebbero potuto essere incise con una precisione millimetrica, poiché la pietra rispondeva per distacco di piccole scaglie senza frantumarsi.

Fondamentale per creare i profondi chiaroscuri tra le dita e nelle pieghe del perizoma, il marmo di Göktepe permetteva fori netti e sottili, essenziali

¹⁹⁷ M. Brillia, M.P. Lapuente Mercadal, F. Giustinia, H. Royo Plumed, *Petrography and mineralogy of the white marble and black stone of Göktepe (Muğla, Turkey) used in antiquity: New data for provenance determination* cit. pp. 633-639.

per la tecnica dei pezzi riportati e per le giunzioni invisibili e, al contempo, una lucidatura ‘tattile’, capace di restituire la morbidezza della pelle floscia.

Di contro, il basalto di Byblos – una roccia effusiva, composta da silicati, con una durezza molto superiore al marmo – avrebbe richiesto da parte degli scultori severiani l’utilizzo di punte di ferro pesantemente temprato o di leghe più dure. La lavorazione non sarebbe potuta avvenire per ‘taglio’, ma per concussione: la pietra veniva letteralmente sbriciolata colpo dopo colpo. Questo potrebbe dare spiegazione al fatto che la statua di Byblos presenta volumi più sintetici: ogni centimetro asportato richiedeva un’energia e un tempo infinitamente superiori rispetto al marmo: la finitura dipendeva quasi interamente dall’abrasione manuale con pietre durissime.

La difficoltà di rifinitura avrà, quindi, verosimilmente, obbligato il copista di Byblos a tralasciare i dettagli epidermici (le micro-rughe) a favore di un realismo muscolare più asciutto. Il carattere ‘nervoso’ della statua di Byblos si può, perciò, ritenere figlia del suo materiale: una forza compressa nella pietra vulcanica che non concede spazio alla decorazione superflua.

In conclusione, se il ‘Vecchio Pescatore’ di Chiragan è un capolavoro di cesello e finitura, dove il marmo di Göktepe viene trattato come se fosse creta, il ‘Vecchio Pescatore’ di Byblos è un monumento alla resistenza della massa.

La scelta del basalto a Byblos, dunque, nobilita l’opera in modo diverso: l’osservatore antico non ammirava solo la posa dinamica, ma lo sforzo immane che l’artista aveva profuso per ‘estrarre’ un soggetto così umano da una materia così ostile. Mentre Chiragan seduce attraverso la delicatezza del dettaglio, Byblos impone rispetto attraverso la potenza della sua essenza vulcanica.

La divergenza tecnica tra il marmo di Göktepe di Chiragan e il basalto di Byblos produce due declinazioni opposte, ma ugualmente potenti, della sofferenza senile.

A Chiragan, la duttilità del marmo nero di Göktepe permette allo scultore di indugiare sulla vulnerabilità. Il *pathos* è qui espresso attraverso la resa ‘tattile’ del declino: le rughe profonde, la pelle che cede alla gravità, la

stanchezza che si legge in ogni poro. È un dolore vissuto e introiettato, dove la lucidatura del marmo simula il sudore della fatica. Lo spettatore è invitato a una partecipazione empatica con la fragilità della condizione umana; il pescatore di Chiragan è un uomo che la vita ha lentamente ‘consumato’.

A Byblos, la resistenza intrinseca del basalto trasforma il dolore in tensione. Impossibilitato a rendere la ‘flaccidità’ della pelle, lo scultore severiano ha puntato sulla nervosità muscolare. Il pathos non risiede più nel segno del tempo sulla cute, ma nello sforzo dei tendini e nella solidità dei volumi. Il pescatore di Byblos appare meno decrepito e più vigoroso; la sua non è una resa, ma una lotta eroica contro l'elemento marino. La massa scura e netta del basalto comunica una gravità solenne: qui il pathos è monumentale, radicato nella resistenza della materia stessa al lavoro dello scalpello e alla forza dell'acqua.

In definitiva, se il marmo di Göktepe è la materia della narrazione anatomica (dove il marmo ‘parla’ attraverso il dettaglio), il basalto è la materia della presenza architettonica (dove la pietra ‘grida’ attraverso la massa).

Questa distinzione permette di concludere che la ‘paletta dei neri’ nel mondo antico non fosse intercambiabile: il bigio morato veniva scelto quando l'obiettivo era il realismo psicologico e l'illusione ottica del bronzo; di contro, si ricorreva al basalto quando l'obiettivo era la potenza scenografica e la sfida eterna tra l'opera d'arte e l'ambiente che la ospitava.

Questa duplice via della materialità conferma la straordinaria raffinatezza del collezionismo romano, capace di selezionare la pietra più adatta non solo per ‘copiare’ un modello, ma per reinventarne il significato profondo in base al contesto.

CAPITOLO VI

I DUE TORSI DEL VECCHIO PESCATORE DI EFESO

1. La copia dell'Efes Müzesi di Selçuk (inv. 7/57/79) e il 'Torso di Vienna' (inv. 1 908): una prima proposta di analisi comparativa

Per quanto riguarda la posizione cronologica del modello del nostro pescatore, si può osservare quanto segue: mentre il tipo di pescatore Vaticano-Louvre rappresenta la più antica trasposizione nella grande plastica di una figura di genere, il torso di Efeso dovrebbe risalire a rappresentazioni di pescatori apparse solo a partire dalla metà del II secolo a.C. Queste si distinguono dai tipi precedenti soprattutto per la postura, che non è più rigida e curva, ma eretta; il precedente motivo della posa con carico uniformemente distribuito diventa una sorta di affondo. Contemporaneamente si verifica una perdita delle caratteristiche fisiognomiche.

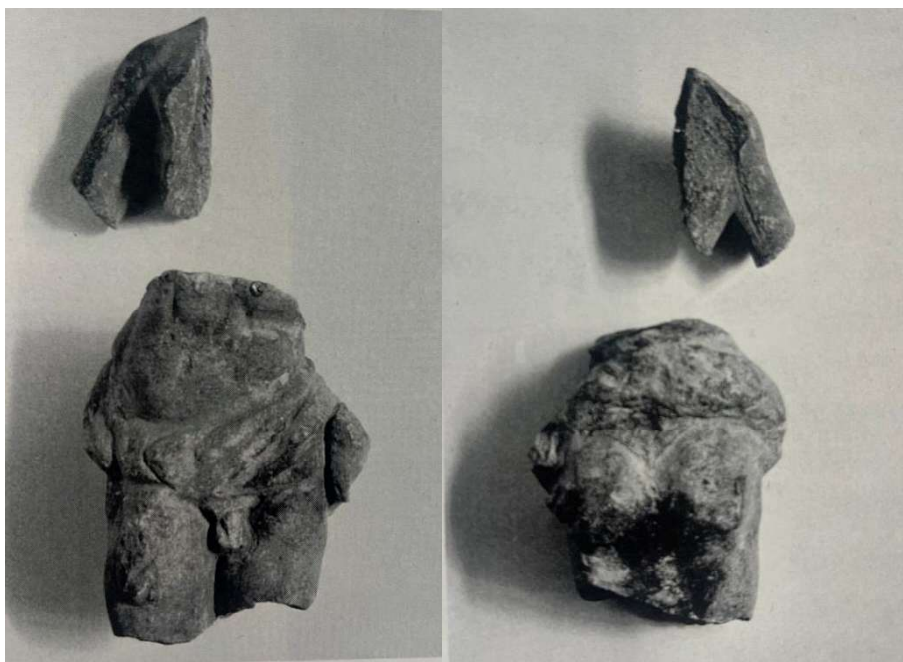
Per quanto riguarda gli attributi, saranno da integrare quelli consueti per le sculture di pescatori: nella mano sinistra abbassata un cesto o un secchio, nella destra sollevata una canna da pesca.

Le ridotte dimensioni del torso di Efeso (37 cm), che lasciano ipotizzare un'altezza complessiva di circa 60 cm, si inseriscono nel quadro della plastica di genere ellenistica. Come giustamente osserva Laubscher, le dimensioni inferiori al vero dovrebbero essere in relazione con la collocazione della plastica di genere nelle case private a partire dal tardo ellenismo¹⁹⁸.

La ceramica trovata nel saggio insieme al pescatore è datata alla svolta tra il II e il III secolo d.C. e rappresenta un *terminus ante quem* per la posizione cronologica della figura. Per quest'ultima, sulla base del trattamento dell'incarnato – una lucidatura brillante sulla superficie non danneggiata – viene proposta una datazione nella seconda metà del II secolo d.C.

¹⁹⁸ H.P. Laubscher, *Fischer und Landleute Studien zur Hellenistischen Genreplastik* cit.

Nel panorama della scultura di genere di area efesina, il reperto inv. 7/57/79 (n. scavo 11/79), attualmente custodito presso l'Efes Müzesi di Selçuk, costituisce un documento di particolare valore esegetico, ponendosi come il vertice di una ricerca estetica che scardina i canoni della monumentalità tradizionale [Figg. 40-43].



Figg.40-41 – Statua di vecchio pescatore proveniente dall'Efes Müzesi di Selçuk

L'opera è stata rinvenuta nel 1979 entro le sequenze stratigrafiche dell'*insula* H2 (unità 31a) – un contesto residenziale di altissimo rango situato nelle celebri case a terrazza – recuperata all'interno di una coltre di detriti che ne suggerisce una collocazione originaria nei prestigiosi ambienti del piano superiore. Tale giacitura, pur riconducibile a una fase di abbandono o di rimescolamento di epoca post-antica, ha garantito paradossalmente la conservazione di dettagli morfologici preziosi, rendendo il torso una testimonianza fondamentale per ricostruire le dinamiche del gusto e della committenza nella capitale asiatica durante la piena età imperiale¹⁹⁹.

¹⁹⁹ Ampia trattazione in M. Aurenhammer, *Die Skulpturen von Ephesos. Idealplastik I*, Wien 1990, pp. 160-161, nr. 142; si v. anche E. Bayer-Niemeier, *Fischerbilder in der hellenistischen Plastik* cit. p. 91, nr. 141. Cfr. anche A. Frazer, *The Roman Villa and the Pastoral Ideal*, in J. D. Hunt (cur.), *The Pastoral Landscape* (1992) p. 52; C. Lang-Auinger, *Männliche Puppen aus Ephesos*, in E. Lafli - A. Müller (a cura di), *Figurines de terre cuite*



Figg. 42-43 – Statua di vecchio pescatore proveniente dall’Efes Müzesi di Selçuk

Il frammento dell’Efes Müzesi di Selçuk si presta, per sua natura intrinseca, a instaurare un serrato contrappunto dialettico con la monumentalità cosiddetta ‘normalizzatrice’ – ossia espressione di quel processo di rielaborazione, tipico dell’arte imperiale, che, pur mantenendo l’iconografia del realismo ellenistico, scelse di mitigarne sistematicamente le asprezze e di elevarne il tono, ‘piegandola’ a una compostezza formale più consona ai grandi programmi decorativi pubblici – che connota il ‘Torso di Vecchio Pescatore’ rinvenuto sempre a Efeso nel 1904, durante le campagne di scavo dirette da Rudolf Heberdey per conto dell’Istituto Archeologico Austriaco (ÖAI), oggi conservato nel Kunsthistorisches Museum di Vienna (inv. 1 908) [Figg. 44-45].

en Méditerranée orientale grecque et romaine. Production et Diffusion. 2 Iconographie et contexts. Colloque international, 2-6 giugno 2007, Izmir, Turchia. *Bulletin de Correspondance Hellénique Supplément*, Istanbul 2015, pp. 83-94. Sul patrimonio scultoreo rinvenuto a Efeso si v. H Thür, E. Rathmayr, *Hanghaus 2 in Ephesos Die Wohneinheit 6. Baubefund, Ausstattung, Funde* cit. pp. 367-433.



Figg. 44-45 – Torso di vecchio pescatore proveniente da Efeso, Kunsthistorisches Museum di Vienna (inv. 1 908)

Il ritrovamento ebbe luogo nel settore del Ginnasio del Teatro (l'indagine archeologica a Efeso ha portato alla luce diversi complessi ginnasiali di età romana, oltre a quello del teatro, si hanno: il ginnasio del porto, il ginnasio orientale e il 'ginnasio di Vedio', così denominato dall'iscrizione dedicatoria rinvenuta nella grande sala di rappresentanza, nella quale è indicato come committente della ristrutturazione del complesso *P(ublius) Vedius Antoninus* insieme alla moglie *Flavia Papiana*²⁰⁰), un comparto urbano che ha restituito esemplari paradigmatici di scultura di genere, originariamente destinati a impreziosire i prestigiosi apparati decorativi di complessi termali e ginnasiali.

La storia del 'Torso di Vienna' riflette le complesse dinamiche diplomatiche dell'epoca: l'opera giunse nella capitale austriaca come parte

²⁰⁰ I. Eph. 438, 148-149 d.C. Si v., R. Maccanico, *Ginnasi romani a Efeso*, *Archeologia Classica* 15 (1963), pp. 32-60; W. Alzinger, *Nachträge: Ephesos B*, in *RE Suppl.* XII (1970), coll. 1608-1625.

dei doni del sultano Abdul Hamid II all'imperatore Francesco Giuseppe I. Sebbene il trasferimento sia avvenuto a ridosso della scoperta del 1904, l'inventariazione ufficiale a Vienna risale solo al 1914; tale data è spesso riportata nei cataloghi come termine *ad quem* per l'acquisizione, sebbene la sua origine efesina e il contesto del 1904 ne definiscano l'esatta collocazione storico-artistica.

2. Differenti espressioni materiche e diversificate committenze: il carattere privato della copia dell'Efes Müzesi di Selçuk (inv. 7/57/79) e quello pubblico del 'Torso di Vienna' (inv. 1 908)

Mentre la statuetta del 1979 appartiene alla sfera dell'opulenza privata dell'unità 31a, il torso del Kunsthistorisches Museum è, piuttosto, l'esito di una committenza pubblica, volta alla nobilitazione del tipo²⁰¹.

Sotto il profilo materico, la scelta dell'officina per il reperto rinvenuto nel 1979 è ricaduta su un marmo scuro a grana grossa, un dato petrografico di eccezionale rilievo interpretativo che ne condiziona l'intera percezione estetica. Tale opzione non sembra, infatti, potersi considerare meramente funzionale o legata alla disponibilità casuale di cava; essa sembra rispondere a una precisa e sofisticata istanza estetica che caratterizza la produzione di genere in Asia Minore.

All'impiego di una pietra scura e policroma pare legittimo ascrivere una duplice finalità: da un lato, simulare con crudo realismo la pelle dei pescatori e dei lavoratori del mare, perennemente esposta alle intemperie e arsa dal sole e dalla salsedine: la tonalità bluastra del supporto lapideo si presta, infatti, a evocare la pigmentazione bruna e rugosa dei corpi senili, conferendo all'opera una 'verità' materica che il marmo bianco tenderebbe inevitabilmente a idealizzare; dall'altro lato, a richiamare intenzionalmente la plasticità e i riflessi dei bronzi ellenistici. Questa scelta ha permesso allo scultore di giocare con i piani di luce in modo più serrato, conferendo al

²⁰¹ Ampia trattazione in M. Aurenhammer, *Die Skulpturen von Ephesos. Idealplastik I* cit. pp. 158-161, nrr.141- 142.

manufatto un valore pittorico e un dinamismo chiaroscurale che risultano assenti nella statuaria monocroma in marmo bianco.

Al contrario, il ‘Torso del Vecchio Pescatore’ di Vienna, nel fungere da trasformazione del tipo ‘Vaticano-Louvre’ o ‘Seneca Morente’, si presenta scolpito in un marmo bianco a grana grossa, che presenta locali colorazioni grigiastre e tracce di radici capillari sulla superficie. Secondo una consolidata ipotesi scientifica, il materiale sarebbe proveniente dalle cave locali di Belevi. L’uso di questa pietra autoctona non avrebbe costituito un dato puramente tecnico, ma avrebbe contribuito a creare un’intersezione affascinante tra la memoria della tradizione ellenistica e le specifiche istanze artistiche e celebrative dell’epoca imperiale.

In buona sostanza, mentre il reperto del Kunsthistorisches Museum – esemplare paradigmatico di una ‘standardizzazione di alto livello’ – rielabora il prototipo ellenistico attraverso il candore del marmo di Belevi, il reperto custodito presso l’Efes Müzesi di Selçuk se ne distacca con consapevole audacia.

Nel torso viennese, la materia lapidea, pur presentando locali colorazioni grigiastre e la tipica ramificazione di tracce di radici capillari sulla superficie, è piegata a una trasfigurazione monumentale di stampo imperiale. Al contrario, la statuetta efesina scoperta nel 1979 abbandona programmaticamente la ‘depurazione’ classicista per addentrarsi nei territori di un realismo patologico.

Questa narrazione della decadenza fisica è sostenuta da un virtuosismo tecnico e cromatico d’eccezione: lo scarto tra il candore ideale del marmo di Belevi e la densità dei marmi scuri microasiatici sancisce il passaggio dalla celebrazione della bellezza ideale alla vivisezione estetica della fragilità umana. In questo senso, la scultura dell’Efes Müzesi di Selçuk non cerca più di rappresentare un ‘modello’ di uomo, ma si trasforma in un’analisi quasi medica del dettaglio imperfetto e dell’anomalia fisica.

Il reperto si presenta in uno stato di conservazione critico e lacunoso, ridotto a una dimensione frammentaria che ne chiarisce inequivocabilmente la scala ridotta; tale evidenza metrica lo configura come una statuetta da

arredo piuttosto che come una scultura a grandezza naturale. La struttura attuale dell'opera è l'esito della ricomposizione di due frammenti distinti, la cui analisi permette di ricostruire parzialmente la dinamica spaziale e la tensione muscolare del soggetto (ciononostante, la figura è stata accostata a due tipi di 'Vecchio Pescatore', a loro volta imparentati tra loro: quello conservato al British Museum, di epoca antonina, che sembra risalire a un prototipo tardo-ellenistico e quello di Volubilis, Museo di Rabat, probabilmente un originale tardo-ellenistico).

Il primo, corrispondente al tronco, comprende la sezione inferiore del busto e l'attacco delle cosce, per un'altezza residua di 0,115 m. La frattura, che corre orizzontalmente all'altezza del tronco superiore, recide la figura in un punto nevralgico del torso, impedendo purtroppo una lettura completa della complessa torsione addominale. Il secondo frammento ha conservato la porzione superiore del braccio destro, con un'altezza di 0,07 m.

Il reperto dell'Efes Müzesi di Selçuk risulta di estremo interesse archeologico poiché conserva intatti la spalla e gli innesti dei muscoli pettorali e dorsali, elementi che permettono di ipotizzare l'originale ampiezza del gesto e l'estensione del braccio del pescatore nel compiere il suo ufficio.

L'analisi autoptica delle superfici rivela una serie di sbeccature diffuse e fratture traumatiche che hanno compromesso l'integrità del tergo e degli attributi originari, entrambi descritti tecnicamente come 'spezzati'.

A questo quadro si contrappone l'analisi delle evidenze fotografiche e documentali del 'Torso di Vienna'. Il reperto esibisce uno stato di conservazione alquanto frammentario, che ne ha ridotto l'altezza complessiva a 0,48 m. L'esame rivela che il corpo è spezzato all'altezza dell'anca e risulta privo della testa e del collo. Delle braccia non sopravvivono che i monconi, con quello destro posto aderente al busto; la gamba sinistra è mancante della porzione inferiore, mentre della destra permane esclusivamente l'attacco della coscia, anch'esso reciso da una frattura.

Il torso di Efeso condivide con i pescatori di Londra e Volubilis l'orientamento frontale del corpo, il braccio sinistro abbassato e il destro proteso lateralmente o in avanti, nonché la gamba portante sinistra distesa.

Il torso appare eretto nella vista frontale e solo leggermente curvo in quella laterale; il motivo della posa distingue nettamente tra una gamba portante e una di scarico; anche la caratterizzazione dell'età attraverso la pelle flaccida e pendente in pieghe è ridotta. Sebbene le clavicole sporgano in modo marcato e la pelle sia resa molto sottile e aderente alle ossa, essa appare più tesa e meno floscia, mancando così la caratterizzazione della tarda età. Inoltre, sempre a favore di un prototipo tardo-ellenistico depongono soprattutto l'enfasi frontale con trascuratezza del retro, nonché la piattezza della figura.

La gamba destra, leggermente ruotata verso l'esterno, protesa in avanti e fortemente flessa, lo accomuna al pescatore di Londra. La postura, quasi eretta, non curva e a enfasi frontale, il corpo scarno e muscoloso con clavicole fortemente sporgenti, nonché la lavorazione sintetica dell'incarnato che rimane in superficie, possono essere confrontati con il 'Vecchio Pescatore' di *Volubilis*. Così come quest'ultima copia, il torso di Efeso presenta una riduzione della matericità del panneggio, di cui restano in primo piano il contorno e la disposizione grafica delle pieghe.

Il quadro delle mutilazioni viennesi si estende agli elementi accessori e ai dettagli plastici più minuti: risultano irrimediabilmente spezzati il manico del cesto e l'attacco sulla coscia sinistra, le cui dimensioni residue si attestano su un'altezza di circa 0,205 m per una larghezza massima di 0,05 m. Anche i lembi del grembiule (verosimilmente una *exomis*, tipica di schiavi e di soggetti poveri) che ornavano la parte frontale sono andati perduti. Si osservano diffuse sbeccature che interessano il grembiule, il cesto e l'intera zona dorsale del corpo; una crepa significativa segna inoltre la spalla sinistra, testimoniando la fragilità strutturale residua del marmo di Belevi.

Sotto il profilo tecnico, per il reperto rinvenuto nel 1979, è fondamentale rilevare la dicotomia di finitura tra le due facce del supporto lapideo, una caratteristica che rivela molto sulla collocazione originaria. Il lato anteriore

esibisce una levigatura accurata e sapiente, volta a esaltare i piani muscolari e a catturare la luce sulla superficie scura della pietra. Il lato posteriore denuncia, al contrario, una lavorazione sensibilmente più grezza e sommaria, lasciata quasi allo stato di sbozzo²⁰².

Tale scarto esecutivo non deve essere interpretato come un'omissione qualitativa, ma come un preciso indicatore funzionale.

Esso induce a ipotizzare con certezza che l'opera fosse concepita esclusivamente per una fruizione frontale, inserita entro una nicchia architettonica o addossata a un fondale scenografico (magari nel prospetto di un ninfeo), dove il retro non sarebbe mai stato esposto alla luce naturale.

Questa medesima logica funzionale governa il 'Torso di Vienna'. La tecnica esecutiva del torso riflette una perizia notevole: il lato anteriore è stato sottoposto a una levigatura accurata fino a renderlo liscio e parzialmente lucido. Questa scelta metodologica è volta a conferire una necessaria compattezza alla grana grossa della pietra di Belevi, ovviando all'antiestetico effetto 'zuccherino' – ossia la tendenza alla sgranatura superficiale dei cristalli di calcite.

Al contrario, il retro dell'opera conservata nel Kunsthistorisches Museum presenta una lavorazione a raspa solo parzialmente rifinita. Questo scarto esecutivo tra le facce del marmo costituisce un prezioso indicatore archeologico; esso sembra, infatti, suggerire che la scultura fosse destinata a una collocazione vincolata, presumibilmente entro nicchie o contro pareti scenografiche.

L'approccio plastico viennese rivela un uso dello scalpello improntato alla massima parsimonia, agendo sulla massa marmorea senza frammentarla in eccessivi dettagli chiaroscurali, orientandosi verso una compostezza formale più rigorosa, che mitiga efficacemente le asprezze e i patetismi tipici del modello di genere ellenistico.

²⁰² Si v., al riguardo, N. Himmelmann, *Alexandria und der Realismus in der griechischen Kunst*, Tübingen 1984.

Pur citando palesemente il tipo del pescatore ‘Vaticano-Louvre’ o ‘Seneca Morente’, il reperto rinvenuto nel 1979 introduce varianti iconografiche e morfologiche sostanziali che ne definiscono l’originalità e la distanza filologica dal prototipo.

A differenza della norma ellenistica codificata, il perizoma non presenta il caratteristico nodo sopra il pube. La soluzione qui adottata prevede un lembo di tessuto avvolto al di sotto del rotolo principale, il quale ricade poi sulla coscia destra. Si tratta di una caratteristica peculiare, che accentua il senso di un realismo meno mediato, è la nudità dei glutei e del pube, lasciati sostanzialmente liberi fatta eccezione per un esiguo residuo triangolare di stoffa²⁰³.

A questa scelta ‘audace’ della statuetta conservata presso l’Efes Müzesi di Selçuk si contrappone la raffinata operazione di traduzione culturale del ‘Torso di Vienna’. Estremamente originale, quasi a costituire una sorta di ‘firma’ dell’officina efesia e rivelatrice dell’approccio ideologico alla copia dei modelli ellenistici, è la soluzione scelta per la resa del panno avvolto attorno ai fianchi.

Mentre di regola – e in probabile aderenza all’originale – il panno risulta annodato sul davanti con le estremità ricadenti simmetricamente ai lati del pube, il ‘Torso di Vienna’ introduce quella che si potrebbe definire una soluzione ‘a rotolo invertito’. Il tessuto è torto su se stesso fino a formare un rotolo robusto e materico; l’originalità risiede nell’estremità tirata in avanti, che va a coprire quasi integralmente il pube, connettendosi organicamente a una seconda estremità che, con un passaggio plastico continuo, ricade posteriormente tra i glutei.

Questa variante non deve essere interpretata come una semplice licenza estetica, ma come la risposta a una precisa ricerca di compattezza dei volumi: il perizoma smette di essere un semplice abito per trasformarsi in un elemento strutturale che enfatizza la postura eretta e la tensione della parete

²⁰³ Si v. E. Bayer-Niemeier, *Fischerbilder in der hellenistischen Plastik* cit. p. 91, nr. 141 richiamato da M. Aurenhammer, *Die Skulpturen von Ephesos. Idealplastik I* cit. p. 161, nt. 2.

addominale, attenuando la drammaticità del ‘cencio’ ellenistico in favore di un panneggio più ordinato.

L’elemento più problematico e scientificamente rilevante del reperto del 1979 è la marcata ‘deformazione’ o ‘distorsione’ delle parti inferiori del tronco. Tale asimmetria non è in alcun modo ascrivibile a un’imperizia esecutiva delle maestranze efesine, ma risponde a una deliberata ricerca espressiva. Il corpo appare ruotato verso destra, con un’anca destra fortemente pronunciata e sporgente, quasi a denotare un cedimento patologico della struttura ossea. Sopra l’anca sinistra si rileva una ‘piega’ orizzontale anomala; alla sinistra di essa, proprio in corrispondenza del centro del tronco, si nota un forte rigonfiamento. Questi dettagli suggeriscono che lo scultore abbia voluto integrare intenzionalmente tratti deformi e grotteschi, ricollegandosi a quel filone della statuaria antica che traeva un sofisticato piacere estetico dalla rappresentazione dell’anomalo.

La copia venuta alla luce nel 1979 si allontana, dunque, dalla ‘misura’ da quella conservata nel Kunsthistorisches Museum, per farsi indagine clinica.

Il ‘Torso di Vienna’ manifesta, infatti, una sostanziale e consapevole ‘depurazione’ del crudo realismo alessandrino. Sebbene il busto conservi una linea snella e presenti elementi anatomici ben definiti – quali le clavicole sporgenti, le scapole e le costole chiaramente leggibili sia sul fronte che sul retro – l’insieme non restituisce un’immagine di senilità ‘consumata’. La struttura ossea, pur indagata e verificata con estremo rigore analitico, appare depurata dalle rugosità flaccide tipiche dell’iconografia del pescatore ellenistico, esprimendo piuttosto la fisionomia di un corpo maturo e asciutto. L’assenza dei segni tipici della pelle rilassata e caduca si accompagna a una scelta posturale divergente: lungi dal ricalcare la flessione senile del busto propria del modello originale, il ‘Torso di Vienna’ assume una postura sensibilmente eretta. Tale verticalizzazione del tronco produce ricadute dirette sulla resa anatomica: la parete addominale si presenta tesa, priva delle caratteristiche pieghe cutanee sopra l’ombelico che, nel tipo originale (e nella distorsione del reperto rinvenuto nel 1979), segnalano il collasso dei tessuti e il deperimento fisico. In questa rielaborazione viennese, la

prominenza del torace e delle ossa non è indice di un deperimento patologico, bensì di una vigoria asciutta e resistente²⁰⁴.

Nella statuetta custodita presso l'Efes Müzesi di Selçuk le cosce appaiono tozze, muscolose e quasi prive di separazione plastica, suggerendo una fisicità pesante e affaticata. La dinamica del passo vede la coscia destra portata decisamente in avanti; il braccio destro era abbassato e, seguendo il modello Vaticano, lievemente teso lateralmente: un assetto che suggerisce come la figura impugnasse originariamente una canna da pesca. All'esterno dell'anca sinistra è chiaramente individuabile il punto di rottura di un attributo caratterizzato da una curvatura concava nella parte inferiore: si tratta della traccia del cestino dei pesci che, coerentemente con una specifica tradizione di varianti proprie dell'Asia Minore (riscontrabili ad Afrodisia, Burnabat e Manisa²⁰⁵), non era sorretto dalla mano ma pendeva direttamente dall'avambraccio sinistro flesso, modificando la proiezione laterale dei volumi²⁰⁶.

Il confronto con il 'Torso di Vienna' chiarisce ulteriormente questa deviazione: la coscia sinistra si presenta 'ovviamente tesa' e dotata di una massa muscolare possente, con il residuo della coscia destra posto in immediata prossimità.

Il puntello diviene qui lo strumento visivo che enfatizza lo sforzo meccanico di una gamba chiamata a reggere l'intero asse del corpo eretto. Mentre nel reperto rinvenuto nel 1979 il braccio destro suggerisce un'apertura laterale, nel torso conservato nel Kunsthistorisches Museum il moncone del braccio destro aderisce strettamente al corpo con una spalla che emerge in forma sferica; ciò contrasta con il braccio del tipo originale che appariva piegato e teso in avanti.

Un elemento di forte interesse risiede nella sospensione del cestino: a differenza di quanto accade in altre repliche, dove l'attributo pende dalla mano sinistra, nel reperto efesio di Selçuk, così come in quello di Vienna,

²⁰⁴ Si v., al riguardo, E. Rathmayr, *XIII Skulpturen* cit. pp. 207-208.

²⁰⁵ Si v. M. Aurenhammer, *Die Skulpturen von Ephesos. Idealplastik I* cit. p. 161.

²⁰⁶ Si v., al riguardo, E. Rathmayr, *XIII Skulpturen* cit. pp. 207-208.

esso è sostenuto dal braccio sinistro piegato. Tale soluzione iconografica contribuisce a modificare l'equilibrio dinamico del 'Torso di Vienna', spostando il fulcro visivo verso l'alto e assecondando la verticalizzazione del busto.

In definitiva, sulla scorta delle evidenze materiche e morfologiche analizzate, appare legittimo asserire che il reperto di Selçuk rappresenti fedelmente 'l'altra anima' della produzione artistica efesina di epoca imperiale. In questa statuetta, la 'povertà disperata' del pescatore non subisce alcun processo di nobilitazione né di depurazione formale; al contrario, essa viene citata e accentuata per alimentare un piacere visivo fondato sul distacco sociologico delle élite efesine delle case a terrazza. Queste ultime potevano così ammirare una 'misera pittoresca', resa fruibile e accettabile proprio dalla perfezione formale e dall'esotismo materico del marmo scuro.

Si delinea così un binomio oppositivo di estremo interesse: da un lato, vi è il Torso rinvenuto nel 1904, il quale risponde a una 'standardizzazione nobile', pensata per il decoro delle grandi istituzioni pubbliche (ginnasio del teatro) e volta a integrare la figura del pescatore entro un rassicurante canone classicista. Esso testimonia la capacità delle maestranze di Efeso di trattare il modello ellenistico con un'autonomia tale da elevarlo a prodotto 'imperiale' a pieno titolo: tecnicamente ineccepibile, sociologicamente distaccato e formalmente armonico. Dall'altro lato, vi è la statuetta venuta alla luce nel 1979, che trasforma il medesimo soggetto in un sofisticato oggetto di curiosità estetica e sociologica.

La scelta deliberata del marmo scuro e l'esasperata resa dei tratti patologici configurano un prodotto ufficiale di altissimo pregio, destinato con ogni probabilità a ninfei minori o raffinati arredi privati.

Il reperto dell'Efes Müzesi di Selçuk emerge, dunque, come una sintesi complessa e potente tra la verità cruda del dato naturale – quasi un'istantanea fotografica del degrado senile – e la raffinata ricerca cromatica propria dell'arredo urbano imperiale.

Esso ci restituisce l'immagine di una società antonina capace di oscillare tra l'ideale marmoreo e il feticismo del reale, trovando nel contrasto materico

la misura della propria sofisticatezza culturale. La ‘standardizzazione’ efesia, lungi dall’essere una piatta ripetizione di modelli preesistenti, emerge dunque come una sintesi superiore: un equilibrio magistrale tra la verità del dato naturale e l’armonia dell’ideale imperiale.

L’analisi autoptica delle superfici rivela tra i due manufatti una divergenza ideologica profonda nel modo in cui le officine efesine hanno interpretato la senilità.

Nel reperto rinvenuto nel 1979, la narrazione della decadenza fisica è sostenuta da un virtuosismo tecnico d’eccezione: lo scultore non cerca più di rappresentare un ‘modello’ di uomo, ma si addentra nei territori di un naturalismo analitico, trasformando la statuetta in un’analisi quasi medica del dettaglio imperfetto.

Al contrario, il ‘Torso di Vienna’ manifesta una sostanziale e consapevole ‘depurazione’ del crudo realismo alessandrino.

Sebbene il busto conservi una linea snella e presenti elementi anatomici ben definiti – quali le clavicole sporgenti, le scapole e le costole chiaramente leggibili sia sul fronte che sul retro – l’insieme non restituisce un’immagine di senilità ‘consumata’.

In questa rielaborazione, la prominentezza del torace e delle ossa non è indice di un deperimento patologico, bensì di una vigoria asciutta e resistente. Questo specifico trattamento dell’incarnato e della muscolatura, che si mantiene tonica nonostante l’età matura, funge da principale indicatore per la datazione antonina²⁰⁷. Esso rivela la volontà di normalizzare il soggetto verso un canone più equilibrato e idealizzato, pur senza rinunciare a dettagli di spiccato realismo, come il cestino contenente i due pesci, che ancora ancora l’opera alla sua dimensione quotidiana.

Mentre nei torsi di Afrodizia e di Burnabat il busto è frequentemente inclinato in avanti – con un conseguente spostamento del baricentro e una resa della muscolatura più flaccida o diversamente contratta – la statuetta

²⁰⁷ Di tale avviso M. Aurenhammer, *Die Skulpturen von Ephesos. Idealplastik I* cit. pp. 158. Sulla datazione del ‘Torso di Vienna’ si v. anche E. Rathmayr, *XIII Skulpturen* cit. pp. 227.

efesia di Vienna poggia stabilmente su entrambe le piante dei piedi con le ginocchia flesse. Tale distribuzione del carico privilegia la simmetria e la staticità, tratti distintivi di quella ‘standardizzazione di alto livello’ propria delle officine della capitale provinciale, volta a conferire all'opera una nobiltà architettonica superiore.

Sotto il profilo tecnico, l'approccio plastico del ‘Torso di Vienna’ rivela un uso dello scalpello improntato alla massima parsimonia. Lo strumento appare impiegato in modo strettamente funzionale alla definizione dei volumi, agendo sulla massa marmorea senza frammentarla in eccessivi dettagli chiaroscurali. In questo modo, l'officina efesia rifugge consapevolmente dagli eccessi decorativi, orientandosi verso una compostezza formale più rigorosa.

Tale rigore volumetrico è ciò che il reperto dell'Efes Müzesi di Selçuk decide deliberatamente di infrangere. Se nel ‘Torso di Vienna’ la levigatura lucida della porzione anteriore serve a conferire all'incarnato antoniniano una compattezza ideale che mitiga efficacemente le asprezze del modello originale, nella copia conservata a Selçuk la medesima tecnica esecutiva è posta al servizio della ‘curiosità’ estetica.

Il reperto rinvenuto nel 1979 non si limita a citare il prototipo ellenistico, ma lo frammenta e lo deforma attraverso una ‘distorsione’ del tronco e una resa anatomica che include tratti ‘sofferenti’, configurandosi come una raffinata variante destinata a contesti dove la miseria quotidiana veniva sublimata in oggetto di intrattenimento intellettuale.

Un elemento di divergenza radicale risiede nella gestione del panneggio. Mentre nella copia conservata a Selçuk, si registra la nudità dei glutei e del pube, lasciati sostanzialmente liberi fatta eccezione per un esiguo residuo triangolare di lembo (scelta che accentua il senso di un realismo meno mediato e quasi brutale), il ‘Torso di Vienna’ trasforma il perizoma in un elemento strutturale.

La produzione efesia di alto livello predilige forme chiuse, stabili e bilanciate. In quest'ottica, il perizoma smette di essere un semplice abito per trasformarsi in un volume che enfatizza la postura eretta e la tensione della

parete addominale, attenuando la drammaticità del ‘cencio’ ellenistico in favore di un panneggio più ordinato e monumentale.

In definitiva, il confronto tra il reperto scoperto nel 1979 nell’*insula* H2 e quello rinvenuto nel 1904 nel ginnasio del teatro restituisce l’immagine di una società antoniniana capace di oscillare tra l’ideale marmoreo e il ‘feticismo’ del reale.

Il ‘Torso di Vienna’ è la prova tangibile di come l’arte efesia abbia saputo ‘depurare’ il realismo alessandrino, trasformando il pescatore in un prodotto ufficiale, tecnicamente ineccepibile, sociologicamente distaccato e formalmente armonico. Di contro, il reperto conservato a Selçuk, pur partendo dal medesimo prototipo, si fa portatore di un espressionismo cromatico. Il materiale stesso diventa veicolo di una narrazione: non più il pescatore ‘nobile’ e marmoreo, ma il pescatore ‘reale’, la cui pelle è diventata pietra scura sotto il peso del lavoro e del tempo.

Questa ricercata policromia trasforma la statuette rinvenuta nel 1979 in un oggetto di ‘lusso dell’anomalo’, destinato a risaltare per contrasto cromatico entro le architetture dei ninfei o delle sale termali efesine. Attraverso la perfezione formale del manufatto, le classi dirigenti potevano ammirare una ‘misera pittoresca’, resa fruibile e accettabile proprio dalla perfezione formale e dall’esotismo materico del manufatto.

La ‘standardizzazione’ efesia, dunque, lungi dall’essere una piatta ripetizione, emerge come una sintesi superiore tra la verità del dato naturale e l’armonia dell’ideale imperiale.

APPENDICE

L'ESTETICA DELLA MATERIA: IL MARMO NERO COME STRATEGIA DI STATUS E DI REALISMO

L'impiego sistematico di marmi scuri (neri o bluastri) per le repliche del 'Vecchio Pescatore' non può essere interpretato come un fattore casuale.

Le botteghe anatoliche, e in particolare quelle di Afrodisia, eccellevano nell'operazione di lucidatura a specchio del marmo.

Attraverso questa procedura, resa possibile dalla grana finissima del marmo di Göktepe, la pietra acquisiva una tonalità scura e una lucentezza patinata che imitava il metallo. Questa scelta non era un ripiego, ma un'elevazione della replica: la copia in marmo nero si avvicinava filologicamente al prototipo, superando il nitore idealizzante del marmo bianco per abbracciare la durezza fisica e il *pathos* del bronzo.

Una seconda motivazione, tecnicamente e contestualmente stringente, lega il marmo scuro alla destinazione d'uso delle opere: ninfei, terme e fontane.

Rispetto al marmo bianco, che bagnato rischia di apparire piatto o freddo, il corpo scuro e translucido del pescatore di Chiragan, di Byblos o dello 'Pseudo-Seneca (*sive* 'Seneca Morente'), a contatto con l'acqua, acquistava una profondità visiva e una trans-lucentezza peculiari.

Il contrasto drammatico tra la pietra nera bagnata e la trasparenza dell'acqua esaltava la contestualizzazione marina. Il pescatore diventava così il protagonista umano di un 'affresco' celebrativo della passione per la piscicoltura delle élite romane.

Sebbene minoritaria, non si può, altresì, escludere una componente legata alla volontà di connotare sotto il profilo 'etnico' il soggetto raffigurato, rendendo il pescatore doppiamente 'altro': marginale per classe sociale e visivamente estraneo per tonalità cromatica²⁰⁸.

²⁰⁸ Di tale avviso M.L. Gualandi, *L'immagine dei neri nel mondo greco e romano: spunti per un'interpretazione del mosaico di Populonia*, in C. Mascionem, A. Patera (a cura di), *Materiali per Populonia 2*, Firenze 2003, pp. 199-229.

La materia stessa partecipava alla narrazione: il marmo di Göktepe assorbiva la luce, esasperando i volumi e le ombre del corpo reclinato, massimizzando l'espressione di dolore e agonia di un corpo che combatte contro il tempo.

La spiegazione definitiva risiede nel paradosso estetico che queste opere incarnano: la trasformazione di un soggetto umile in un oggetto di altissimo collezionismo. Realizzare la miseria di un pescatore in un materiale raro, duro e di difficilissima lavorazione come il bigio morato, costituiva un'operazione di sofisticazione culturale estrema. Il *dominus* ostentava non solo il possesso di una pietra di indubbio pregio e valore, ma anche l'erudizione necessaria per apprezzare il realismo crudo di un soggetto popolare nobilitato dalla preziosità della materia.

L'uso del marmo nero rappresenta, in ultima analisi, la convergenza perfetta tra tecnologia e sensibilità. Attestare l'uso del marmo per queste opere significa confermare che la committenza romana non cercava una semplice 'copia', ma un'indagine sulla resistenza umana, espressa attraverso il materiale più nobile a disposizione degli scultori di Afrodisia

In altri termini, la scelta del marmo nero per le repliche non è un'opzione estetica isolata, ma la prova di un programma scultoreo intenzionale. Sebbene geograficamente distanti, queste opere sono unite dalla medesima volontà di trasformare il 'tipo' del pescatore in un'icona di lusso erudito.

La replica dello 'Pseudo-Seneca' o 'Seneca Morente' è, verosimilmente, l'esempio più celebre di questa sovrapposizione cromatico-visiva. Qui la scelta del marmo nero non è solo 'imitazione del bronzo', ma una scelta semantica: il colore scuro evoca la morte, il sangue rappreso e l'agonia. È l'opera che meglio giustifica la tua tesi: l'uso del *bigio morato* serve a dare un corpo fisico al pathos, trasformando il pescatore in un filosofo stoico attraverso la severità cromatica della pietra.

Le repliche di Chiragan e Byblos dimostrano che questa raffinata estetica non era confinata al centro dell'Impero, ma viaggiava lungo rotte commerciali di grande rilievo.

Come abbiamo visto, la sua collocazione in una villa lussuosa, tra ninfei e crateri, suggerisce che il marmo nero fosse scelto per interagire con l'acqua, esaltando quel realismo illusionistico che solo il marmo di Göktepe poteva garantire a tali latitudini.

La presenza di una replica in marmo scuro in Libano conferma l'esistenza di una committenza che richiedeva specificamente il "prodotto afrodisiense". L'uso del marmo nero a Byblos, in un contesto di cultura ellenistico-orientale, rafforza l'ipotesi dell'esotismo iconografico: il pescatore scuro diventa un oggetto di lusso transcontinentale.

Si può, dunque, concludere che la scelta del materiale, almeno in questi casi, non sarà stata dettata da una convergenza di ragioni univoche.

Essa mira, per così dire, a evocare l'autorità di un originale bronzeo perduto.

Il marmo nero cerca di procurare nello spettatore il seguente effetto paradossale: la miseria del soggetto (un umile pescatore) viene nobilitata dalla preziosità della materia (un marmo raro e "imperiale"). È il lusso di possedere non solo una statua, ma una sfida tecnica vinta sulla pietra.

In definitiva, il filo nero che lega lo 'Pseudo-Seneca' (o 'Seneca Morente') la replica di Chiragan e quella di Byblos non è solo materico, ma intellettuale.

Attraverso l'uso del marmo scuro, l'aristocrazia imperiale ha trasformato la fatica quotidiana in un'analisi anatomica impietosa, sublimata dalla lucentezza metallica di una pietra che, pur essendo marmo, aspira all'eternità del bronzo.

La materia cessa così di essere un supporto neutro e diventa messaggio essa stessa. Possiamo individuare tre pilastri che giustificano questa 'comunanza' di sostanza.

Comune è, forse, altresì, la volontà di 'nobilitare attraverso il 'costo' del materiale. Scolpire un umile pescatore nel marmo bianco sarebbe stato coerente con la tradizione della copia; scolpirlo in bigio morato, una pietra di difficile estrazione, soggetta a fratture e richiedente mesi di lucidatura manuale, trasforma l'opera in un paradosso visivo. Il fruitore (sia a Chiragan

che a Roma) riconosceva immediatamente nel colore scuro il valore venale e simbolico di una pietra imperiale.

Limitatamente, poi, allo ‘Pseudo-Seneca’ (o ‘Seneca Morente’) e al ‘Torso di Chiragan’ viene in rilievo un altro, elemento di particolare importanza, che le due copie hanno in comune. Si tratta della tecnica del montaggio. Poiché il marmo di Göktepe raramente offriva blocchi di grandi dimensioni senza venature fragili, le officine afrodisiensi hanno standardizzato un metodo di costruzione per perni e incastri. Questo significa che le quattro repliche condividono non solo il marmo, ma lo stesso ‘DNA ingegneristico’, suggerendo una circolazione di modelli e maestranze (o di semilavorati) estremamente centralizzata.

Possiamo affermare con convinzione che la scelta del materiale marmoreo non è stata dettata da disponibilità locali, ma da una domanda specifica del mercato del lusso. Il marmo nero è l’unico materiale capace di fondere insieme: l’illusione del bronzo (tradizione classica), la resa della carne decadente (realismo ellenistico), l’ostentazione del prestigio materico (gusto romano).

In ultima analisi, la convergenza materica riscontrata tra le repliche di Chiragan, di Byblos e dello ‘Pseudo-Seneca’ (o ‘Seneca Morente’) del Louvre permette di delineare l’esistenza di un’autentica ‘cultura del bigio morato’, di cui le officine di Afrodisia furono le custodi esclusive. La scelta del marmo non risponde a una generica preferenza cromatica, ma si configura come una operazione intellettuale totale, capace di agire su tre livelli distinti e complementari.

In primo luogo, si attesta una istanza filologica: attraverso la granulometria finissima e la lucentezza metallica del marmo nero, lo scultore persegue la lucentezza della copia, restituendo al marmo l’autorità e il pathos dell’originale ellenistico perduto. In secondo luogo, emerge una finalità scenografica e sensoriale: la densità della pietra di Göktepe, specialmente nei contesti idrici come quello di Chiragan, trasforma la statua in un organismo traslucido che dialoga con l’acqua, esaltando il realismo della pelle logora e delle rughe attraverso un sapiente gioco di riflessi e assorbimenti luminosi.

Infine, si impone una strategia di *status*: l'impiego di una materia rara, di difficile estrazione e lavorazione, per rappresentare un soggetto marginale come l'umile pescatore, crea un paradosso estetico che nobilita il patetico.

La 'sostanza comune' che lega queste tre statue, dalla provenienza così diversificata, dimostra che il 'Vecchio Pescatore' in marmo nero era un oggetto identificativo d'élite.

Attraverso il rigore della tecnica del montaggio e la preziosità del materiale, la sofferenza fisica e la marginalità sociale vengono così sublimate in un emblema di sofisticazione romana, capace di trasformare il crudo realismo della carne decadente nell'estremo, ricercato lusso di una cultura figurativa globale.

Osservazioni riepilogative e conclusive

La fortuna critica e l'esegesi iconografica del 'Vecchio Pescatore' rappresentano uno dei paradigmi più densi di significati nell'ambito della risemantizzazione culturale tra antichità e modernità.

Sebbene i reperti analizzati – dalle repliche del Louvre²⁰⁹, di Chiragan²¹⁰, di Byblos²¹¹ e di Burnabat²¹² agli esemplari di Selçuk (1979) e di Vienna (1904)²¹³ – si prestino, stante la dottrina prevalente, ad essere filologicamente ricondotti a un unico archetipo ellenistico, la loro analisi comparata ha rivelato una certa duttilità stilistica ed espressiva, capace di trasformare un documento di realismo sociale in un dispositivo polisemico, ora declinato come raffinato complemento di *luxuria* privata, ora come solenne tassello di decoro pubblico, fino alla sua estrema configurazione di manifesto dello stoicismo.

Presenta indubbio rilievo il modo in cui l'analisi comparata dei sei esemplari ha messo in evidenza una mappatura materica estremamente diversificata. La selezione del supporto lapideo non può essere declassata a mero dato accessorio o a una contingenza legata alla disponibilità di cava. Al contrario, l'analisi autoptica dei reperti ha rivelato una mappatura materica estremamente diversificata – specchio delle differenti destinazioni degli stessi – e, al contempo, ha suggerito l'esistenza di una sofisticata istanza estetica e programmatica, in cui la pietra stessa diviene parte integrante del processo di risemantizzazione dell'archetipo ellenistico.

Procedendo, nel richiamare le copie analizzate, a ritroso, viene, innanzitutto, in rilievo il 'caso' del marmo scuro a grana grossa della replica – rinvenuta, nel 1979, nel contesto della ricchezza privata delle case a terrazza (unità 31a dell'*insula* H2) di Efeso – oggi conservata nell'Efes

²⁰⁹ Si v. *supra* Cap. II.

²¹⁰ Si v. *supra* Cap. III.

²¹¹ Si v. *supra* Cap. IV.

²¹² Si v. *supra* Cap. V.

²¹³ Si v. *supra* Cap. VI.

Müzesi di Selçuk (Inv. 7/57/79), la quale rappresenta, forse, il punto di massima tensione tra materia e mimesi.

Con essa ci si è trovati, infatti, di fronte a una deliberata ricerca di ‘verità materica’. Destinato agli ambienti intimi e ricercati delle case a terrazza (*insula* H2), questo materiale mima con assoluto realismo la pelle dei pescatori, perennemente esposta alle intemperie e arsa dal sole. La tonalità bluastra e la porosità della grana evocano la pigmentazione bruna e sclerotizzata dei corpi senili, conferendo all’opera una qualità epidermica che il marmo bianco tenderebbe inevitabilmente a idealizzare. Questa opzione richiama intenzionalmente la plasticità dei bronzi ellenistici, permettendo allo scultore di esasperare i piani di luce e i solchi anatomici, in un gioco chiaroscurale che preannuncia il vigore della statuaria policroma.

È parso verosimile ipotizzare che la scelta di una grana marmorea così marcata e di una tonalità bluastra non sia stata casuale. È sembrato, piuttosto, legittimo ipotizzare che, nelle intenzioni dell’artista, essa fosse funzionale a simulare la pelle ‘coriacea’ del ‘Vecchio Pescatore’, arsa dal sole e dalla salsedine.

In questo contesto, la pietra non si sarebbe limitata a rappresentare il corpo, ma lo avrebbe ‘incarnato’: la tonalità scura avrebbe evocato la pigmentazione bruna e sclerotizzata conseguente alla vecchiaia, offrendo una ‘verità materica’ che, di contro, laddove fosse stato preferito, il candore del marmo bianco avrebbe inevitabilmente, finito esprimere in termini maggiormente idealizzati.

Tale opzione – che sembra richiamare intenzionalmente la plasticità dei bronzi ellenistici – avrebbe permesso allo scultore di giocare con piani di luce serrati e un dinamismo chiaroscurale che accentua il carattere patologico dell’anatomia.

Specularmente, l’esemplare in basalto nero di Byblos è sembrato proporre una problematica legata alla tecnica e all’ambiente. L’utilizzo di una pietra vulcanica, la cui lavorazione non ammette la finezza dello scalpello ma impone la concussione (la frantumazione controllata della massa), col determinare una sintesi volumetrica potente, quasi arcaizzante nella sua

severità, sarebbe stata anch'essa rispondente a una precisa scelta sia di carattere estetico sia di carattere funzionale. L'artefice avrebbe ricercato una resa metallica perenne, ossia la necessità di inalterabilità del manufatto. Questo sarebbe stato, con buona probabilità, calato all'interno in un contesto di ninfeo, dove il contatto costante con l'acqua avrebbe inevitabilmente rischiato di degradare un supporto marmoreo più tenero.

Diverso il quadro finalistico che si è ritenuto di poter riferire all'impiego del candido marmo di Belevi per il 'Torso del 'Vecchio Pescatore di Vienna' (inv. 1 908), così denominato perché – rinvenuto a Efeso nel 1904, è oggi conservato nel Kunsthistorisches Museum di Vienna (inv. 1 908).

Destinato al Ginnasio del Teatro di Efeso, l'esemplare manifesta una profonda depurazione classicista: qui la muscolatura, pur segnata dall'età, conserva una tonicità asciutta e una vigoria che sfida il tempo, priva di quelle pliche cutanee che a Selçuk segnalano il collasso dei tessuti. Lo scarto estetico è evidente anche nel trattamento del perizoma: se a Selçuk la nudità dei glutei e del pube è quasi brutale, a Vienna il panno è torto in un rotolo robusto e materico, firma delle officine efesine, che copre pudicamente le zone intime, elevando il soggetto umile a decoro monumentale adatto allo spazio pubblico imperiale.

Qui il marmo bianco microcristallino e la levigatura accurata sembrano – utilizzati per un soggetto così umile e crudo – a 'ripulire' la figura. È come se l'autorità imperiale, nell'accettare il realismo iconografico, avesse, però, voluto attenuarlo e renderlo nobile e decorativo usando il materiale più prestigioso e tradizionale che era a disposizione. L'opera non deve più disturbare, ma deve apparire come un pezzo da collezione perfettamente inserito nel gusto ufficiale dello Stato.

In questo passaggio dal privato (esemplare di Selçuk) al pubblico (esemplare di Vienna), il materiale agisce come un filtro nobilitante: il dramma sociale del pescatore viene mediato dal candore marmoreo, rientrando nei ranghi di un'estetica greco-romana più equilibrata e meno disturbante.

A rendere il quadro materico ancora più ricco e articolato vi sono, poi, gli importanti e specifici indicatori – espressione anch’essi di una delicata e complessa oscillazione tra realismo e decoro - che è stato possibile desumere dalle repliche del ‘Vecchio Pescatore’ destinate alle province occidentali o alle collezioni romane più prestigiose.

Si tratta, innanzitutto, del ‘Tipo Louvre’ o ‘Seneca Morente’, esso, scolpito in marmo nero (bigio morato) è parso poter costituire l’esempio massimo di lusso cromatico barocco, la cui ‘lettura’ risulta come esaltata dal contrasto che si ingenera tra il nero lucido della carne e la trasparenza del panno in alabastro egiziano²¹⁴.

Sempre il marmo nero, quello di Göktepe, sembra essere stato impiegato per la realizzazione del ‘Vecchio Pescatore’ rinvenuto nella villa di Chiragan. Simile per intento cromatico all’esemplare Borghese, esso testimonia la diffusione nelle province occidentali di modelli legati alla *luxuria* dei marmi colorati importati dall’Asia Minore.

A una resa più decorativa e meno drammatica, funzionale ad adattare l’archetipo a una funzione di *ornamentum* da giardino o villa, è sembrato, invece, potersi legare la scelta del marmo bianco a grana fine, privilegiata dall’autore della copia di Burnabat²¹⁵.

Nello specifico, rispetto all’impiego di materiale scuro – tale il marmo bigio morato del ‘Tipo Louvre/Borghese o ‘Seneca Morente’, o quello nero di Göktepe (Chiragan) – è stato evidenziato come essi si sarebbero prestati a ‘provocare’ una particolare e forte rifrazione della luce sulle superfici (per l’appunto, scure), la qual cosa avrebbe consentito allo scultore di esasperare i piani plastici e i solchi anatomici, conferendo al manufatto un valore pittorico e un vigore chiaroscurale precluso alla statuaria monocroma tradizionale.

In particolare, la grana finissima del marmo nero di Göktepe, che caratterizza il ‘Vecchio Pescatore’ di Chiragan, avrebbe permesso una

²¹⁴ Si v. *supra* Cap. II.

²¹⁵ Si v. *supra* Cap. IV.

rifinitura ‘metallica’ di pregio assoluto, dimostrando come il tipo del pescatore fosse divenuto un oggetto di altissimo collezionismo, capace di competere con i bronzi originali per lucentezza.

Quanto all’impiego del bigio morato – in contrapposizione con l’alabastro – per il ‘Tipo del Louvre/Borghese o ‘Seneca Morente’, si è ritenuto di poterlo leggere quale esito finale di questa parabola stilistica di matrice chiaroscurale. Nello specifico, è sembrato legittimo interpretare il contrasto cromatico tra la carne scura e il perizoma in alabastro egiziano non nei termini di un mero esercizio di virtuosismo barocco, bensì quale vera e propria esasperazione scenografica. In questo contesto, il materiale avrebbe servito, per così dire, il *pathos* ‘senecano’, trasformando un umile pescatore in un martire dello stoicismo, dove l’oscurità della pietra diventa simbolo dell’imminenza della morte.

In questa prospettiva, è sembrato, quindi, ragionevole sostenere che le varianti del ‘Vecchio Pescatore’ costituiscano un saggio magistrale di adattamento materico al contesto. Laddove l’artista ellenistico aveva cercato nel bronzo l’immediatezza della vita, il copista romano e il restauratore barocco hanno cercato nella pietra (scura, vulcanica o candida) una chiave interpretativa per riposizionare l’opera nella scala dei valori sociali e morali del proprio tempo. La ‘verità’ di queste sculture risiede, dunque, proprio nella loro instabilità semantica, mediata da una materia che parla tanto del soggetto rappresentato quanto delle ambizioni di chi l’ha commissionata.

Venendo, più nello specifico, a considerare in forma di rappresentazione sinottica le ‘caratteristiche fisiche’ delle copie esaminate, merita, innanzitutto, soffermarsi sui due esemplari efesini. Essi segnano, infatti, un rilevante ‘punto’ di differenziazione. Mentre la statuetta di Selçuk abbandona programmaticamente, la ‘depurazione’ classicista per addentrarsi nei territori di un forte realismo patologico, il ‘Torso di Vienna’ manifesta una consapevole ‘normalizzazione’. In esso la muscolatura resta tonica nonostante l’età del soggetto raffigurato, esprimendo una vigoria asciutta: la parete addominale è tesa, priva di quelle pliche cutanee che segnalano il collasso dei tessuti. Al contrario, nella copia di Selçuk le cosce appaiono

tozze e muscolose, suggerendo una fisicità pesante e affaticata; l'opera si trasforma in un'analisi quasi medica del dettaglio imperfetto²¹⁶.

Anche il trattamento del perizoma rivela scarti ideologici profondi: il reperto rinvenuto nel 1979 adotta una scelta audace, con la nudità dei glutei e del pube lasciati quasi integralmente liberi, fatta eccezione per un esiguo 'residuo' triangolare. A questa si contrappone la soluzione viennese, dove il panno è torto su se stesso fino a formare un rotolo robusto e materico – firma delle officine efesine – che copre il pube e trasforma il perizoma in un elemento strutturale atto a enfatizzare la postura eretta, attenuando la drammaticità del 'cencio' ellenistico in favore di un panneggio più ordinato.

L'indagine autoptica delle superfici ha evidenziato una convergenza nelle scelte funzionali di entrambi i manufatti, pur nelle differenti modalità di esecuzione. Nel reperto di Selçuk il netto contrasto tra l'accurata levigatura del fronte e il retro rimasto allo stato di sbozzo denuncia una progettazione vincolata a una fruizione esclusivamente frontale, tipica di un inserimento in nicchia o contro un fondale architettonico. Tale impostazione trova riscontro nel 'Torso di Vienna' dove, nonostante una lavorazione a raspa più avanzata e parzialmente rifinita, il tergo non raggiunge mai la compiutezza del lato anteriore, confermando una destinazione entro quinte scenografiche.

La morfologia dei frammenti narra, inoltre, la diversa fragilità dei materiali: mentre il torso di Selçuk si presenta in uno stato di frammentarietà estrema, il 'Torso di Vienna' (alt. 0,48 m) palesa la vulnerabilità strutturale del marmo di Belevi, segnato da profonde fenditure che ne solcano la spalla sinistra; mentre il primo dei due reperti si impone come una testimonianza di estremo realismo, sospesa tra la cruda indagine del dato naturale e una sofisticata sensibilità cromatica, l'esemplare viennese rivela la piena maturità delle maestranze efesine. Queste ultime dimostrano la capacità di rielaborare il prototipo ellenistico con una tale autonomia formale da elevarlo al rango di 'prodotto imperiale' a pieno titolo²¹⁷.

²¹⁶ Si v. *supra* Cap. VI.

²¹⁷ Si v. *supra* Cap. VI.

Il marmo bianco di Belevi nel Torso I 908 di Efeso opera una sistematica ‘ripulitura’ dell’immagine. Il bianco depura il soggetto dalla sua crudezza biologica per elevarlo a una dignità monumentale atta agli spazi pubblici, come i ginnasi.

Il Torso I 908 (lo stesso dicasi per la copia di Burnabat) mette in atto una consapevole ‘depurazione’ delle asprezze. La verticalizzazione del tronco annulla le pieghe cutanee senili, trasformando la decadenza fisica in una ‘vigoria asciutta’. Qui il pescatore non è più un corpo che cede sotto il peso del tempo, ma un uomo anziano la cui forza residua lo armonizza con l’ideale di resistenza fisica proprio degli ambienti ginnasiali o dei contesti urbani.

In quest’ottica, la cosiddetta ‘standardizzazione’ efesia non deve essere intesa come una sterile replica meccanica; essa rappresenta, al contrario, un’evoluzione qualitativa: un raffinato punto d’incontro tra la fedeltà al naturalismo antico e la ricerca di quell’armonia ideale che definisce il linguaggio estetico del potere imperiale.

Una polarizzazione estetica e semantica ancor più radicale emerge dal confronto dialettico tra il celebre ‘Seneca morente’ del Louvre e il ‘Torso di Burnabat’. In questo scarto non si consuma soltanto una variazione stilistica, ma una vera e propria divergenza ontologica sulla rappresentazione della senescenza e del corpo.

Il ‘Vecchio Pescatore’ di Burnabat riflette un’analogia visione improntata a una forza austera e a una volumetria controllata. Anche in questo caso la tensione muscolare, pur nitida, appare deliberatamente ‘de-patetizzata’: il cedimento dei tessuti e la flaccidità epidermica vengono attenuati in favore di una compostezza classicizzante, volta a riscattare l’asprezza del dato naturale attraverso una superiore dignità formale²¹⁸.

Ci troviamo dinanzi a una declinazione ‘composta’ del realismo di genere, specchio della sensibilità di età antonina. In questa replica, la resa scultorea rifugge la violenza espressiva per approdare a una resa epidermica meticolosa: l’uso sapiente della raspa e dello scalpello fine sublima la

²¹⁸ Si v. *supra* Cap. IV.

materia, conferendo alla superficie una levigatezza quasi diafana che trasfigura il realismo sociale in ideale estetico.

In aperta antitesi plastica alla composta staticità dell'esemplare di Burnabat, il tipo canonico del 'Vecchio Pescatore' celebra l'apice di un'azione vigorosa: il lancio della rete. Qui, il gesto lavorativo si trasfigura in un inno alla sopravvivenza attiva. Il dinamismo rotatorio del torso e la tensione nervosa residua sembrano rieccheggiare la lezione del barocco ellenistico – con espliciti rimandi alle scuole di Pergamo e Rodi – preservando il nucleo più autentico dell'archetipo: l'elevazione di un umile 'eroe del quotidiano' alla dignità della monumentalità.

In questa configurazione, la nudità non è un dato estetico ma funzionale; la muscolatura atrofizzata e la flaccidità epidermica non sono segni di decadenza, bensì gli strumenti di una anatomia della fatica che nobilita e sacralizza il lavoro.

Al vertice opposto di questa parabola si colloca il celebre 'Seneca Morente' (o 'Pseudo-Seneca'), opera che rappresenta il culmine della tensione drammatica e della sperimentazione polimaterica. Fedele all'intensità del *pathos* originale, l'esemplare utilizza la densità del marmo nero per simulare la lucentezza del bronzo antico, mentre l'intervento di restauro seicentesco ha sapientemente introdotto il marmo rosso per evocare, con crudo realismo, il sangue del filosofo.

In tale variante, il realismo sociale subisce una metamorfosi semantica radicale: il corpo emaciato e le vene turgide si spogliano dell'identità di un pescatore anonimo per assurgere a icona del sublime stoico. La stasi del corpo diviene così il veicolo privilegiato per una profonda riflessione interiore, trasformando il logorio fisico nella celebrazione suprema del sacrificio e della fermezza dell'anima.

La vicenda critica dello 'Pseudo-Seneca' rappresenta un caso di studio emblematico sui meccanismi di risemantizzazione dell'antico. L'accostamento arbitrario tra la testa dello Pseudo-Seneca – l'effigie codificata dall'antiquario Fulvio Orsini nel 1598 – e il torso del 'Vecchio Pescatore' ha profondamente trasfigurato il senso originario dell'opera.

Questa identificazione errata non fu soltanto un abbaglio filologico, ma un'operazione culturale accolta con fervore dal collezionismo barocco – con la Collezione Borghese in prima linea – trovando la sua definitiva consacrazione nell'estetica di Pieter Paul Rubens. Nel suo celebre dipinto *La morte di Seneca*, Rubens cristallizzò per secoli l'iconografia del filosofo in agonia, compiendo una metamorfosi definitiva: la cruda immagine della miseria sociale venne trasposta in un'icona imperitura di storia edificante e di suprema virtù morale. Attraverso il filtro della pittura e del restauro ideologico, il corpo logoro del pescatore cessò di appartenere alla cronaca del quotidiano per entrare nel pantheon del sublime stoico²¹⁹.

Il quadro comparativo si completa con l'esame delle repliche di Chiragan e Byblos, documenti cruciali per decodificare la 'traduzione' dell'archetipo ellenistico nelle province dell'Impero, in risposta a specifici contesti architettonici e a mutate sensibilità etiche.

La replica di Chiragan (Martres-Tolosane) emerge come una testimonianza fondamentale della ricezione dei modelli urbani in ambito gallico. La sua collocazione entro una sontuosa villa rustica dimostra come i soggetti di genere popolassero ninfei e complessi termali privati, offrendo un contrappunto realistico alla statuaria ideale di rappresentanza. Tuttavia, nonostante l'impiego di un pregiato marmo grigio d'importazione, l'esecuzione rivela la mano di un'officina locale, caratterizzata da una sintesi formale che sconfinava in una rigida astrazione espressiva²²⁰.

Lo scultore opera una forzatura strutturale, contraendo le dimensioni del torso rispetto agli arti inferiori; le costole emergono come archi rigidi sotto una pelle atrofizzata e lo sguardo rivolto al cielo trasfigura la stanchezza fisica in un'agonia spirituale. È uno stile 'alto' applicato a un soggetto 'umile'.

Se l'intento originale era enfatizzare l'accasciamento senile, l'esito provinciale approda a una sostanziale fissità. La magrezza non è resa

²¹⁹ Si v. *supra* Cap. II

²²⁰ Si v. *supra* Cap. III.

attraverso il naturalistico collasso dei tessuti, bensì mediante un'accentuazione schematica dei fasci muscolari, che riduce il *pathos* del modello in favore di una anatomia calligrafica.

Il perizoma, trattato con un plasticismo rigido e didascalico, occulta i genitali riflettendo un esplicito processo di castigazione del nudo ellenistico. Tale dettaglio conferma l'adattamento dell'archetipo alla *pudicitia* della committenza romana locale. La copia di Chiragan assolve così a una funzione schiettamente decorativa e ambientale, dove il realismo si semplifica in contorni netti, concepiti per una fruizione monumentale e distanziata entro le quinte di un ninfeo²²¹.

L'analisi della replica di Byblos segna un sensibile scarto qualitativo e concettuale nel panorama delle ricezioni provinciali. Quest'opera si distingue per un dinamismo plastico rinnovato e per una postura intermedia che cattura con efficacia l'imminenza dello sforzo fisico.

La figura, colta in una posa semiseduta o accovacciata, appare più slanciata e nervosa rispetto ai modelli precedenti. In linea con il gusto dell'età severiana (inizi del III sec. d.C.), il corpo subisce un processo di atletizzazione: la resa scultorea privilegia l'identità sociale e la persistenza della forza fisica rispetto all'universale decadenza della carne. Il pescatore di Byblos non è più soltanto un vecchio logoro, ma un uomo ancora ancorato alla propria funzione vitale, la cui muscolatura conserva una reattività scattante.

Byblos rappresenta l'esempio elettivo di come la statuaria di genere si presti a sofisticate necessità di ordine scenografico. Il 'Vecchio Pescatore' cessa di essere una figura isolata per integrarsi in un complesso apparato figurativo acquatico, fungendo da fulcro di transizione plastica all'interno dello spazio architettonico. Anche in questo caso, il panneggio, complesso e improntato a una rigorosa *pudicitia*, riflette una sensibilità che scherma la

²²¹ Si v. *supra* Cap. III.

nudità lavorativa dietro una ricercata elaborazione formale, trasformando l'abito da semplice straccio in un elemento di raffinato decorativismo²²².

In ultima analisi, la disamina sinottica dell'esemplare del Louvre (Pseudo-Seneca), delle varianti di Chiragan, Burnabat e Byblos e dei torsi efesini (Inv. I 908 e Inv. 7/57/79) ha rivelato come il 'Vecchio Pescatore' non possa essere ridotto a un'iconografia cristallizzata o a un modello statico. Esso emerge, piuttosto, come un tipo plastico elastico e polisemico: un prisma attraverso il quale il mondo romano ha rifratto l'originale ellenistico per soddisfare istanze eterogenee, dall'erudizione dei circoli antonini alla decorazione monumentale delle province. Tutte le varianti analizzate, pur nella loro diversità materica, concorrono infatti a una funzione unitaria nel panorama della cultura delle ville, dove arricchire giardini e ninfei con scene di vita rurale rispondeva alla necessità di istituire un contrasto realistico tra la dura realtà del lavoro manuale e l'idealizzazione dell'*otium* del proprietario.

Se la scuola attica ha ispirato la dignità classicizzante di Burnabat, e i modelli di Pergamo e Rodi hanno alimentato il *pathos* esasperato dello 'Pseudo-Seneca', l'estrema adattabilità del tipo dimostra come ogni replica sia divenuta un emblema di prestigio, capace di trasfigurare il realismo sociale greco in una raffinata scenografia del potere e della *paideia* imperiale. Il confronto tra le copie ha così finito per delineare un arco interpretativo che vede ai suoi poli opposti il dinamismo dell'azione e la fissità della riflessione: in questo gioco di specchi tra la fedeltà al prototipo bronzeo e le necessità dell'arredo architettonico, il 'Vecchio Pescatore' cessa di essere la rappresentazione di un individuo per farsi 'idea'. È quasi riduttivo confinarlo nell'alveo della 'scultura di genere', poiché esso incarna un eterno inno alla fatica e alla dignità umana, nobilitato dal marmo e dal fluire dell'acqua entro le più sfarzose dimore dell'antichità. La sua anatomia, oscillante tra il vigore residuo di Byblos e il collasso dei tessuti di Selçuk,

²²² Si v. *supra* Cap. V.

non è che il palcoscenico su cui si consuma la lotta ineluttabile dell'uomo comune contro il tempo.

La fortuna di questo soggetto rimane, dunque, un fondamentale monito sulla natura non-statica dell'interpretazione artistica. La copia romana, lungi dall'essere un algido doppione, rappresenta una traduzione consapevole: un atto creativo che adatta l'originale a nuove ideologie, come dimostrano il processo di 'castigazione' del nudo, la scelta di marmi policromi per evocare alterità etniche del corpo.

Il primo livello di analisi dimostra come la scelta del supporto lapideo non sia mai stata accessoria, ma costituisca il veicolo primario del messaggio espressivo. Nelle repliche del Louvre, di Chiragan e nella statuetta efesina del 1979, l'impiego di marmi neri o grigi (come il marmo di Göktepe) risponde a una duplice finalità: evocare la lucentezza del bronzo greco e, simultaneamente, restituire la pelle del pescatore bruna di sole e di salsedine. Qui la pietra scura esaspera la trama rugosa dell'incarnato; la sua lucentezza naturale viene sfruttata per far risaltare i rilievi netti delle vene e dei tendini, creando un contrasto chiaroscurale che il marmo bianco tenderebbe a idealizzare. In questo paradosso estetico, la rarità del materiale finisce per nobilitare la rappresentazione della miseria, rendendola accessibile al gusto raffinato di una committenza aristocratica.

L'analisi dei dettagli funge da 'firma' delle diverse officine e testimonia l'adattamento del modello alle esigenze statiche del marmo. Se nella statuetta del 1979 il panneggio è ridotto ai minimi termini — una scelta di realismo brutale coerente con il materiale scuro — nell'esemplare di Vienna troviamo la soluzione del 'rotolo invertito': un volume materico robusto che copre integralmente il pube, diventando un sostegno strutturale che enfatizza la tensione addominale.

Un'innovazione fondamentale delle officine di Efeso, Burnabat e Afrodisia risiede nello spostamento del fulcro del peso. Il cestino dei pesci non è più sorretto dalla mano, ma pende dall'avambraccio sinistro flesso. Questo accorgimento tecnico accorcia la leva del carico, permettendo una

silhouette più compatta e stabile, ideale per le sollecitazioni del marmo in contesti monumentali.

La collocazione originaria chiarisce le diverse finalità di questi reperti nell'economia del gusto imperiale. Negli spazi pubblici efesini, il Vecchio Pescatore perde la sua carica 'sovversiva' per divenire un'icona enciclopedica, atta a celebrare la vastità dell'ordine romano che integra il reietto nel decoro urbano.

In ambito privato – è il caso, ad esempio, della replica di Chiragan, la collocazione presso ninfei o giardini era invece essenziale. Qui, l'acqua reale interagiva con la levigatura del marmo, restituendo alla pelle quella lucentezza che completava l'illusione realistica. Il committente ammirava la fatica – sublimata dalla materia preziosa – dalla posizione di assoluto distacco garantita dal proprio *otium*. In questi ambienti, la 'bruttezza' del vecchio veniva trasfigurata in 'curiosità' intellettuale e bellezza dell'opera d'arte.

In definitiva, il 'Vecchio Pescatore' si rivela essere un palinsesto semantico flessibile, capace di oscillare tra il polo cinetico-espressionista del Tipo Louvre e quello statico-classicista delle varianti efesine. Esso incarna un eterno inno alla dignità umana, nobilitato dal marmo e dal fluire dell'acqua: una sintesi superiore tra la verità cruda del dato naturale e l'armonia ideale dell'Impero, una pietra che, attraverso i millenni, continua a trasudare sudore, fatica e storia.

All'esito del presente lavoro di tesi, il 'Vecchio Pescatore' parrebbe ergersi a simbolo eletto dell'apogeo plastico ellenistico, capace di conservare intatta la sua attualità attraverso i millenni.

Che sia stato letto come un umile lavoratore dal mondo antico o come un martire stoico dal barocco rubensiano, il suo naturalismo radicale continua a interrogarci: in quelle vene turgide e in quei muscoli atrofizzati non leggiamo solo la cronaca di una classe sociale, ma la rappresentazione potente della condizione di quella (purtroppo ancora) diffusa umanità universale che continua a trasudare sudore e fatica, ma con al tempo stesso a comunicare valori universali di forza e dignità.

BIBLIOGRAFIA

A

- Aa,Vv, *Porto Torres e il suo volto*, Sassari 1992
- Aa,Vv, (dirr.), *D'après l'Antique*, Catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 16 octobre 2000-15 gennaio 2001), Paris 2000
- Akerraz A., *Splendeurs de Volubilis. Bronzes antiques du Maroc et de Méditerranée Hellenistic and roman terracottas from Egypt*, Roma 1995
- Alzinger W., *Nachträge: Ephesos B*, in *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Suppl. XII, 1970, coll. 1608-1625
- Andrae B., *Skulptur des Hellenismus*, München 2001
- Arnaud E., *La sculpture monumentale de la villa de Chiragan*, in *Pallas*, 39-46 (1997), pp. 185-192
- Astre G., *Sur l'origine de sculptures gallo-romaines de la villa Chiragan à Martres-Tolosane*, in *Annales du Midi*, 45, 1933, pp. 304-309
- Attanasio D. (Bruno M., Prochaska W.), *Göktepe Marbles: White, Black and Two-Tone*, Roma 2021
- Attanasio D. (Bruno M., Prochaska W.), *The Marbles of the Roman Villa of Chiragan at Martres-Tolosane (Gallia Narbonensis)*, in *iDAI.publications Elektronische Publikationen des Deutschen Archäologischen Instituts*, 1, 2016, pp. 169-200
- Attanasio D. (Bruno M., Prochaska W.), *Ancient "Black" Decorative Stones and the Ephesian Origin of Sculptural Bigio Antico*, in *Archaeometry*, 59.5, 2017, pp. 794-814
- Attanasio D. (Bruno M., Prochaska W.), *Re-evaluation of the Marble Provenance of the Esquiline Group Sculptures*, in *RM*, 121, 2015, pp. 567-589
- Attanasio D. (Bruno M., Prochaska W., Yavuz A.B.), *A Multi-method Database of the Black and White Marbles of Göktepe (Aphrodisias)*, in *Archaeometry*, 57.2 (2015), pp. 217-245
- Attanasio D. (Bruno M., Yavuz A.B.), *Quarries in the Region of Aphrodisias: The Black and White Marbles of Göktepe*, in *Journal of Roman Archaeology*, 22 (2009), pp. 312-348
- Aurenhammer M., *Die Skulpturen von Ephesos. Idealplastik I*, Wien 1990.

B

- Bagnall R.S., *Hellenistic and Roman Egypt: Sources and Approaches*, London 2006
- Balty J.-C., Cazes D., *Les portraits romains. 1. Époque julio-claudienne*, Toulouse 2005
- Balty J.-C., Cazes D., Rosso E., Capus P., *Les portraits romains. 2. Le siècle des Antonins*, Toulouse 2012
- Bayer-Niemeier E., *Fischerbilder in der hellenistischen Plastik*, Wiesbaden 1983
- Beckmann S.E., *Marble Statuary and the Discourse of Display in Late Antique Aquitania*, in Brands G., Goette H.R. (eds.), *Spätantike Ideal- und Portraitplastik*, 2018

- Beckmann S.E., *The Idiom of Urban Display: Architectural Relief Sculpture in the Late Roman Villa of Chiragan (Haute-Garonne)*, in *American Journal of Archaeology*, 124.1 (2020), pp. 133-160
- Belli Pasqua R., *Testa virile barbata: c.d. Pseudo-Seneca*, in Giuliano A. (a cura di), *Museo Nazionale Romano. Le sculture. 9. Magazzini. I ritratti*, I, a cura di A. Giuliano, Roma 1988, pp. 43-44
- Belloni L., *Teocrito. I pescatori*, Como 2004
- Bergmann M., *Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr.*, Bonn 1977
- Bergmann M., *Un ensemble de sculptures de la villa romaine de Chiragan, oeuvre de sculpteurs d'Asie Mineure*, in Álvarez Pérez A. et al., *Les marbres blancs des Pyrénées*, 1995, pp. 202-204
- Bergmann M., *Chiragan, Aphrodisias, Konstantinopel. Zur mythologischen Skulptur der Spätantike*, Wiesbaden 1999
- Bergmann M., *Die kaiserzeitlichen Porträts der Villa von Chiragan*, in Bauer F.A., Witschel Ch. (eds.), *Statuen in der Spätantike*, Wiesbaden 2007, pp. 323-339
- Bertini F. (a cura di), *Plauto. Commedie IV (Mostellaria, Persa, Poenulus, Pseudolus, Rudens)*, Milano 2011
- Bianchi Bandinelli R., *Replica dello "Pseudo-Seneca" trovata in Siena*, in *Bollettino Senese di Storia Patria* II (1931), pp. 197-206
- Bieber M., *The Sculpture of the Hellenistic Age*, 2^a ed., New York 1961
- Bol P. C. (a cura di), *Forschungen zur Villa Albani, Katalog der antiken Bildwerke*, I-V, Berlin 1989-1998
- Bodart D., *Rubens e Roma*, Roma 1977
- Bonacasa N., *L'ellenismo e la tradizione ellenistica*, in *Sikanie. Storia e civiltà della Sicilia greca*, Milano 1985, 277-358
- Bonacasa N., *Realismo ed eclettismo nell'arte alessandrina*, in W.V. Harris, G. Ruffini (eds.), *Ancient Alexandria between Egypt and Greece, Columbia Studies in the Classical Tradition* 26, Leiden 2004, pp. 87-98
- H. Born, *Multi-coloured antique Bronze Statues*, in S. La Niece, P. Craddock (eds.), *Metal plating and patination. Cultural, technical and historical developments*, Oxford 1993
- Boyer F., *Un inventaire inédit des antiques de la Villa Médicis (1598)*, in *Revue Archéologique*, 30, 1929, pp. 256-270
- Braemer F., *Restauration et dérestauration des antiques. L'exemple des sculptures de Chiragan*, in *Restaurer les restaurations*, Paris 1981
- Brillì M., Lapuente Mercadal M.P., Giustini F., Royo Plumed H., *Petrography and Mineralogy of the White Marble and Black Stone of Göktepe (Muğla, Turkey) Used in Antiquity*, in *Journal of Archaeological Science: Reports*, 19 (2018), pp. 625-642
- Briegler J., *Pseudo Seneca*, in *Enciclopedia dell'arte antica* VI, Roma 1965, pp. 531-533
- Brizzolara A.M., *Ritratto dello Pseudo-Seneca*, in *Pelagio Palagi artista e collezionista*, Catalogo della mostra, a cura di G.C. Cavalli, Bologna 1976, pp. 272-273
- Bruno M. (Attanasio D., Prochaska W.), *Göktepe Marbles: White, Black and Two-Tone*, Roma 2021

- Bruno M. (Attanasio D., Prochaska W.), *The Marbles of the Roman Villa of Chiragan at Martres-Tolosane (Gallia Narbonensis)*, in *iDAI.publications Elektronische Publikationen des Deutschen Archäologischen Instituts*, 1, 2016, pp. 169-200
- Bruno M. (Attanasio D., Prochaska W.), *Ancient "Black" Decorative Stones and the Ephesian Origin of Sculptural Bigio Antico*, in *Archaeometry*, 59.5, 2017, pp. 794-814
- Bruno M. (Attanasio D., Prochaska W.), *Re-evaluation of the Marble Provenance of the Esquiline Group Sculptures*, in *RM*, 121, 2015, pp. 567-589
- Bruno M. (Attanasio D., Prochaska W., Yavuz A.B.), *A Multi-method Database of the Black and White Marbles of Göktepe (Aphrodisias)*, in *Archaeometry*, 57.2 (2015), pp. 217-245
- Bruno M. (Attanasio D., Yavuz A.B.), *Quarries in the Region of Aphrodisias: The Black and White Marbles of Göktepe*, in *Journal of Roman Archaeology*, 22 (2009), pp. 312-348
- Buffat L., *Villas in South and Southwestern Gaul*, in Marzano A., Métraux G. (eds.), *The Roman Villa in the Mediterranean Basin*, Cambridge 2018

C

- Cacciotti B., *La collezione di antichità della famiglia Pamphilj*, in B. Palma Venetucci (a cura di), *Villa Doria Pamphilj. Storia della collezione*, Roma 2001
- Calcani G., *Un bronzo al Metropolitan Museum of Art. Spunti antichi per una produzione moderna*, Roma 2016
- Calza R. (a cura di), *Antichità di Villa Doria Pamphilj*, Roma 1977
- Capus P., *Les sculptures de la villa romaine de Chiragan*, Toulouse 2019
- Carboni M. (Pace E.) (a cura di), *L'idea del bello: viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni), Roma 2000
- Caso M., *Busto dello Pseudo-Seneca*, in *Le sculture Farnese. II. I ritratti*, a cura di C. Gasparri, Milano 2009, pp. 17-20
- Caso M., *Il ritratto dello Pseudo-Seneca tra scoperta e collezionismo*, in *La cultura dell'antico a Napoli nel secolo dei Lumi. Omaggio a Fausto Zevi nel di genetliaco*. Atti del Convegno internazionale, Napoli-Ercolano 14-16 novembre 2018, a cura di C. Capaldi, M. Osanna, Roma 2020 (Studi e ricerche del Parco archeologico di Pompei, 43), pp. 283-293
- Cavalli M. (cur.), *Teocrito. Idilli ed epigrammi*, Milano 1991
- Cayes D. (Cazet D.), *Le Musée Saint-Raymond: Musée des Antiques de Toulouse*, Paris-Toulouse 1999
- Cazet D. (Cayes D.), *Le Musée Saint-Raymond: Musée des Antiques de Toulouse*, Paris-Toulouse 1999
- Ceccarini T., *L'iconografia del pescatore nella scultura romana*, in AA.VV., *Il vecchio pescatore e il mare di Anzio*, Roma 2018, pp. 30-39
- Charbonneaux J., *La sculpture grecque et romaine au Musée du Louvre*, Paris 1963
- Clarac F., *Musée de sculpture antique et moderne ou Description historique et graphique du Louvre et de toutes ses parties: des statues, bustes, bas-reliefs et inscriptions du Musée royal des Antiques et des Tuileries, et de plus de 2500 statues antiques ... tirées des principaux musées et des diverses collections de*

l'Europe ... accompagnée d'une iconographie égyptienne, grecque et romaine.
Tome II, Paris 1841

- Cima M., La Rocca E. (a cura di), *Le tranquille dimore degli dei. La residenza imperiale degli Horti Lamiani*, Roma 1986
- Coarelli F., *Il "Grande Donario" di Attalo I*, in *Archeologia Classica* 33 (1981), pp. 41-60
- Coen P., *Le marché des dessins d'après l'antique à Rome au XVIII^e siècle*, in *Une histoire en images de la collection Borghèse. Les antiques de Scipion dans les albums Topham*, sous la direction de M.-L. Fabréga-Dubert, Paris 2020, pp. 53-54
- Coche de la Ferté E., *La sculpture grecque et romaine au musée du Louvre*, Paris 1947
- Coquery E. (Piéjus A.) (dirr.), *Figures de la passion*, Catalogo della mostra (Paris, Musée de la Musique, 23 octobre 2001 - 20 janvier 2002), Paris 2001
- Cultrera G., *Saggi sull'arte ellenistica e greco-romana, I. La corrente Asiana*, Roma 1907

D

- De Lachenal L., *Statua acefala di una vecchia che porta una piccola hydria*, in A. Giuliano (a cura di), *Museo Nazionale Romano. Le Sculture*, 1/2, Roma 1981, pp. 295-297
- De Lachenal L., *L'idea del bello: viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori, cat. exp. (Catalog of an exhibition held, in Rome at the Palazzo delle esposizioni and ex Teatro dei Dioscuri, Mar. 29-June 26, 2000*, Roma 2000,
- Dell'Acqua A., *Pseudo-Seneca: antico e moderno dalle collezioni di antichità dei Musei Reali di Torino*, 2023
- Della Seta A., *Il nudo nell'arte. Arte antica*, I, Firenze 1930

E

- E. Equini Schneider E., *Catalogo delle sculture romane del Museo Nazionale 'G.A. Sanna' di Sassari e del comune di Porto Torres*, Sassari 1979
- Erim K.T., Roueché C., *Sculptors from Aphrodisias: Some New Inscriptions*, in *Papers of the British School at Rome*, 50 (1982), pp. 102-115
- Espérandieu É., *Recueil général des bas-reliefs de la Gaule romaine*, Paris 1908

F

- Formigli E., *Le patine 'naturali' greche e le patine artificiali romane sui grandi bronzi*, in E. Formigli (cur.), *Colore e luce nella statuaria antica in bronzo*, Roma 2013, pp. 49-54
- Frazer A., *The Roman Villa and the Pastoral Ideal*, in Hunt J.D. (ed.), *The Pastoral Landscape*, 1992
- Francucci S., *La Galleria del Cardinale Scipione Borghese*, Roma 1613
- Fuchs W., *Zum Pseudo-Seneca. Der Bedeutungsgehalt eines Kunstwerkes*, in *Thetis* 11-12 (2005), pp. 113-118

G

- Galliazzo V., *I ponti romani. Catalogo generale*, 1, Treviso 1995
- Garms J., *Quellen aus dem Archiv Doria Pamphilj zu Kunsttätigkeit in Roma unter Innocenz X*, Roma-Wien 1977
- Gasparri C., *Marmi antichi a Villa Borghese*, in Coliva A. (ed.), *I Borghese e l'antico*, Milano 2011
- Gaviglia A.Q., *L'histoire du Sénèque des collections Altemps puis Borghèse. Sa première restauration retrouvée*, in *La Revue des musées de France. Revue du Louvre*, 5 (2004), pp. 46-53
- Ghisellini E., *Ritratto del c.d. Pseudo-Seneca*, in *Il Palazzo del Quirinale: catalogo delle sculture*, a cura di L. Guerrini, C. Gasparri, Roma 1993, pp. 173-174
- Giraud J.-P., Labrousse M., *Martres-Tolosane. La villa de Chiragan*, in *Gallia* 54 (1997), pp. 159-197
- M.D. Grmek M.D. (D. Gourevitch D.), *Les maladies dans l'art antique*, Paris 1998
- Gnoli R., *Marmora romana*, Roma 1971
- Gorrini M.E., *La statua del vecchio pescatore di Siracusa: alcune considerazioni*, pp. 1-12 dell'estratto
- Gourevitch D. (Grmek M.D.), *Les maladies dans l'art antique*, Paris 1998
- Gregarek H., *Untersuchungen zur kaiserzeitlichen Idealplastik aus Buntmarmor*, in *Kölner Jahrbuch* 32, Köln 1999
- Gualandi M.L., *L'immagine dei neri nel mondo greco e romano: spunti per un'interpretazione del mosaico di Populonia*, in C. Mascionem, A. Patera (a cura di), *Materiali per Populonia* 2, Firenze 2003

H

- Hannestad N., *Tradition in Late Antique Sculpture*, Aarhus 1994
- Haskell F. (Penny N.), *Pour l'amour de l'antique. La statuaire gréco-romaine et le goût européen 1500-1900*, Paris 1981
- Haskell Fr. (Penny N.), *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, New Haven and London 1984
- Haskell Fr. (Penny N.), *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, 3. *Replicas and Adaptations*, Turnhour 2024
- Häuber C., *I vecchi ritrovamenti (prima del 1870)*, in M. Cima, E. La Rocca (curr.), *Le tranquille dimore degli dei. Catalogo della mostra*, Roma 1986
- Häuber C., *Il Museo Pio-Clementino a metà dell'Ottocento*, in *Bollettino dei Monumenti Musei e Gallerie Pontificie* XV (1995), pp. 330-334
- Häuber C., *The Eastern part of the Mons Oppius in Rome: the sanctuary of Isis et Serapis in Regio III, the temples of Minerva Medica, Fortuna Virgo and Dea Syria, and the Horti of Maecenas*, Rome (Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma. Supplementi 22) 2014, pp. 463-548
- Havelock C.M., *Hellenistic Art²*, London 1981
- Helbig W., *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, I, 4^a ed., Tübingen 1963
- Higginbotham J., *Piscinae. Artificial Fishponds in Roman Italy*, Chapel Hill 1997
- Himmelmann N., *Über Hirten-Genre in der antiken Kunst*, Berlin 1980

- Himmelmann N., *Realistic Art in Alexandria*, in *Proceedings of the British Academy* 67 (1981), pp. 193-207
- Himmelmann N., *Alexandria und der Realismus in der griechischen Kunst*, Tübingen 1984
- Hoff von den R., *Porträtkopfeines Dichters, sog. Pseudo-Seneca (Sk. 324)*, in *Katalog der Skulpturen in der Antiken-sammlung der Staatliche Museen zu Berlin*. 1. *Griechische und römische Bildnisse*, a cura di A. Scholl, Berlin 2016, pp. 351-352
- Hölscher T., *L'archeologia classica. Un'introduzione*, Roma 2010

J

- Jaffè M., *Rubens and Italy*, Oxford 1977, pp. 65-71
- Joulin L., *Les établissements gallo-romains de la plaine de Martres-Tolosanes* Paris: Institut de France, Paris 1901, in L. Stirling, *The Learned Collector: Mythological Statuettes and Classical Taste in Late Antique Gaul*, University of Michigan Press, 2005
- Jucker H., *Vom Verhältnis der Römer zur bildenden Kunst der Griechen*, Zürich 1950

K

- Kalveram K., *Die Antikensammlung des Kardinals Scipion Borghese*, München 1995
- Klein W., *Geschichte der griechischen Kunst*, III, Leipzig 1907
- Kunze C., *Die Skulpturenausstattung hellenistischer Paläste*, in *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* (RM), 106 (1999), pp. 53-82

L

- Lanciani R., *Storia degli scavi di Roma*, Roma 1994
- Lang-Auinger C., *Männliche Puppen aus Ephesos*, Istanbul 2015.
- Laubscher H.P., *Fischer und Landleute. Studien zur hellenistischen Genreplastik*, Mainz am Rhein 1982
- Laurenzi L., *Ritratti greci*, Firenze 1941
- Lebègue A., *Une école inédite de sculpture gallo-romaine*, 1889
- Lippold G., *Die griechische Plastik*, München 1950
- Lippold G., *Die Skulpturen des Vatikanischen Museums*, III 2, Berlin 1956

M

- Maccanico R., *Ginnasi romani a Efeso*, in *Archeologia Classica*, 15, 1963.
- Mandel U., *Statuette eines Fischers*, in P.C. Bol (a cura di), *Forschungen zur Villa Albani*, III, Berlin 1992, pp. 403-409.
- Mari Z., *Ritratto dello pseudo-Seneca*, in *Ai confini di Roma. Tesori archeologici dai musei della provincia*, Catalogo della mostra, Roma 2015
- Marigliani Cl., *Gli insediamenti romani: porti, ville e peschiere lungo la costa laziale*, in AA.VV., *Il vecchio pescatore e il mare di Anzio*, Roma 2018, pp. 60-71
- Martinez J.-L., *Les antiques du Musée Napoléon. Edition illustrée et commentée des volumes V et VI de l'inventaire du Louvre en 1810*, Paris 2004

- Massendari J., *Carte archéologique de la Gaule: Haute-Garonne*, Paris 2006
- Mastroianni C., *Pesci e pescatori nella letteratura antica*, in AA.VV., *Il vecchio pescatore e il mare di Anzio*, Roma 2018, pp. 24-29
- Mastroianni C., *Il mare e la pesca nel mondo romano*, in AA.VV., *Il vecchio pescatore e il mare di Anzio*, Roma 2018, pp. 48-59
- McGrath E., *The Black Seneca*, in *Invisibile agli occhi. Atti del convegno internazionale di studi su Rubens e il mondo classico*, a cura di C. Limentani Virdis, Venezia 1982, pp. 91-105
- McGrath E., *Rubens: Subjects from History*, II (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, XIII), London 1997, pp. 245-252
- Mège du A., *Description du Musée des Antiques de Toulouse*
- Mège du A., *Notice des monumens antiques et des objets de sculpture moderne conservés dans le Musée de Toulouse*, Paris 1828
- Mège du A., *Rapport sur les antiquités découvertes à Nérac*, in *Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France*, 1832-1833
- Meladiò C., *Recensione a I. Belloni*, in *Eikasmos*, XVII, Bologna, 2006, pp. 578-579
- Meulen van der M., *Rubens. Copies after the Antique*, II (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, XXIII), London 1994, pp. 141-152
- Minovez J.-M., *Grandeur et décadence de la navigation fluviale dans le bassin supérieur de la Garonne*, 1999
- Montagu J., *La scultura barocca romana. Un'industria dell'arte*, Torino 1991
- Moreno P., *La scultura ellenistica*, I, Roma 1994
- Muller-Dufeu M., *La Sculpture grecque. Sources littéraires et épigraphiques*, Paris 2002

N

- R. Neudecker R., *Die Pracht der Villen*, München 1988
- Nobile B., *Pseudo Seneca*, in *Le erme tiburtine e gli scavi del Settecento*, I.2, a cura di B. Palma Venetucci, Roma 1992, pp. 287-289

P

- Pace E. (Carboni M.) (a cura di), *L'idea del bello: viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni), Roma 2000
- Pasquier A., *Le Pseudo-Sénèque d'Herculanum*, in *D'après l'antique. Du modèle sculpté antique a ses copies et imitations*, Catalogo della mostra, Paris 2000, p. 312
- Pasquier A., *Figures antiques de pêcheurs: du grotesque au sublime?*, in *Comptes-rendus des séances de l'année - Académie des Inscriptions et belles-lettres*, 156 (2012), pp. 1529-1563
- Penny N. (Haskell F.), *Pour l'amour de l'antique. La statuaire gréco-romaine et le goût européen 1500-1900*, Paris 1981
- Penny N. (Haskell Fr.), *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, New Haven and London 1984

- Penny N. (Haskell Fr.), *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, 3. *Replicas and Adaptations*, Turnhour 2024
- Pernice E., *Untersuchungen zur antiken Toreutik. V. Natürliche und künstliche Patina im Altertum*, in *Öjh XIII* (1910), pp. 102-107
- Pernice E., *Bronzepatina und Bronzetechnik im Altertum*, in *Zeitschrift für Bildende Kunst XXI* (1910), pp. 219-224
- Picard Ch., *A travers les Musées et les sites de l'Afrique du Nord. Recherches archéologiques: I. Maroc*, in *Revue Archéologique 27* (1947), pp. 173-239
- Pierguidi S., *Il 'Seneca' di Guido Reni e il dibattito sul primato tra Naturale e Antico*, in *Strenna storica bolognese 65* (2015), pp. 363-377
- Piéjus A. (Coquery E.) (dirr.), *Figures de la passion*, Catalogo della mostra (Paris, Musée de la Musique, 23 octobre 2001 - 20 janvier 2002), Paris 2001
- Pietrangeli C., *I Musei Vaticani. Cinque secoli di storia*, Roma 1985
- Pollitt J.J., *Art in the Hellenistic Age*, Cambridge 1986
- Pressouyre S., *Le «moro» de l'ancienne collection Borghèse: une sculpture de Nicolas Cordier retrouvée a Versailles*, in *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot 56* (1969), pp. 77-91
- Prinz W., *The Four Philosophers by Rubens and the Pseudo-Seneca in Seventeenth-Century Painting*, 1973
- Bruno M. (Attanasio D., Prochaska W.), *Göktepe Marbles: White, Black and Two-Tone*, Roma 2021
- Bruno M. (Attanasio D., Prochaska W.), *The Marbles of the Roman Villa of Chiragan at Martres-Tolosane (Gallia Narbonensis)*, in *iDAI.publications Elektronische Publikationen des Deutschen Archäologischen Instituts*, 1, 2016, pp. 169-200
- Prochaska W. (Attanasio D., Bruno M.), *Ancient "Black" Decorative Stones and the Ephesian Origin of Sculptural Bigio Antico*, in *Archaeometry*, 59.5, 2017, pp. 794-814
- Prochaska W. (Attanasio D., Bruno M.), *Re-evaluation of the Marble Provenance of the Esquiline Group Sculptures*, in *RM*, 121, 2015, pp. 567-589
- Prochaska W. (Attanasio D., Bruno M., Yavuz A.B.), *A Multi-method Database of the Black and White Marbles of Göktepe (Aphrodisias)*, in *Archaeometry*, 57.2 (2015), pp. 217-245
- Puvis de Chavannes P., *Le pauvre pêcheur*, Paris 1881

Q

- Queyrel F., *La sculpture hellénistique, I. Formes, thèmes et fonctions*, Paris 2016

R

- Rachou H., *Catalogue des collections de sculpture et d'épigraphie du musée de Toulouse*, 1912
- Raspi Serra J., *Il Primo incontro di Winckelmann con le collezioni romane: ville e palazzi di Roma, 1756*, Parte 1, Roma 2002
- Rathmayr E. (Thür H.), *Hanghaus 2 in Ephesos Die Wohneinheit 6. Baubefund, Ausstattung, Funde*, Wien 2014

- Reuterswärd P., *Studien zur Polychromie der Plastik. Griechenland und Rom.*, Stockholm 1960
- Rey-Delqué M., *Le «Vieux Pêcheur», réplique d'un type hellénistique: statue trouvée dans la villa de Chiragan à Martres-Tolosane et conservée au Musée Saint-Raymond de Toulouse*, in *Pallas. Revue d'études antiques* 22.4 (1975), pp. 89-95
- Richter G.M.A., *Katalog Metropolitan Museum of Art*, New York 1954
- Richter G.M.A., *The Portraits of the Greeks*, II, London 1965
- Ridgway B.S., *Hellenistic sculpture*, 1, *The styles of ca. 331-200 B.C.*, Bristol-Madison 1990
- Ridgway B.S., *Hellenistic Sculpture. 2. The Styles of ca. 200-100 B.C.*, University of Wisconsin 2000
- Ridgway B.S., *Genre figures*, in *Hellenistic Sculpture*, I. *The Styles of ca. 331-20 b.C.*, The University of Wisconsin 2001
- Rizzo N., *Rubens, Studio del busto dello Pseudo-Seneca*, Roma 2023
- Robertson M., *The art of Alexander*, in P. Green (a cura di), *Hellenistic History & Culture*, Oxford 1993
- Roschach E., *Catalogue des musées archéologiques de la ville de Toulouse*, 1892

S

- Salis von A., *Die Kunst der Griechen*, Zürich 1953
- Santamaria U., Morresi F., Castro F. L., *Ricerche scientifiche finalizzate alla conoscenza dell'opera*, in AA.VV., *Il vecchio pescatore e il mare di Anzio*, Roma 2018, pp. 40-43
- Scardigli B., *I trattati romano-cartaginesi*, Pisa 1991
- Schaad D. (a cura di), *La villa gallo-romaine de Chiragan (Martres-Tolosane, Haute-Garonne)*, Toulouse 2001
- Schneider R.M., *Bunte Barbaren: Orientalenstatuen aus farbigem Marmor in der römischen Repräsentationskunst*, Worms 1986
- Slavazzi F., *Italia verius quam provincia: diffusione e funzioni delle copie di sculture greche nella Gallia Narbonensis (Aucnus)*, Napoli 1996
- Smith R. R. R., *Hellenistic Sculpture*, London 1991
- Spinola G., *Il Museo Pio Clementino*, 3, Città del Vaticano 2004
- Spinola G., *La statua del vecchio pescatore*, in AA.VV., *Il vecchio pescatore e il mare di Anzio*, Roma 2018, pp. 12-23
- Steuben von H., *Vecchio Pescatore*, in W. H. von Steuben, in W. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, I, (4a ed.) Tübingen 1963
- Stewart A., *Greek Sculpture. An Exploration*, New Haven-London 1990
- Stirling L., *The Learned Collector*, Michigan 2005
- Stuart-Jones H., *A catalogue of the ancient sculptures preserved in the municipal collections of Rome. The sculptures of the Palazzo dei Conservatori*, Oxford 1926

T

- Thielemann A., *Stone to Flesh: Rubens' Treatise De imitatione statuarum*, 2018

- Thielemann A., *Sprechende Köpfe: Seneca-Bildnisse um 1600*, in H. Wrede, M. Kunze (curr.), *300 Jahre 'Thesaurus Brtandeburgicus'. Archäologie, Antikensammlungen und antikisierende Residenzausstattungen im Barock*. Akten des Internationalen Kolloquiums Schloss Blankensee, 30.9.-2.10.2000, Munich 2006, pp. 187-191
- Thür H., (Rathmayr E.), *Hanghaus 2 in Ephesos. Die Wohneinheit 6*, Wien 2014
- Trisoglio F. (a cura di), *Plinio il Giovane. Opere I*, Torino 1992

V

- Vacca F., *Memorie di varie antichità trovate in diversi luoghi della città di Roma*, Roma 1594
- Visconti E. Q., *Il Museo Pio Clementino*, tomo III, Roma 1790

W

- Walker S., *The Black Fisherman: a Roman copy of a Hellenistic genre statue*, in *The British Museum Yearbook* 4 (1980), pp. 165-177
- Wiegand Th., *Torso einer Fischer aus Aphrodisias*, in *JbPreuKuSamml* 37 (1916), p. 1 ss.
- Wrede H., *Matronen im Gewand della Venus*, in *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* (RM), 98 (1991), pp. 163-188
- Wünsche R., *Zur Farbigkeit des Münchner Bronzekopfes mit der Siegerbinde*, in V. Brinkmann, R. Wünsche (Hrsg.), *Bunte Götter: Die Farbigkeit antiker Skulptur, Eine Ausstellung der Staatlichen Antikensammlung und Glyptothek München* (16. Dezember 2003 bis 29. Februar 2004, 15. Juni - 5. September 2004), München 2003

Y

- Yavuz A.B. (Attanasio D., Bruno M., Prochaska W.), *A Multi-method Database of the Black and White Marbles of Göktepe (Aphrodisias)*, in *Archaeometry*, 57.2 (2015), pp. 217-245
- Yavuz A.B. (Attanasio D., Bruno M.), *Quarries in the Region of Aphrodisias: The Black and White Marbles of Göktepe*, in *Journal of Roman Archaeology*, 22 (2009), pp. 312-348

Z

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