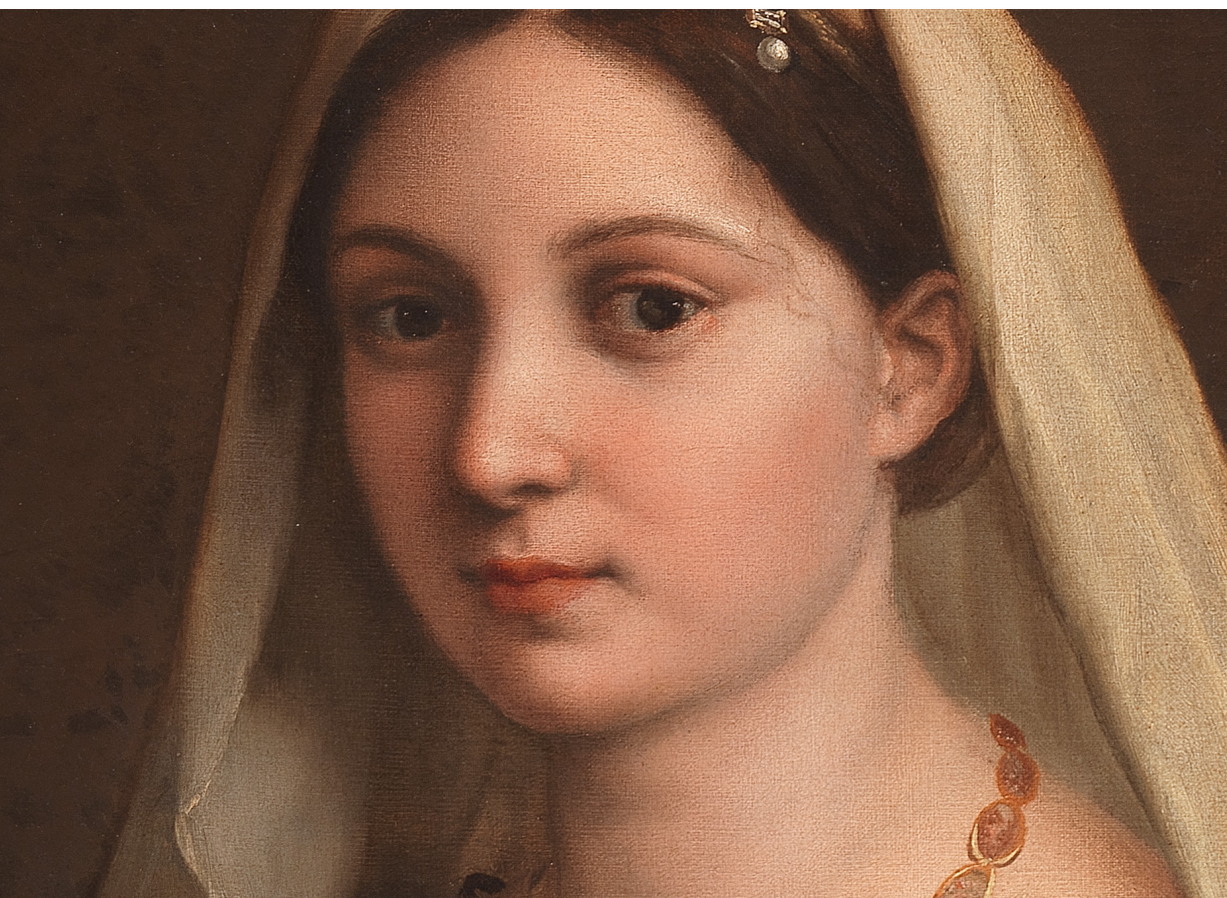




images

Il Magazine delle Gallerie degli Uffizi

FABRIZIO PAOLUCCI

MARMORA AURATA

L'uso della doratura nella statuaria classica delle Gallerie degli Uffizi:
i risultati di un decennio di ricerche

in "Images", n. 4, maggio 2020, pp. 10-53

Gli **Uffizi**
Corridoio **Vasariano**
Palazzo **Pitti**
Giardino di **Boboli**

4

maggio 2020



Fabrizio Paolucci

MARMORA AURATA

L'uso della doratura nella statuaria classica delle Gallerie degli Uffizi:
i risultati di un decennio di ricerche

Sono ormai trascorsi dieci anni da quando ha preso inizio una sistematica campagna di rilevamento delle tracce di antica cromia presenti nelle sculture classiche delle Gallerie degli Uffizi.

Dal 2010, grazie alla collaborazione con il professor Pietro Baraldi dell'Università di Modena e Reggio Emilia – un vero e proprio pioniere della ricerca dei colori antichi in Italia – e del suo collaboratore Andrea Rossi, decine di sculture sono state infatti oggetto di attente analisi colorimetriche. Statue in corso di restauro, opere che mostravano residui cromatici macroscopici e marmi per i quali fonti sei e settecentesche ricordavano la presenza di colore hanno offerto il banco di prova per dimostrare che, nonostante la plurisecolare storia collezionistica, fosse possibile ricostruire almeno in parte quella veste policroma che le caratterizzava in antico. Grazie al rigore del metodo applicato e al perfezionarsi degli strumenti di indagine, infatti, sono state individuate testimonianze talvolta minimali, ma indubitabili, di cromie sopravvissute alle decine di interventi post-antichi subiti da quelle opere, come levigature, acidature e pulizie periodiche. Gli inaspettati risultati della “tenacia” della cromia antica sulle sculture fiorentine erano già stati in parte presentati in occasione della *7th Round Table* dedicata alla policromia nella scultura e nell'architettura nel mondo antico¹, che, non senza ragione, si tenne proprio agli Uffizi nel 2015, a testimoniare quale fosse la prioritaria importanza data dalla Galleria fiorentina a questo tipo di indagine archeometrica. Con questo intervento di sintesi, che rielabora in parte e aggiorna considerazioni già fatte in altre pubblicazioni², si vuole offrire un quadro compiuto dei risultati ottenuti in questi dieci anni di attività, soffermandoci, in particolare, sulle testimonianze relative alle tracce di dorature, attestate in un numero di opere sorprendentemente notevole di statue, fra le quali non mancano alcune delle sculture più celebri delle collezioni fiorentine, come il *Vaso Medici* o la *Venere de' Medici*.

L'uso della doratura nella scultura di epoca repubblicana e imperiale

L'uso di foglie d'oro applicate a sculture marmoree mediante la tecnica "a bolo" è testimoniato sin dal tardo IV secolo a.C.³, anche se saranno i secoli seguenti a sancire la fortuna di questa tecnica decorativa. Gli studi che B. Bourgeois e P. Jockey⁴ hanno condotto sull'abbondante materiale scultoreo di Delos hanno consentito di definire le modalità di doratura della statuaria secondo tre possibili modelli applicativi: la doratura integrale⁵, la doratura di attributi od oggetti indossati dal personaggio rappresentato⁶ o, infine, la doratura delle parti nude del corpo contrapposte alla policromia della parti dipinte⁷. Quest'ultima soluzione, definita con un neologismo dagli autori *chrysochromia*, consentiva di dar vita a un inedito e sfarzoso accostamento, impossibile da ottenere sul bronzo o su altri metalli, che continuò ad essere utilizzato nella statuaria ufficiale ancora in età imperiale⁸. Ad oggi, invece, non sono ancora testimoniati esempi di doratura integrale di sculture a tutto tondo di epoca tardo repubblicana o imperiale, mentre sempre più numerosi, con l'estendersi delle ricerche, sono i casi di un uso "mimetico" della foglia d'oro utilizzata, in coesistenza o meno con la policromia, per caratterizzare soltanto particolari del corpo, della veste o degli attributi (cinture, corone, armille).

Il considerevole numero di sculture di età romana provenienti da Corinto sulle quali M. Abbe ha individuato resti di cromia e doratura⁹ o la frequenza con cui questa tecnica decorativa è attestata anche sui marmi provenienti da un centro provinciale come Apulum¹⁰ sono indici evidenti della fortuna e della diffusione di un gusto che, per tecniche di esecuzione e criteri decorativi, si presentava come la diretta continuazione della stagione ellenistica. Esempio compiuto di questa continuità è offerto proprio dalle già ricordate sculture *chrisocrome*, come è il caso di una scultura onoraria del I secolo d.C. da Afrodizia, che mostra una copertura a foglia d'oro applicata sull'intero incarnato del personaggio, con la sola eccezione delle vesti, dipinte con color porpora. L'effetto finale doveva superare in fasto e lusso persino le tradizionali statue bronzee dorate¹¹, dando vita ad un contrasto fra oro e colori impossibile da ottenere con le tecniche decorative tradizionali. Il tentativo di sfruttare appieno il contrasto fra la luminosità delle superfici auree e le zone d'ombra dei sottosquadri, così da generare un gioco luministico esasperato, in analogia con il gusto del medio impero, traspare con evidenza nell'accorta disposizione delle dorature sulle chiome di due teste femminili dalle terme adriane di Afrodizia, sulle quali è stato riscontrato il ricorso ad una coloritura nera per sottolineare le tracce del passaggio del trapano corrente¹². In età imperiale, del resto, il volto e l'acconciatura sembrano essere state le parti della scultura alla quale era destinato di preferenza il rivestimento a foglia d'oro. La testa di una statua

di Dioniso di età antonina dal santuario degli dei orientali sul Gianicolo¹³, quella di una figura di Mitra in stucco dal mitreo dei *Castra Peregrinorum*, conservata alle Terme di Diocleziano¹⁴ o, ancora, una testa di giovane imberbe della seconda metà del II secolo d.C. dagli *Horti Lamiani*¹⁵ testimoniano l'uso estensivo della foglia aurea, applicata a rivestire indifferentemente capigliatura e incarnato del volto in ottemperanza, probabilmente, ad una pratica di natura devozionale già attestata nel mondo greco¹⁶ da distinguere nettamente da quella volontà di dar vita a un'ingannevole imitazione di un bronzo dorato ipotizzata a proposito dei marmi delii¹⁷. Limitato alle sole chiome, in analogia con quello che è l'uso più frequente della doratura nella scultura ellenistica per alludere alla natura divina del personaggio¹⁸, è invece l'uso dell'oro nel caso di una statua di Igea da Antiochia, risalente al pieno II secolo d.C.¹⁹, e di una replica del tipo dionisiaco "South Slope", databile al I secolo d.C. e oggi conservata al Metropolitan Museum²⁰. In età imperiale il privilegio del rivestimento aureo non era, comunque, un requisito limitato alle sole effigi sacre, come ancora riteneva P. Reuterswärd²¹, ma era esteso anche alle statue degli imperatori raffigurati con attributi di divinità o che erano stati oggetti di apoteosi²². Era questo il caso di una statua di Faustina Giovane raffigurata come Cerere, rinvenuta nell'*Odeion* di Cartagine²³ o, ancora, di una Faustina Senior, oggi ai Capitolini che, al momento della scoperta avvenuta nel 1862, mostrava chiare tracce di doratura sul volto e sui capelli²⁴. Anche la piccola statuaria, forse con una frequenza anche maggiore rispetto a quella di dimensioni al vero, era oggetto di attente finiture in foglia d'oro solitamente utilizzate per caratterizzare attributi o dettagli fisionomici dei personaggi raffigurati. Fra i più noti esempi di doratura di epoca romana figura senz'altro la Venere che si toglie il sandalo da Pompei²⁵, nella quale sono resi in oro i capelli, i monili e gli indumenti intimi della dea, alla quale può essere affiancata la statuetta raffigurante sempre Venere accompagnata da un erote su delfino rinvenuta nelle terme di Scythopolis, che conserva ancora chiaramente leggibile la doratura sulle chiome della dea e sulle ali del fanciullo²⁶. Ugualmente dorate, questa volta con il ricorso ad uno strato preparatorio in ocre gialla, erano le chiome di una testa minore del vero ispirata al modello dell'Athena Lemnia datata al II secolo d.C.²⁷. Il luogo di rinvenimento di questa scultura, oggi conservata nei depositi del Museo del Bardo, non è noto nello specifico, anche se non vi sono dubbi sulla sua provenienza da qualche centro dell'Africa romana. Meno note, ma di grande interesse per la varietà dei soggetti e l'ampio arco cronologico interessato, sono anche sei statuette di divinità databili tra il I e il III secolo d.C., decorate a foglia d'oro sulle chiome, le barbe e in dettagli delle vesti, provenienti dal santuario domestico di una ricca *domus* della Corinto romana²⁸.

Tecniche di applicazione della doratura in antico e metodologie per il suo rilevamento

Pur in un quadro generale che vede aumentare sempre di più, anno dopo anno, gli esempi di dorature su marmi di età romana pubblicati, il numero dei casi noti deve essere considerato ancora come una frazione di quanto sarà possibile in futuro ricavare da una sistematica analisi sulla scultura di età repubblicana e imperiale pervenutaci. La difficoltà legate all'individuazione di resti spesso minimali, che richiedono l'utilizzo di procedimenti archeometrici non banali²⁹, è senz'altro una delle cause di questa rarità di attestazioni. Il motivo principale, però, è la scarsa attenzione che, sino ai primi anni di questo secolo, si è dedicata a questa peculiare tecnica decorativa della scultura romana, le cui implicazioni per una più corretta lettura delle opere sono però rilevanti, poiché non si limitano a riguardare l'aspetto estetico, ma investono anche aspetti tecnici e di lavorazione delle superfici marmoree. Come rileva giustamente M. B. Abbe³⁰ sulla base dell'esperienza delle sculture afrodiesi, evidenti tracce del passaggio di gradina sulla superficie della scultura, ad una prima lettura indizio di un non finito, potrebbero invece essere spiegabili con l'intento di creare una superficie scabra per favorire l'applicazione delle foglie d'oro; come vedremo fra poco, questo è stato proprio il caso della statua di Minerva degli Uffizi³¹, che ha restituito tracce di dorature su una superficie non levigata e interpretata sino a quel momento come testimonianza di una mancata finitura dell'opera.

Se il numero delle segnalazioni di dorature su marmi romani adeguatamente documentate è ancora limitato, ancora più ridotti sono i casi di pubblicazioni dettagliate delle indagini compiute, comprensive dei dati ricavati dalle analisi spettroscopiche e dalle microstratigrafie³². Dai dati noti ad oggi, sembra possibile comunque concludere che i procedimenti evidenziati sui marmi di età romana non differiscano sostanzialmente da quelli ricostruiti nel caso dei marmi dorati di periodo ellenistico studiati a Delos³³, dove la tecnica sembra essere patrimonio comune di una koinè artigianale padroneggiata da artigiani provenienti da tutto il mondo ellenistico³⁴. Si tratta della procedura detta "a bolo" che prevedeva la stesura di uno strato di preparazione costituito da un sottile velo di carbonato di calcio o di bianco di piombo sul quale era steso un preparato, detto bolo, a base di ocra rossa o gialla con forte percentuale di caolina, sul quale era, infine, applicata la foglia aurea mediante il ricorso a collanti, che potevano essere di origine animale (come la chiara d'uovo suggerita in questi casi da Plinio il Vecchio³⁵) o vegetali (ad esempio resine)³⁶. Il bolo poteva assumere un marcato color rosso, come nella statua di Igea da Antiochia e delle sculture afrodiesi³⁷, oppure più tendente al giallo, come nel caso di uno dei sarcofagi vaticani. Questa seconda variante, rarissima in età romana ma nettamente predominante a Delos³⁸, offriva l'indubbio vantaggio di non turbare la generale cromia della scultura

nel caso di cadute della foglia d'oro di rivestimento. Nonostante questo, la linea di tendenza generale che, ad oggi, sembra possibile delineare sulla base dei casi noti, sembra indicare il progressivo declino dell'uso del bolo di colore giallo a favore di quello rosso, capace, forse, di conferire alla doratura una sfumatura più calda ed, evidentemente, più apprezzata. Un simile processo sembra collimare con quanto evidenziato anche dalle analisi condotte su un consistente nucleo di statuette dorate in terracotta conservate al Louvre, nelle quali l'uso di uno strato di preparazione rosso si sostituisce, in età imperiale, a quello di tonalità gialla usato in precedenza³⁹. Su questo strato di rivestimento era, quindi, stesa la foglia d'oro, il cui spessore si aggirava fra 1 e 5 microns⁴⁰ e la cui composizione era pura quasi al 100%⁴¹. Nel caso di un sarcofago vaticano, infine, è stata rilevata anche la presenza di uno strato protettivo, steso al di sopra della foglia d'oro e realizzato a base di oli e resine⁴², cera d'api, acqua con gomma arabica o con una verniciatura a base di gommalacca⁴³.

Le procedure archeometriche adottate agli Uffizi per l'identificazione delle tracce di cromia, coordinate dal professor Pietro Baraldi e dal suo staff, si inseriscono nell'alveo di procedimenti ormai ampiamente sperimentati nel corso degli ultimi venti anni⁴⁴. Accurate ricognizioni effettuate mediante l'utilizzo di microscopi ottici (ingrandimenti intorno ai x 50, x 100), hanno consentito di individuare le tracce anche più minute di doratura o di cromia e costituivano la premessa necessaria per successive indagini spettroscopiche (spettroscopia Raman, la spettroscopia trasformata in Fourier infrarossa e la spettroscopia XRF). A queste tecniche sono state affiancate anche procedure non distruttive come la VIL (*Visible induced luminescence*), consentendo di raccogliere una messe di dati inizialmente insperata, considerata la lunga vita collezionistica di queste opere e, di conseguenza, la plurisecolare attività di manutenzione che poteva far temere una radicale scomparsa di ogni resto di colore.

Veneri auree

Si deve, inoltre, tener conto del fatto che il pregiudizio a favore di una statuaria classica candida e priva di colori ispirò, specie nel XVIII secolo, anche "restauri" mirati volti all'eliminazione di qualsiasi traccia pittorica o di rivestimenti a foglia d'oro, questi ultimi, in particolare, ritenuti espressione di un gusto tardo e corrotto⁴⁵. Esempio fu il caso dell'*Athena Promachos* rinvenuta nel 1752 nella Villa dei Pisoni, di cui Winckelmann⁴⁶ ricorda il gusto arcaizzante ("im hetruskischen Stile") e la doratura dei capelli e delle vesti realizzata con spesse foglie d'oro ("mit dicken Goldblädgen"). La scultura ci appare oggi al Museo Nazionale di Napoli⁴⁷ completamente spogliata di qualsiasi resto della sua doratura, eliminata subito dopo la sua scoperta, come ricorda lo stesso Winckelmann⁴⁸, perché evidentemente ritenuta motivo di disturbo per un



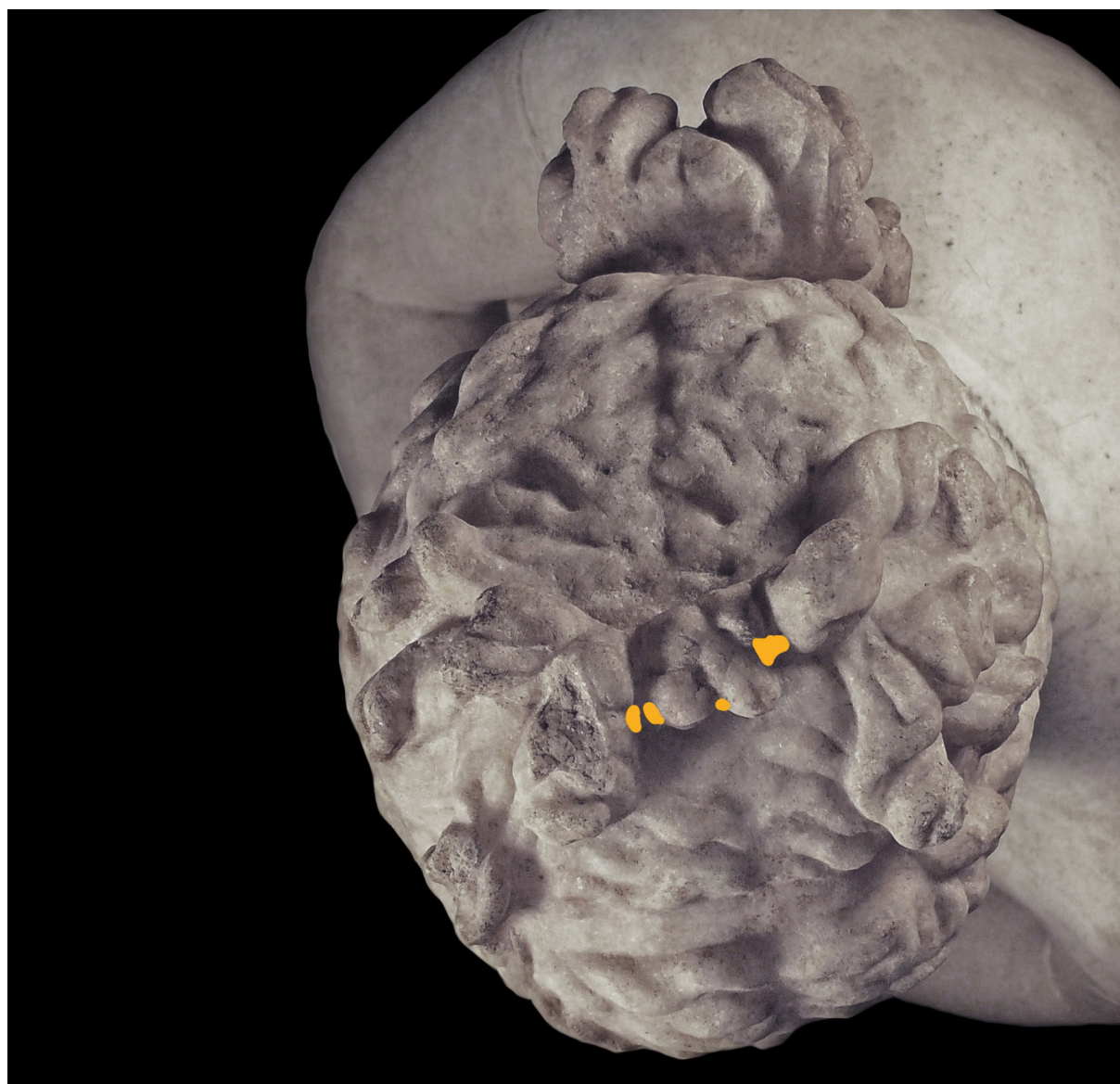
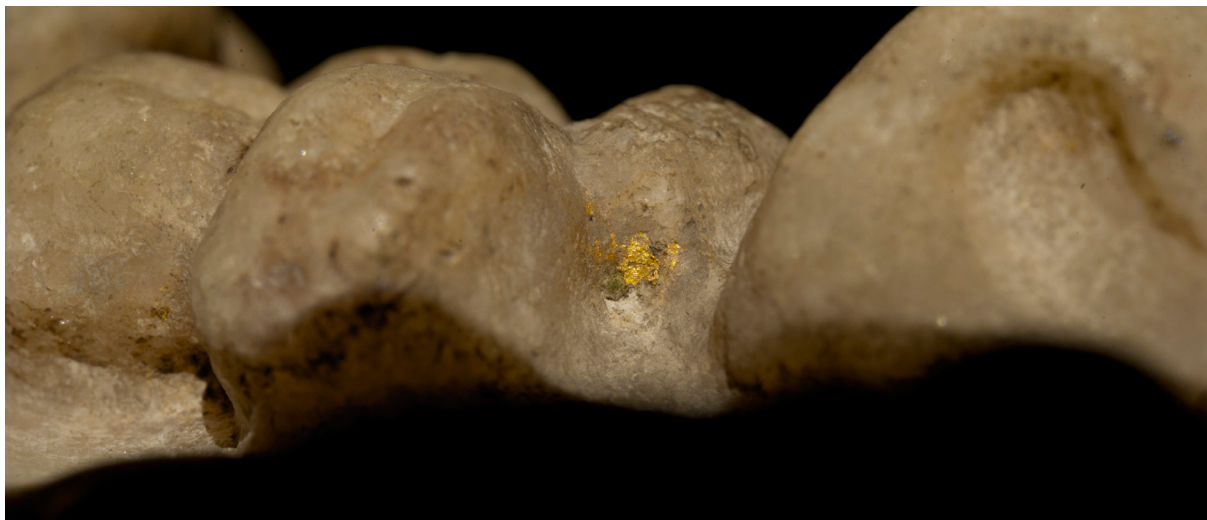
1

Venere de' Medici,

Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture.

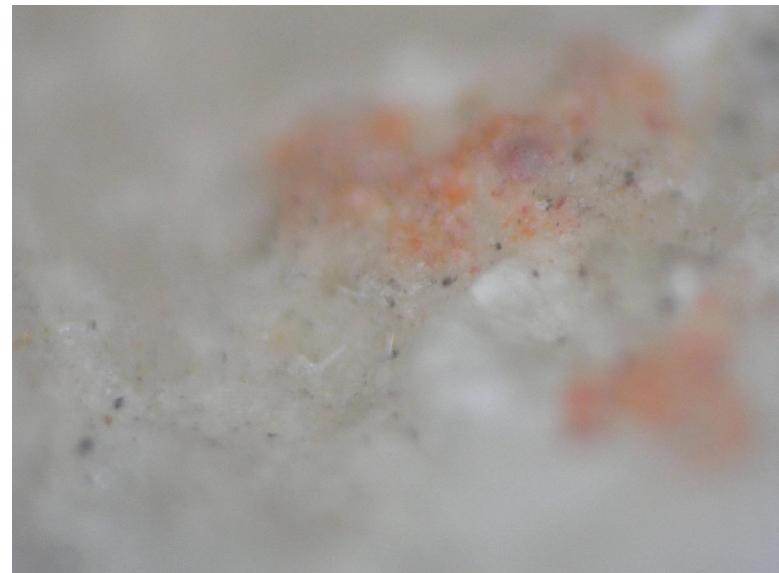
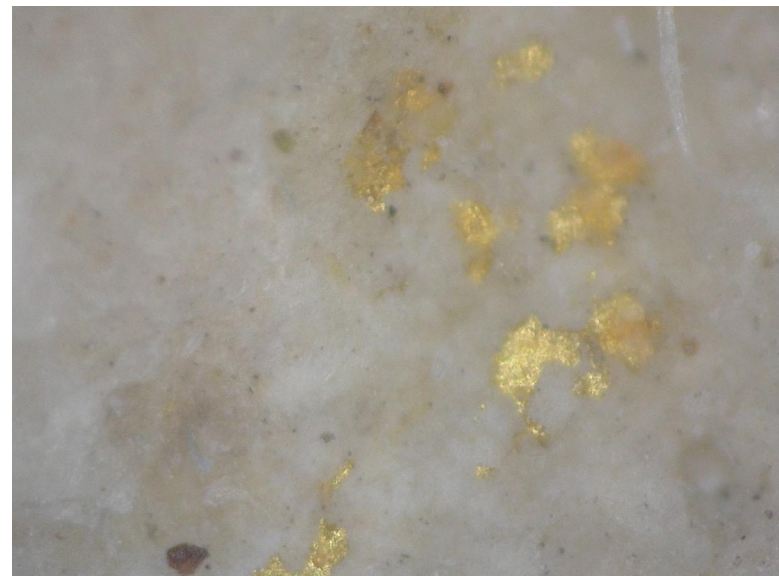
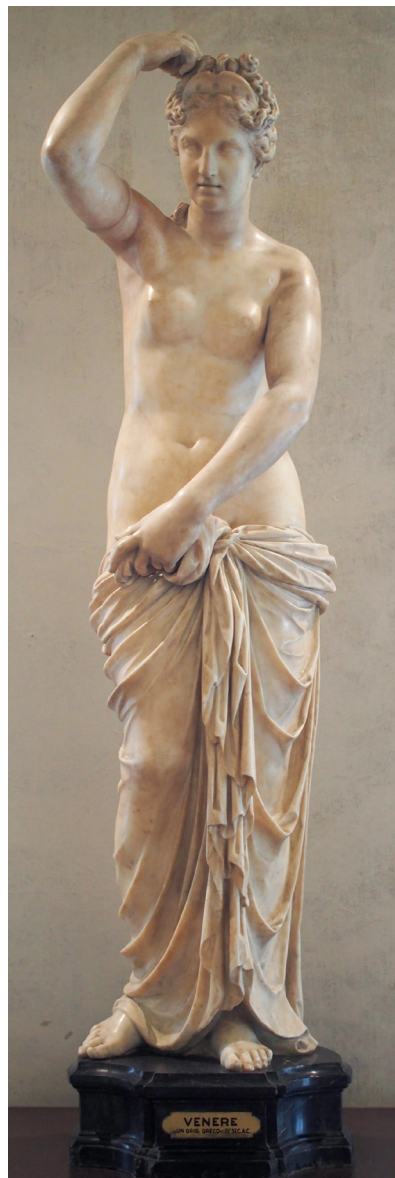
adeguato godimento dell'opera. Interventi di routine, come le acidature, le cerature o le levigature, e gli interventi volti a cancellare espressamente ogni traccia di doratura o cromia troppo visibile, costituivano quindi delle premesse che non rendevano certo i marmi degli Uffizi, mediamente carichi di oltre cinque secoli di vita post-antica, i candidati più adatti per una ricerca volta all'identificazione degli antichi colori. In questa sfida sono stati determinanti proprio i risultati conseguiti dalla Glyptotek di Copenhagen. Infatti, la campagna promossa da J. S. Østergaard in quella sede museale⁴⁹ ha dimostrato, oltre ogni dubbio, la tenacità degli antichi colori e l'efficienza dei metodi diagnostici utilizzati, grazie ai quali era stato possibile raccogliere un gran numero di nuovi elementi, restituendo nuova vita a un filone di ricerca ancora in gran parte inesplorato.

Il primo dei casi esaminati, quello della *Venere de' Medici*, non avrebbe dovuto essere una novità del tutto inaspettata (fig. 1). A più riprese, infatti, nel corso dell'intero XVIII secolo, i viaggiatori del *Grand Tour* ed antiquari, come Alessandro Maffei (1704), Jonathan Richardson (1728), il barone di Montesquieu (1728-29), Johann Georg Keyssler (1740), Johann Winckelmann (1764) ed altri ancora, avevano ricordato la doratura aurea dei capelli della *Venere de' Medici*⁵⁰, la più celebre scultura della collezione medicea. La statua⁵¹ è scolpita in marmo pario della variante lychnite⁵² ed è inserita in una base antica in marmo pentelico che sulla fronte reca la firma di un artista ateniese di nome Cleomene, figlio di Apollodoro, ritenuta, con ogni probabilità a torto, un falso di età moderna⁵³. L'opera, che, a giudizio della critica più recente può essere inquadrata tra la fine del II secolo a.C. e gli inizi del secolo seguente⁵⁴, fu trovata, secondo la preziosa testimonianza di Pirro Ligorio, sul colle Oppio, non lontano dalle Terme di Traiano⁵⁵. Divenuto proprietà del vescovo di Viterbo, il marmo fu da questi ceduto ad Alfonso d'Este nel 1565 ad altissimo prezzo; entrata, intorno agli anni settanta del XVI secolo, nelle collezioni di Ferdinando de' Medici, l'opera fu sistemata per quasi un secolo in uno degli ambienti interni di Villa Medici sul Pincio⁵⁶. Nel 1677 la statua fu infine trasferita a Firenze per essere sistemata nella Tribuna, lo spazio più prestigioso dell'intero complesso vasariano, dove divenne oggetto di vera e propria venerazione da parte dei visitatori. Restaurata da Ercole Ferrata già nel 1677⁵⁷, l'opera fu ancora una volta oggetto di interventi nel 1816⁵⁸ resisi necessari per ovviare alle rotture di alcune dita e di alcune parti dei putti su delfino subite in seguito al ritorno da Parigi, dove Napoleone l'aveva forzatamente trasferita nel 1802⁵⁹. Probabilmente fu proprio in occasione di questo restauro che si procedette anche alla rimozione delle tracce più visibili della doratura nei capelli, la cui presenza mal si adattava a quell'idealizzato modello dell'Antico in voga in periodo neoclassico che vagheggiava una statuaria priva di colori o cromie che turbassero la nivea purezza del marmo. Al fine di comprendere il ruolo chiave che la Venere possedeva nell'incarnare questo ideale estetico nel gusto del periodo, rivestono un particolare interesse le parole di Joshua Reynolds

**2-3***Venere de' Medici,*

dettaglio della sommità della testa e mappatura delle tracce di doratura.

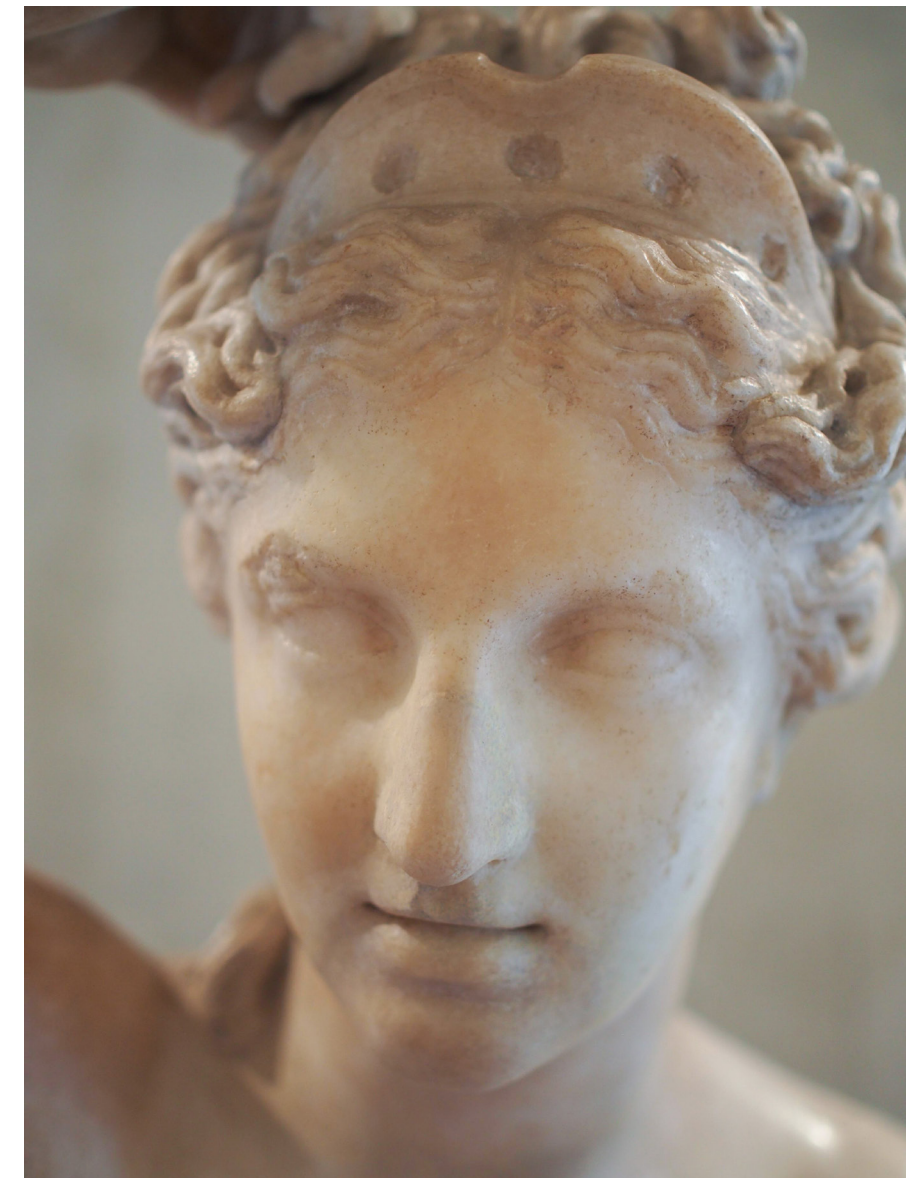
pronunciate nel decimo discorso tenuto alla Royal Academy nel 1780 e pubblicate nel 1797. Per il celebre pittore inglese, infatti, “se il fine della Scultura fosse quello di fornire piacere all’ignoranza oppure quello di raggiungere un semplice godimento dei sensi, la Venere dei Medici potrebbe senz’altro ricevere un grande giovamento dal colore; ma il fine della Scultura è quello di ricercare un piacere di differente e, forse, di più alta natura, il piacere derivante dalla contemplazione della bellezza perfetta”⁶⁰. Simili pregiudizi estetici, comuni a tutta l’Europa di quegli anni⁶¹, avrebbero senz’altro potuto ispirare un intervento mirato all’eliminazione di quei resti macroscopici della doratura dei capelli, che per tutto il XVIII secolo avevano incantato i visitatori del *Grand Tour*. È senz’altro significativo che uno degli ultimi ricordi della doratura dei capelli della Venere sia quello di Antoine Quatremère de Quincy nella sua opera *Le Jupiter olympien*, edita nel 1815⁶², subito prima, quindi, di quel fatidico 1816, anno dopo il quale sembra calare il silenzio su questa singolare caratteristica della statua. La sistematicità con la quale fu realizzata questa operazione di rimozione del rivestimento aureo è dimostrata dal fatto che anche attente ispezioni autoptiche recentemente effettuate sulla statua, come quella di Christiane Vorster nel 2000⁶³, non avevano consentito di riconoscere alcun resto dell’antica doratura. Solo l’occasione offerta dai restauri della Tribuna condotti fra il 2011 e il 2012, che hanno coinvolto anche le sculture in essa contenute, ha permesso di recuperare sulla sommità del capo della Venere, dunque nel punto più difficilmente raggiungibile, estesi resti di doratura e della preparazione in bolo rosso ⁶⁴ (figg. 2-3). La scultura fiorentina può quindi rientrare a buon diritto nel novero delle statue nelle quali il ricorso a un rivestimento a foglia aurea rispondeva a un’esigenza mimetica e realistica⁶⁵ e coesisteva con una tradizionale cromia, la cui esistenza è stata provata da un’indagine a riflettografia infrarossa a 850 nm (VIL= *Visible induced luminescence*) che ha recuperato chiare tracce di blu egiziano nell’onda sotto il delfino⁶⁶. Non è improbabile, del resto, che la scelta di un marmo di elevata qualità, come il pario lychnite, che ben si prestava a una politura con finitura “a specchio”, secondo una suggestiva ipotesi recentemente avanzata⁶⁷, fosse motivato anche dalla necessità di ottenere una superficie ideale per la stesura della policromia. Il rivestimento in foglia aurea delle chiome non rispondeva a uno sfoggio di lusso fine a se stesso o soltanto un generico indizio della natura divina del personaggio raffigurato⁶⁸, bensì rifletteva uno specifico attributo della dea riconosciutogli sin dall’età arcaica. Come attesta Ibico di Reggio sul finire del VI secolo a.C. nel suo encomio a Policrate⁶⁹, Afrodite si distingue dalla “bionda” (*xanthe*) Elena per la sua chioma, effettivamente aurea (*chrysoètheiran*). Il legame fra la dea e il prezioso metallo, del resto, non venne meno neppure nei secoli seguenti, finendo col cristallizzarsi in quell’immagine di *Aurea Venus* destinata a immensa fortuna nella letteratura latina⁷⁰. È interessante rilevare, infine, che le analisi condotte dall’equipe del prof. Baraldi hanno evidenziato la presenza, accanto alla foglia d’oro antica, di estese tracce di



4-7

Venere Celeste e alcuni dettagli della doratura e del bolo rosso presenti sul diadema;
Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture.

giallolino, un colorante a base di piombo e stagno utilizzato dal XIV a tutto il XVI secolo⁷¹. La presenza di un tale colorante non si giustifica se non col tentativo di integrare la doratura della capigliatura, evidentemente ancora ben leggibile all'epoca in cui furono realizzati i restauri delle parti mancanti della statua (prima metà del XVI secolo). Questo tentativo di restituzione dell'oro delle chiome riveste un particolare interesse nella storia delle alterne vicende che hanno caratterizzato l'apprezzamento e la valutazione della cromia sulla scultura antica nella cultura occidentale⁷², testimoniando nel modo più evidente la lontananza del gusto rinascimentale da quello di età neoclassica. Anche la testa di un'altra celebre Venere conservata in Galleria, nota nella tradizione collezionistica come "Celeste"⁷³, conserva vistose tracce di una doratura utiliz-



zata, stavolta, non per la decorazione dei capelli, bensì del diadema della dea che, concordemente ad una tradizione letteraria che affonda le sue radici nella poesia greca di epoca arcaica⁷⁴, era immancabilmente aureo (figg. 4-7). È interessante rilevare che la presenza dell'oro, all'epoca evidentemente ben più macroscopica di quanto lo sia adesso, fosse stata descritta già da Anton Francesco Gori insieme alle tracce del bolo preparatorio di color rosso⁷⁵. La testa, inserita probabilmente sin dall'inizio del XVII secolo su un corpo di "Anadiomene" antico ma non pertinente⁷⁶, è da considerare una rielaborazione del tipo della Venere Capitolina che, proprio per la presenza del diadema e per la lavorazione delle chiome⁷⁷, sembra da riferire alla prima metà del II secolo d.C.

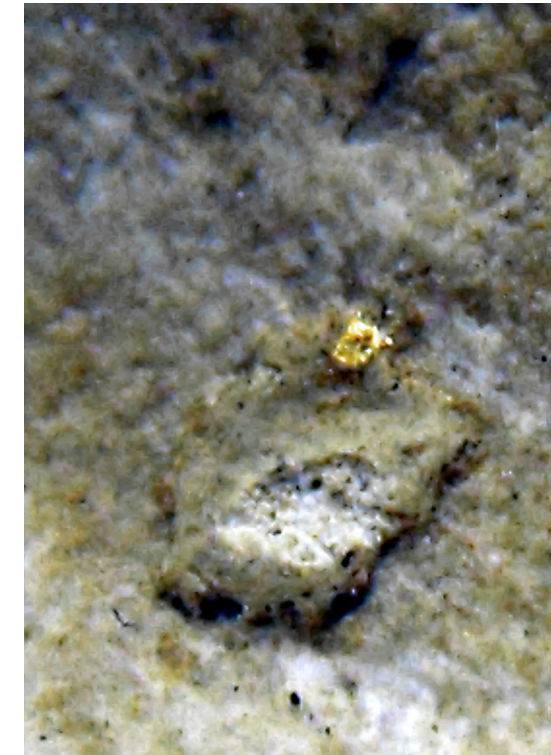


8-9

Minerva arcaistica e particolare dell'egida con indicato il punto in cui è stato identificato un resto dell'originaria doratura; Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture.

L'egida aurea di Minerva

Ai criteri di una “dorure réaliste”⁷⁸, strettamente aderente ai modelli proposti dalla letteratura, risponde anche il caso di una statua di una Minerva arcaistica⁷⁹ (fig. 8). L'opera, dal XVII secolo a Villa di Poggio Imperiale, fu trasferita in Galleria nell'aprile del 1780⁸⁰, dove, pochi anni dopo, fu dotata della testa attuale, antica ma non pertinente⁸¹. L'ipotesi di H. Bulle, propenso a riconoscere nell'opera l'eco di un lavoro di scuola mironiana⁸², fu ben presto abbandonata a favore di un'attribuzione della scultura al gusto accademico ed eclettico di piena età imperiale. H. Herdejürgen⁸³ e K. Zimmermann⁸⁴ misero in evidenza come il tipo di egida adottato, ignoto all'iconografia arcaica e severa, e l'inconciliabile contrasto fra la resa delle gambe, la cui anatomia appare ben delineata sotto le pieghe della veste, e il panneggio del torso, la cui pesantezza metallica nega qualsiasi accenno al modellato del corpo, impedivano di ipotizzare l'esistenza di un vincolante archetipo greco. La combinazione di accenti arcaizzanti con echi formali di periodo successivo non è, del resto, un fenomeno sconosciuto all'arte di età imperiale per la descrizione del Palladio ed è, con ogni probabilità, al gusto eclettico del periodo augusteo che dovrà essere ricondotto l'archetipo da cui dipende il marmo degli Uffizi⁸⁵. Il trattamento del panneggio, nel



10

Minerva arcaistica, resto di doratura identificato sull'egida.

quale si sono ravvisati echi di un manierato gusto accademico, ha fatto propendere per una datazione della Minerva fiorentina alla tarda età adrianea o al primo periodo antonino⁸⁶. Un simile orizzonte cronologico sembra confermato anche dal *gorgoneion* posto al centro dell'egida; la resa delle chiome e il tipo di protome, dal volto ampio e dalle labbra leggermente dischiuse, trovano infatti significative analogie con le teste di Medusa raffigurate su statue corazzate riferibili al periodo traiano e adrianeo⁸⁷. La maggiore sorpresa che ha riservato l'egida al momento del restauro è stata però la scoperta di tracce di un rivestimento a foglia d'oro del marmo⁸⁸ (figg. 9-10).

I restauri e le numerosissime puliture che la statua ha sicuramente affrontato nei suoi oltre cinquecento anni di storia collezionistica sembravano, infatti, far escludere la possibilità di una sopravvivenza degli originari rivestimenti decorativi. Non si deve, inoltre, neppure escludere la possibilità che la Minerva fiorentina sia stata oggetto anche di interventi mirati all'eliminazione dei resti più macroscopici di una doratura che, come dimostrato dal professor Paolo Zannini dell'Università di Modena e Reggio, mediante un'analisi in fluorescenza di raggi x, era originariamente estesa all'intera egida⁸⁹. In conclusione, possiamo affermare che la Minerva in esame offre un ulteriore caso di un utilizzo della doratura coerente con un intento realistico e subordinato ad un uso esteso della policromia, di cui sopravvivono tracce di rosso sull'*himation* e di verde sul chitone⁹⁰.



La foglia d'oro è infatti utilizzata esclusivamente sull'egida, dove l'apparente aspetto di non finito della superficie marmorea (priva di lisciatura e solcata da frequenti graffi e incisioni parallele realizzate appositamente) può adesso essere interpretato come una preparazione per facilitare l'adesione del bolo necessario alla stesura della doratura. L'egida della scultura fiorentina, circondata dalle figure guizzanti di serpi e fulgida per l'oro che la ricopriva, sembra così tradurre in forme plastiche le parole di Virgilio che, nel descrivere la preparazione delle armi di Enea nella fucina di Efesto, rievoca la frenetica attività degli aiutanti del dio, intenti ad ornare con squame di serpenti e d'oro la corazza della dea Minerva, terrificante per le serpi che la circondavano e per la testa di Gorgone fissata al centro⁹¹.

Eros Chrysopteros

Nelle descrizioni dei poeti greci⁹², Eros è il *chrysopteros* (“dalle ali auree”) per antonomasia e come tale è caratterizzato anche nelle statuette in terracotta di età ellenistica⁹³. Non avrebbe dovuto, quindi, sorprendere la scoperta di macroscopici resti di foglia aurea anche nelle pieghe del piumaggio delle ali dell'erote con fulmine⁹⁴ appartenente al celebre *fregio dei Troni*⁹⁵ (figg. 11-13). L'opera, donata alla Galleria nel 1825 dall'allora direttore uscente Giovanni degli Alessandri, ma forse parte di un frammento più ampio già appartenuto a Lorenzo il Magnifico⁹⁶, raffigura un putto che trasporta sulle spalle un fulmine, simbolo di Zeus. Il frammento fiorentino appartiene ad una serie di rilievi provenienti in parte da Ravenna e in parte da Roma, che, oltre a riproporre il tema del trono vuoto verso il quale si dirigono coppie di putti con gli attributi delle divinità (*exuviae*) sulle spalle, sono accomunati da uno stile vivace e pittorico, ispirato alla tradizione scultorea medio ellenistica⁹⁷. A Ravenna si conservano, ad esempio, una lastra con amorini recanti gli attributi di Cerere⁹⁸ ed un secondo esemplare frammentario in cui, invece, è raffigurato il trono di Dioniso⁹⁹. Nella lunga lista dei pezzi riferibili a questo ciclo, in parte conservati anche nel Museo Archeologico di Venezia e al Louvre¹⁰⁰, non mancano lastre sulle quali compaiono i simboli del dio Apollo, di Diana, di Ercole ed altre divinità ancora. Sino ad oggi gli dei attestati in questa serie di fregi del “trono vuoto” sono in tutto nove, ma non è azzardato ritenere che, in origine, il ciclo prevedesse dodici rilievi, uno per ogni divinità del *dodecatheon* pagano. Questi rilievi di epoca giulio-claudia furono destinati ad influenzare enormemente la cultura figurativa rinascimentale poiché numerosi frammenti delle versioni ravennati erano visibili all'interno della basilica di San Vitale almeno a partire dal XIV, mentre, forse già nel secolo successivo, altri lacerti giunsero a Venezia, dove furono sistemati nella chiesa di S. Maria dei Miracoli¹⁰¹.



11-13

Rilievo dei Troni con un putto che trasporta il fulmine e particolari dei resti di doratura identificati sull'ala; Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture.

La singolare iconografia proposta da questi rilievi è senz'altro ispirata al rito del *selli-sternium*¹⁰², una cerimonia religiosa con la quale si onoravano le divinità predisponendo dei troni sfarzosi caratterizzati dai loro attributi. La scelta, piuttosto singolare, di raffigurare aniconicamente le divinità, sempre alluse solo dal trono vuoto e dagli attributi portati dagli amorini alati, è, forse, da interpretare come un'allegorica celebrazione del potere regale che, nella tradizione dinastica ellenistica, è oggetto di un culto che finisce con l'identificare lo stesso autocrate con il divino¹⁰³. La prolungata presenza di Claudio a Ravenna, nel 44 d.C., avrebbe potuto offrire la ragione di realizzare in loco un'opera senz'altro legata alla propaganda ufficiale, confermando la cronologia di piena età giulio-claudia già ipotizzata per via stilistica da Beschi¹⁰⁴. La committenza imperiale del fregio sembra adombrata anche dal pregio dei materiali utilizzati per la sua colorazione che coesisteva con la doratura, in analogia con un gusto ben attestato ancora in epoca medio-imperiale¹⁰⁵. Le indagini coordinate dal prof. Baraldi, infatti, non si sono limitate ad individuare i resti di foglia aurea sulle ali, ma hanno riconosciuto sullo sfondo la presenza di lazurite, un blu ottenuto con la preziosissima polvere di lapislazzuli sino ad oggi attestata con estrema rarità su monumenti di età romana.¹⁰⁶ La testimonianza del rilievo fiorentino sembrerebbe confortare l'ipotesi già avanzata da Liverani¹⁰⁷ di un uso preferenziale di un colore blu nello sfondo dei rilievi ufficiali di età romana, proprio per l'effetto monumentale e solenne che questo tipo di colorazione conferiva all'opera.

La danza delle Menadi

Nella raccolta dei rilievi neoattici ricomposta nel 2014 in una delle nuove sale della Galleria degli Uffizi, spicca, per stato di conservazione e finezza del modellato, un rilievo raffigurante tre Menadi danzanti¹⁰⁸ (fig. 14). L'opera fece il suo ingresso al Museo solo nel 1825, quando l'allora direttore Antonio Ramirez da Montalvo dette avvio alla pratica per assicurare il trasferimento agli Uffizi di sei rilievi e un piccolo sarcofago conservati fino a quel momento a Palazzo Medici Riccardi¹⁰⁹.

Proveniente da una delle collezioni private di marmi antichi più ricche e prestigiose di Firenze¹¹⁰, il rilievo con le Menadi danzanti fu quindi destinato ad ornare le pareti del gabinetto dell'Ermafrodito, dove lo indica già l'inventario del 1825 e dove ancora lo ricordano le guide dei primi anni del XX secolo¹¹¹. Nel 2013, in seguito allo smantellamento della Sala Archeologica, dove il marmo era stato collocato a partire dal 1921¹¹², l'opera è stata oggetto di un accurato intervento di restauro condotto da Maura Masini, che ha offerto nuovi elementi per una più attenta valutazione di quella che è, da sempre, ritenuta una delle migliori repliche di uno dei soggetti più amati nella copistica di età romana, quello delle Baccanti danzanti¹¹³.

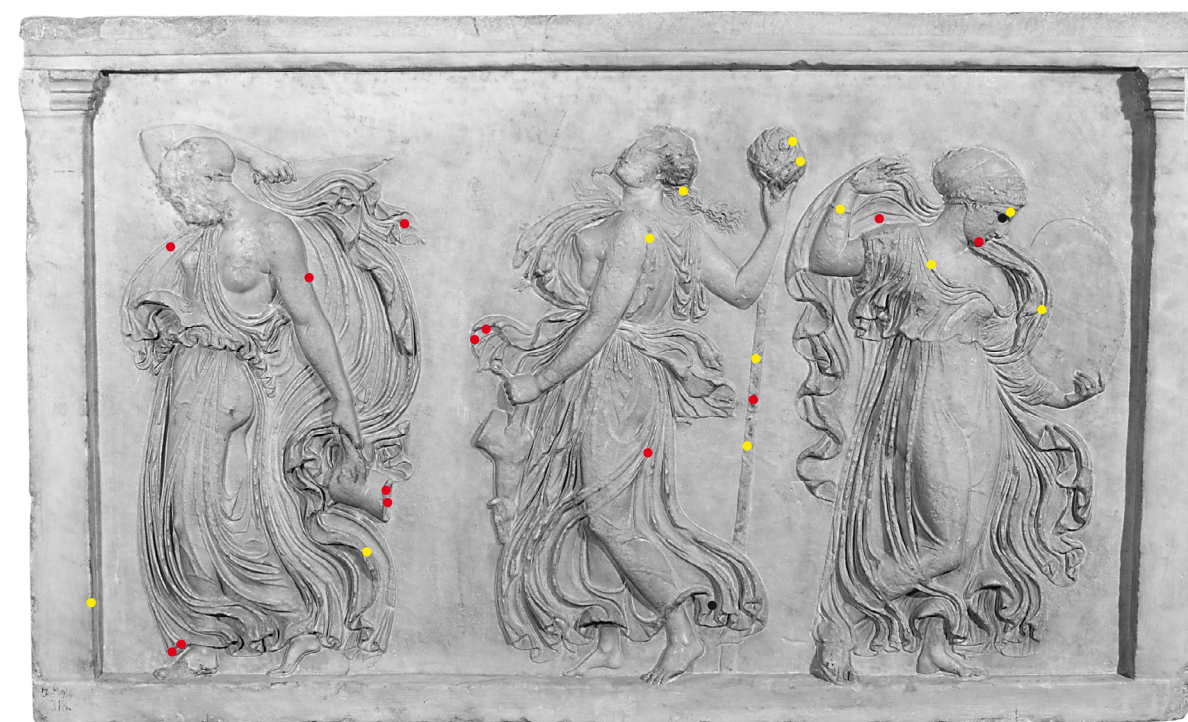


14

Rilievo delle Menadi danzanti,
Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture.

In un arco di tempo compreso fra gli inizi del I secolo a.C. e il III secolo d.C., su un'articolata varietà di supporti marmorei che spazia dagli altari, ai candelabri, agli *oscilla*, ai rilievi, ai sarcofagi, ai vasi, sono note quasi sessanta riproduzioni di questo tema iconografico¹¹⁴. Una simile tradizione copistica, seconda solo a quella del Doriforo¹¹⁵, è una sicura conferma dell'importanza del modello, evidentemente opera di un celebrato artista che ne assicurò fama e fortuna in epoca romana. Furtwängler¹¹⁶ per primo riconobbe nello "stile ricco" del panneggio il tratto caratteristico dell'arte di Callimaco, un nome che, per quasi un secolo, è rimasto indissolubilmente legato a questo fregio¹¹⁷. Più di recente si è preferito evitare il riferimento diretto ad un artista la cui opera, peraltro, è piuttosto sfuggente, per soffermarsi piuttosto su un più circostanziato inquadramento stilistico al fine di definire con sufficiente certezza la cronologia dell'archetipo¹¹⁸. Si è ormai appurato che dei nove tipi di Baccanti estatiche tramandatici dalla copistica romana, solo sei presentano caratteri formali compatibili con l'esistenza di un prototipo classico, mentre in tre casi si dovrà piuttosto pensare a delle rivisitazioni di epoca posteriore¹¹⁹.

I sei tipi “callimachei”, pur nell’estrema variabilità delle dimensioni che spaziano da un minimo di venti centimetri a oltre un metro di altezza¹²⁰, mostrano una notevole coerenza nella descrizione anche dei dettagli delle vesti, a conferma dell’esistenza di un modello vincolante ad altorilievo. Non vi sono dubbi, infatti, che il prototipo fosse proprio un rilievo¹²¹, dal momento che le Baccanti sono sempre rigorosamente raffigurate di profilo, dallo stesso lato e senza mai sovrapporsi. Maggiori dubbi vi sono invece sulla materia con cui il modello era stato realizzato. L’ipotesi più comunemente accettata, avanzata da W. Fuchs¹²², sostiene che si trattasse di applique metalliche, ma, come è stato giustamente osservato, non si deve escludere l’eventualità che le figure applicate fossero in marmo, secondo una pratica non priva di confronti nell’arte attica della fine del V secolo a.C.¹²³. La resa del panneggio, descritto con virtuosistica efficacia ed effetti di trasparenza, ha da tempo orientato la maggior parte della critica a trovare i raffronti più diretti nei rilievi del parapetto di Atena Nike e nel fregio del Tempio di Apollo a Basse, individuando negli ultimi anni del V secolo a.C. il periodo più probabile nel quale collocare l’archetipo¹²⁴. Nonostante alcuni recenti tentativi di abbassare la cronologia del modello all’età ellenistica¹²⁵ o alla fine del II secolo a.C.¹²⁶, l’attestazione di almeno uno dei sei tipi di Menadi su un cratere frammentario in argento oggi a Berlino e databile alla prima decade del IV secolo a.C.¹²⁷, sembra confermare la cronologia più comunemente accettata. Considerata la fortuna di cui godette il soggetto nella produzione neoattica e sulla base della presenza di una replica del fregio nel carico della nave del Pireo, che trasportava copie di altri celebrati capolavori attici come i rilievi dello scudo della Parthenos¹²⁸, si è ragionevolmente dedotto che anche l’originale fosse conservato ad Atene. Ancora W. Fuchs¹²⁹ immaginò i sei rilievi metallici¹³⁰ posti a decorare la base circolare di un monumento coregico destinato a celebrare la vittoria delle *Baccanti* di Euripide avvenuta nel 406-405 a.C. Alcune incongruenze con il testo euripideo¹³¹ non sembrano far escludere neppure la possibilità di una loro destinazione a decorare i lati del podio di una statua di culto, come potrebbe essere quella di Dioniso, opera di Alcamene, eretta nel santuario di Dioniso presso l’omonimo teatro, secondo l’articolata ricostruzione avanzata da L. A. Touchette¹³². Nell’ambito dell’abbondante produzione copistica conosciuta da questo tipo, il rilievo degli Uffizi è stato spesso portato ad esempio come efficace testimonianza dello “stile ricco” che avrebbe caratterizzato l’originale¹³³. In effetti la scultura, realizzata in marmo pentelico come dimostrato dalle analisi petrografiche¹³⁴, presenta un invidiabile stato di conservazione. Non soltanto sono assenti integrazioni e completamenti di età post-antica, ma anche la superficie non ha subito levigature od acidature che ne abbiano compromesso l’originaria epidermide. Le tre figure, appartenenti tutte al gruppo delle sei ritenute derivato dal prototipo classico, sono restituite con indubbia abilità tecnica da una bottega neoattica che la critica ha correttamente riferito ai primi anni del regno di Augusto¹³⁵. Tuttavia la valutazione che noi possiamo dare di



● Tracce di oro ● Resti di bolo ● Tracce di colore

15

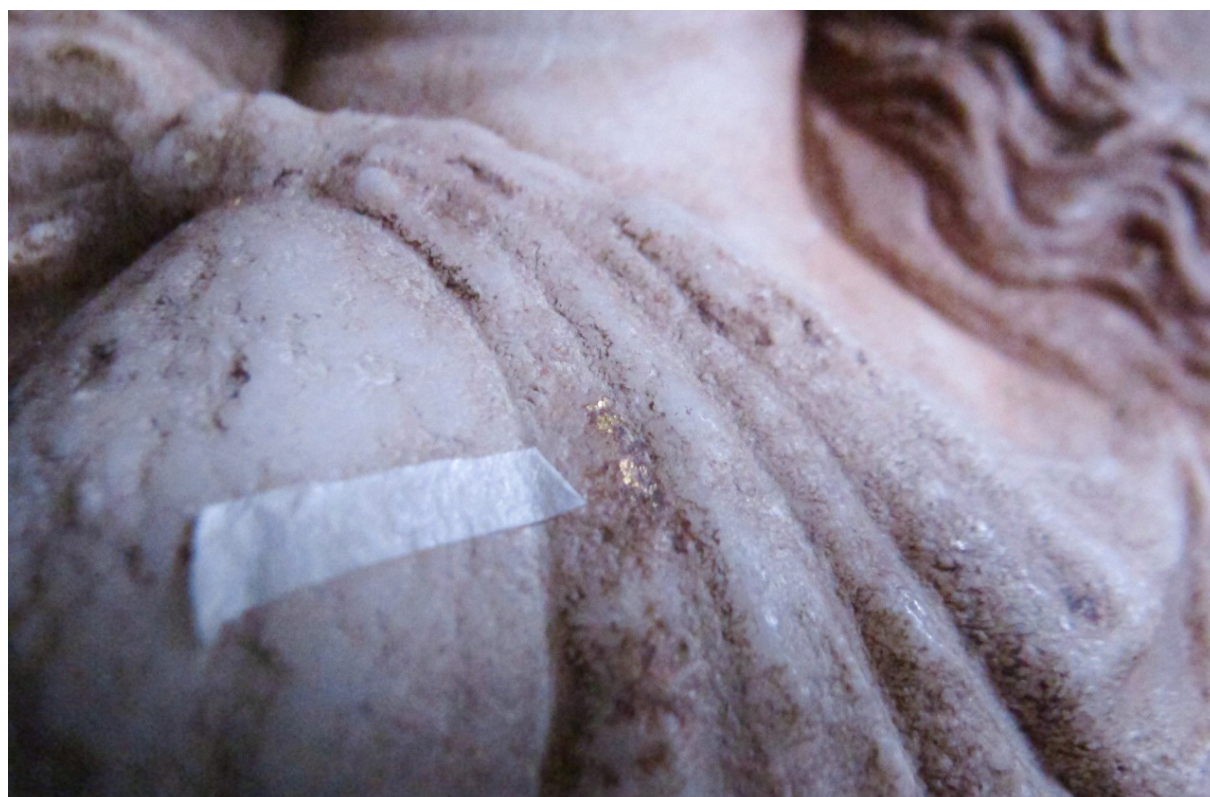
*Rilievo delle Menadi danzanti,
mappatura delle tracce di colore e di doratura.*

un’opera come questa rischia di risultare fortemente limitata e viziata se non teniamo conto dell’aspetto originario del rilievo, che, come hanno dimostrato le indagini¹³⁶ effettuate dal prof. Pietro Baraldi, era completato da un esteso ricorso alla doratura e alla cromia. Il non comune stato di conservazione della superficie, risparmiata come si è detto da puliture e lucidature moderne, ha infatti consentito di identificare tracce di rivestimento a foglia aurea in almeno dodici punti, mentre ancor più numerose sono le testimonianze del bolo in ocre rossa, la preparazione necessaria all’applicazione della lamina aurea, riconosciute e mappate sulle tre figure (fig. 15).

La prima considerazione che è possibile fare è che il rivestimento a foglia d’oro era utilizzato secondo un criterio “mimetico”, in analogia con un gusto che, come si è visto, è ben attestato nell’uso di questa tecnica decorativa su marmo. In questo senso deve essere interpretato il ricorso all’oro per la pigna posta a coronamento del tirso, un rivestimento esteso anche a caratterizzare la sottile fascia che si avvolge intorno al bastone (fig. 16). Aureo è, infatti, il tirso nei versi del coro delle *Baccanti* di Euripide¹³⁷, una suggestiva analogia che potrebbe forse essere addotta a

**16**

Rilievo delle Menadi danzanti,
dettaglio del tirso con tracce di doratura.

**17**

Rilievo delle Menadi danzanti,
particolare di una delle vesti delle Menadi con resti di doratura.

favore dell'ipotesi dell'originaria pertinenza dell'archetipo al monumento coregico, se fosse possibile verificare l'uso sistematico dell'oro per questo attributo dionisiaco anche su altre repliche di questo fregio. Aureo, comunque, è anche il tirso in forma di lancia (il θυρσόλογχος) che la statua di Dioniso stringe come suo attributo caratteristico nella descrizione della *pompè* di Tolomeo Filadelfo¹³⁸. Secondo uno schema decorativo ben attestato anche nella piccola coroplastica dorata di età ellenistica¹³⁹, lungo il bordo delle vesti delle Baccanti sembra possibile immaginare la presenza di una fascia dorata che troverebbe riscontri significativi anche nell'iconografia dionisiaca tramandataci dalle fonti (fig. 17). Ancora dalla descrizione della *pompè* di Tolomeo, infatti, apprendiamo che l'uso dell'oro per impreziosire le vesti di personaggi del seguito di Dioniso non era affatto ignoto all'iconografia antica. Una veste "ricamata in oro" indossa, ad esempio, la statua di Nisa, la nutrice di Dioniso¹⁴⁰ e "tuniche intessute d'oro"¹⁴¹ possiedono le fanciulle raffigurate in un quadro con il talamo di Semele, la madre del dio. L'oro era esteso, con intento evidentemente realistico, anche a coprire alcuni attributi della Baccante "timpanista", quali l'armilla e la fascia sulla testa, oltre ai capelli della fanciulla col tirso. Pur nella volontà di un utilizzo mimetico del rivestimento aureo, sembra comunque intuibile anche la tendenza ad un uso estensivo di questa preziosa decorazione che, come suggerisce un piccolo frammento individuato nella parte inferiore del pilastrino di destra, includeva anche la cornice della scena¹⁴². Se immaginiamo quale fosse la destinazione di rilievi neoattici simili a quello fiorentino, ovvero l'inserimento come pannelli decorativi in pareti dipinte secondo gli schemi del secondo e del terzo stile¹⁴³, è forse possibile interpretare l'ampio ricorso alla foglia aurea con la volontà di creare un elemento di discontinuità rispetto al resto della superficie affrescata. Rilievi interamente dipinti con il ricorso alla tradizionale tavolozza dei colori avrebbero, infatti, rischiato di perdersi nella trama pittorica della parete, finendo col vedere completamente annullata la loro tridimensionalità. Le ampie superfici in oro finivano, invece, col sottolineare le figure e gli attributi che queste stringevano, mentre i riflessi luminosi e metallici a cui queste davano vita consentiva di distinguerle nettamente rispetto all'ordito decorativo ad affresco. In ogni caso, non sembra verosimile interpretare, come proposto da L. A. Touchette, i pilastrini posti a definire la scena del rilievo degli Uffizi come semplici evocazioni di rilievi votivi¹⁴⁴. L'ipotesi, sostenuta da Touchette, che questi fregi non rispondessero a soli fini decorativi, ma che possedessero per la clientela romana anche una valenza religiosa, è senz'altro condivisibile nelle sue linee generali. Tuttavia, in opere come quella in esame, caratterizzate da uno schema a tre figure sapientemente disposte nello spazio secondo criteri di armoniosa rispondenza, l'intento ornamentale sembra senz'altro prevalere su altre esigenze. Come ha recentemente chiarito P. E. Nulton¹⁴⁵, del resto, lo schema compositivo a tre figure fu ideato dagli artisti neoattici esclusivamente

per dare vita a rilievi concepiti secondo criteri di simmetria ed eleganza compositiva, in nome dei quali si era pronti anche ad allontanarsi dalla norma vincolante dei modelli classici. In modo analogo, la scelta dei tre tipi di Menadi callimachei raffigurati sul rilievo fiorentino non risponde alla volontà di replicare con esattezza una porzione del fregio originario per fini culturali¹⁴⁶, ma dovrà essere spiegata essenzialmente col desiderio di creare una composizione euritmica ed equilibrata, che vede le due figure poste all'estremità procedere specularmente in due direzioni opposte rispetto alla Menade posta al centro.

Come anticipato, alla doratura si affiancava il ricorso alla tradizionale policromia, di cui, però, scarse sono le testimonianze identificate con certezza. Dipinte erano sicuramente le iridi dell'unica Menade che conserva ancora il volto originario, mentre tracce di un vivace color rosso a base di cinabro sono state riconosciute sulla veste della donna con tirso¹⁴⁷.

A conoscenza di chi scrive, a prescindere dal caso dell'Ara Pacis e del *Vaso Medici* (vedi oltre), sino ad ora non sono mai state condotte indagini mirate all'identificazione di resti di antica cromia su rilievi di sicura produzione neoattica. Si tratta di una lacuna che appare urgente colmare sia ai fini di una migliore valutazione dei prodotti di quelle botteghe, sia allo scopo di fornire nuovi dati alla ricostruzione dei presunti archetipi. Altri rilievi raffiguranti la serie delle Menadi, infatti, presentano tracce macroscopiche che potrebbero essere interpretate come resti della coloritura originaria¹⁴⁸ e, senz'altro, molti nuovi casi potrebbero essere identificati con l'estendersi di ricerche mirate. Se fosse possibile verificare, in repliche diverse, l'utilizzo di colori analoghi per decorare gli stessi elementi, si potrebbe ragionevolmente concludere che l'imitazione del prototipo si spingesse anche alla riproduzione della sua cromia. Tentativi analoghi, come quello condotto su due repliche del tipo "Amazzone Sciarra"¹⁴⁹, sembrano, per ora, smentire una simile ipotesi. La possibilità offerta dai rilievi con Menadi di estendere la ricerca su un numero assai alto di repliche, molte delle quali con tracce di cromia conservate anche macroscopicamente, consentirebbe però di verificare questo fenomeno su un nucleo di opere statisticamente rilevante. L'importanza di una simile indagine ai fini di una più corretta ricostruzione dell'interazione fra pittore e scultore nella realizzazione della replica di una delle *nobilia opera*¹⁵⁰, ma anche di una più esatta valutazione delle opere in rapporto all'archetipo, emerge con evidenza proprio nel caso dei rilievi con Menadi. Se, per ipotesi, si potesse dimostrare che in queste copie gli artisti si adeguavano a una vincolante tavolozza cromatica, completata dal ricorso a dorature, si potrebbe ragionevolmente concludere che il modello non fosse costituito da rilievi metallici, come ipotizzato da Fuchs e come comunemente accettato dalla critica, bensì da rilievi marmorei, che, al pari di tutta la statuaria classica, erano completati da una ricca coloritura.



18

Vaso Medici, Firenze, Gallerie degli Uffizi,
Galleria delle Statue e delle Pitture.

Il Vaso Medici e l'*aurea aetas*

A conferma dell'importanza della doratura nelle tecniche di bottega neoattiche può, adesso, essere portato a confronto anche il *Vaso Medici* (fig. 18). Purtroppo non è ancora possibile confermare con certezza l'ipotesi, avanzata di recente, di identificare in questo marmo quel "vaso grande... con certi manichi molto capricciosi" trovato in scavi promossi dal cardinale Ippolito d'Este sull'Esquilino nel 1571¹⁵¹. Certo è, però, che un simile monumento, che per dimensioni e qualità non poteva che essere destinato a un membro dell'élite sociale ed economica dell'Urbe, se non era stato collocato negli *Horti* di Mecenate, come sarebbe se fosse confermata la notizia cinquecentesca, doveva trovarsi sicuramente in uno degli altri parchi che, in particolare sul lato orientale di Roma, si estendevano senza soluzione di continuità. Con certezza possiamo dire che al restauro del vaso, entrato nella collezione di antichità

di Ferdinando de' Medici, si lavorò con continuità fra il 1571 e il 1574¹⁵². In questa occasione, per la prima volta, si realizzò una complessa armatura interna che desse appoggio e forma al centinaio di frammenti che componevano l'opera. Sin da questo momento, appare evidente che la complessa scena figurata era stata interpretata come la raffigurazione del sacrificio di Ifigenia¹⁵³. Questo cratere, infatti, non raffigura un tema dionisiaco, bensì, caso unico nell'intera classe dei crateri marmorei, una scena mitologica che, con abile intuizione, fu ricondotta dai restauratori al ciclo troiano. Prova certa di questa chiave di lettura sono proprio quelle integrazioni realizzate modernamente per colmare alcuni vuoti del fregio figurato come, ad esempio, la divinità sull'altare che, coerentemente col mito di Ifigenia, fu integrata come una Diana. Trasferito a Firenze nella Galleria degli Uffizi nel 1780¹⁵⁴, il vaso fu oggetto di un nuovo intervento di restauro coordinato da Francesco Carradori, che provide a sostituire l'armatura cinquecentesca con una nuova, procedette a una sostituzione delle integrazioni cinquecentesche in gesso con tasselli marmorei e realizzò una sistematica levigatura dell'intera superficie.

Le notizie relative agli interventi conservativi realizzati sul vaso, per quanto documentate con una certa precisione, hanno però sempre lasciato un certo margine di incertezza agli studiosi sull'effettiva estensione della parte antica. Uno dei maggiori problemi nella valutazione del cratere è da sempre stata l'esatta valutazione di quanto di antico fosse rimasto, quanto sia stato oggetto di rilavorazione e cosa fosse stato integrato nel restauro subito dall'opera a metà del XVI secolo e cosa, invece, nell'intervento realizzato alla fine del XVIII. È da osservare come le analisi pubblicate relative allo stato di conservazione dell'opera, per quanto puntuali, si sono sempre concentrate esclusivamente sulla porzione del fregio figurato, di cui, nel 2010, si giunse a pubblicare anche un'accurata mappatura¹⁵⁵. Il resto del contenitore è, invece, sempre rimasto in una sorta di limbo descrittivo, che, in generale, optava per una sostanziale non autenticità di gran parte del cratere¹⁵⁶. Il primo, indubbio, risultato dell'intervento di restauro coordinato da Daniela Manna e ultimato nel 2017, è stato proprio quello di giungere ad una mappatura completa dell'opera che, grazie ai dati delle analisi petrografiche, all'osservazione delle antiche concrezioni di giacitura e delle venature del marmo e al recupero delle linee di frattura originali grazie alla rimozione delle stuccature, restituisce con assoluta evidenza la percentuale di antico che l'opera conserva. Al momento della scoperta, agli occhi degli scopritori il vaso dovette apparire rotto in decine di pezzi, ma, nel complesso, pressoché completo di ogni sua parte. Da rilevare, infine, che le analisi petrografiche condotte dal CNR di Firenze hanno confermato che sia le parti originali del vaso che il piede sono stati realizzati in marmo pentelico, mentre tutti i principali tasselli post-antichi sono in marmo di Carrara. Importanti indizi per ipotizzare o meno l'antichità di un frammento sono venuti anche dalle analisi archeometriche finalizzate all'individuazione delle antiche tracce di colore. Nonostante l'energica



● Giallo ● Rosso ● Cinabro (?) ● Pigmento derivante da restauro cinquecentesco
● Blu (Egizio ?) ● Verde ● Oro

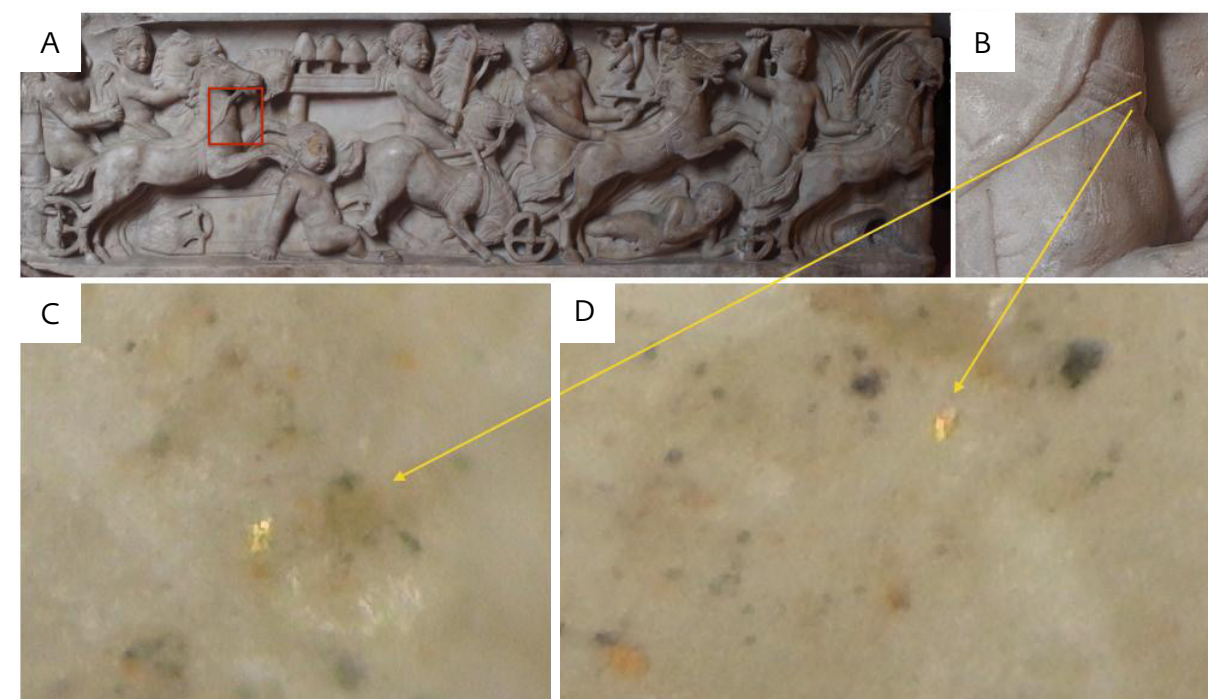
19

Vaso Medici, mappatura delle tracce di colore e di doratura.

levigatura¹⁵⁷ a cui il vaso fu sottoposto al momento del suo arrivo a Firenze nel 1780, le superfici hanno conservato un numero di tracce cromatiche inaspettatamente elevato (fig. 19). Anche se resti di colorazione visibili ad occhio nudo erano stati già evidenziati per altri crateri marmorei¹⁵⁸, ad oggi, gli unici lavori di bottega neoattica della seconda metà del I secolo a.C. che siano stati oggetto di osservazioni puntuali per quel che riguarda l'originaria cromia sono stati l'Ara Pacis¹⁵⁹ e il già ricordato rilievo con Menadi danzanti¹⁶⁰. La casistica è ancora davvero troppo limitata per poter avanzare ipotesi su una peculiare tradizione coloristica delle botteghe neoattiche del tardo I secolo a.C., ma non si può fare a meno di rilevare come, nei tre casi noti, un comune denominatore sia il ricorso a un esteso rivestimento a foglia d'oro. È così sull'Ara Pacis, dove grazie alle osservazioni di G. Moretti¹⁶¹ sappiamo che una patera "a ridosso del rilievo dei Flamini" era interamente dorata. È così nel rilievo delle Menadi, sul quale l'oro è presente non solo a caratterizzare attributi, indumenti e caratteri fisici dei personaggi come il tirsso, i capelli o le armille, ma anche per rivestire la cornice architettonica. Non doveva sorprendere, quindi, la presenza estensiva dell'oro anche sul cratere fiorentino. Tracce certe di rivestimento a foglia aurea, steso, come sull'Ara Pacis e sul rilievo delle Menadi, su un bolo di color rosso, sono state individuate sul podio della statua, sul suppedaneo su cui poggia il piede il personaggio posto a sinistra della donna, sui calzari dei guerrieri B e C, sul lembo della veste del guerriero H, su uno dei pampini del tralcio di vite e, in almeno due punti, sulle foglie di acanto del cesto che riveste la porzione inferiore del contenitore. All'oro si aggiungeva il cinabro, attestato almeno in due punti¹⁶², il

verde, identificato sullo stelo di un fiore inserito nella decorazione ad acanto, il blu, presente in uno degli occhi della donna¹⁶³, e l'ocra gialla, mentre le numerose tracce di ematite rinvenute in vari punti del vaso sono da riferire con ogni probabilità al bolo di preparazione. Purtroppo l'esiguità del decoro pittorico conservatosi impedisce qualsiasi ricostruzione organica dell'originaria veste pittorica, ma si può però osservare una tendenza a dorare elementi del vestiario¹⁶⁴ e degli elementi architettonici¹⁶⁵ che potrebbe essere interpretata come una programmatica imitazione di modelli propri della toreutica. Lo stretto legame fra i crateri marmorei e i loro prototipi metallici, oltreché dalla forma, era probabilmente reso manifesto anche da questo discreto ricorso alla doratura, come, del resto, avevano già intuito A. Merlin e N. Poinssot a proposito dei crateri di Mahdia¹⁶⁶. Il confronto con il cratere bronzeo di Giulio Polibio, sul quale le ageminature in oro erano utilizzate, in modo analogo a quanto osserviamo sul *Vaso Medici*, per delineare le armi e molti degli elementi del vestiario dei personaggi raffigurati¹⁶⁷, sembra ora offrire un dato concreto a supporto di questa ipotesi. Ancora una volta si potrebbe ipotizzare che, nella scelta di dorare determinati attributi, possa rispecchiare cliché cromatici noti dalla letteratura antica. Epiteti come *chrisosandalos* o *chrisopedilos* sono effettivamente noti sia nell'epica che nelle tragedie greche, anche se, però, sono utilizzati esclusivamente per connotare divinità femminili come Era o Ecate¹⁶⁸.

Particolarmente “pregnante” è, però, soprattutto l'uso dell'oro nei fregi ad acanto “pollicarpori” del *Vaso Medici*, i cui prototipi iconografici sono attestati in area pergamenica sin dal II secolo a.C. per essere poi frequentemente adottati in monumenti pubblici e privati di età augustea¹⁶⁹. Dai tralci di acanto del cratere mediceo, infatti, nascono pampini di uva e fiori dalle infiorescenze monumentali e singolari, che in alcun modo possono essere avvicinati a quelli tipici dell'acanto. Il ricorso a questi esuberanti fregi vegetali “ibridi” è ben noto nell'arte della seconda metà del I secolo a.C. sia su monumenti pubblici (come, ad esempio, la base di una statua di Tellus dal foro di Cuma¹⁷⁰ o i monumentali rilievi fitomorfi dell'Ara Pacis¹⁷¹), che privati (come testimoniano alcuni trapezofori¹⁷²). Proprio partendo dall'analisi dell'indubbio rapporto fra la decorazione a girali fitomorfe e il fregio figurato del celebre altare augusteo¹⁷³, negli ultimi decenni la critica ha approfondito la funzione “metonimica”¹⁷⁴ dell'acanto pollicarporo nel repertorio figurativo del periodo, mettendone in luce non solo l'allusione all'abbondanza e alla prosperità del *saeculum aureum*¹⁷⁵, ma anche l'indubbio significato apollineo. T. Kraus¹⁷⁶ per primo individuò nella massiccia “acantizzazione” dell'arte augustea la prova di una “promozione apollinea” per questo vegetale che, a partire proprio dall'Ara Pacis, finisce col mettere in ombra persino l'alloro, da sempre la pianta sacra al dio¹⁷⁷. Infatti, il legame fra Apollo (o i suoi simboli, come il grifone¹⁷⁸) e l'acanto serve, in primo luogo, ad enfatizzare il ruolo del dio come garante del rinnovamento e ispiratore delle profezie legate all'avvento dell'età dell'oro¹⁷⁹, un collegamento che, nel caso del *Vaso Medici*, doveva essere reso ancora più esplicito proprio dal rivestimento a foglia aurea delle foglie¹⁸⁰.



20

Sarcofago con amorini aurighi e dettaglio delle dorature conservate sulla bardatura dei cavalli; Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture.

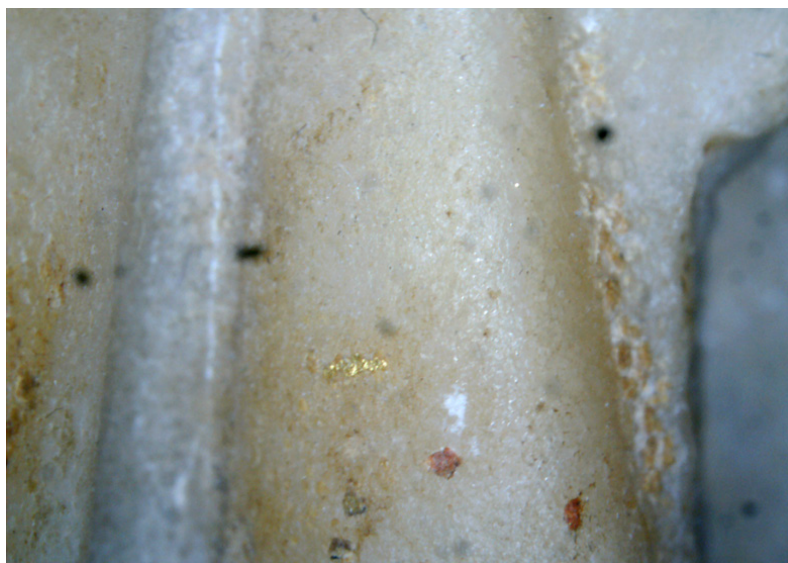
L'uso dell'oro nella decorazione dei sarcofagi. I casi degli Uffizi

Una finalità decorativa della foglia d'oro, utilizzata come nei fregi del *Vaso Medici* per sottolineare vesti e attributi, doveva essere comune anche nell'apparato decorativo delle fronti di sarcofagi, dando vita a risultati di grande efficacia. Il recente studio sistematico condotto da Eliana Siotto su ben ottanta sarcofagi databili all'arco dell'intero III secolo d.C. ha consentito di identificare dodici casi certi di uso esteso di doratura¹⁸¹. L'utilizzo del rivestimento a foglia d'oro, spesso su un bolo rosso anche se non mancano casi di ricorso a strati di colore differente (giallo e rosso) come attestato raramente anche nel caso della scultura¹⁸², è destinato ad evidenziare vestiti, attributi, chiome, fiamme, code di cavalli con un intento chiaramente illusionistico e naturalistico¹⁸³. Che l'uso della doratura sulle fronti di sarcofago non sia, però, un gusto affermatosi solo nel III secolo, lo dimostrano proprio tre sarcofagi delle collezioni degli Uffizi¹⁸⁴. Tracce di oro, infatti, sono state identificate sulla tunica di un erote in un fregio di amorini con armi di un sarcofago per bambini¹⁸⁵ e sul collare di un cavallo raffigurato in una corsa di bighe guidate sempre da fanciulli alati¹⁸⁶ (fig. 20). Anche nella particolareggiata scena di corse di quadrighe nel Circo Massimo raffigurata sul lato posteriore di un sarcofago decorato con la scena



21

Busto di Adriano, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture.



22

Busto di Adriano, dettaglio dei resti di doratura.

della caduta di Fetonte (oggetto di uno studio di Cristiana Zaccagnino attualmente in corso di pubblicazione¹⁸⁷), è stato possibile individuare una minima ma indubitabile prova dell'uso dell'oro, sapientemente utilizzata per sottolineare dettagli focali sui quali attirare l'attenzione dello spettatore.

Nei tre esemplari fiorentini, dunque, si trova attestato l'uso discreto di una doratura che conviveva con la policromia, ravvivandone dettagli, vesti e attributi. Questo gusto per un uso estensivo dell'oro sui sarcofagi era probabilmente motivato dalla necessità di creare anche punti di luce che dovevano apparire ancor più nitidi ed evocativi se illuminati dal fuoco tremolante di una lampada all'interno dei sepolcri. Non stupisce quindi che, ancora su sarcofagi di inizio IV secolo riferibili a bottega romana,¹⁸⁸ la foglia d'oro fosse utilizzata con sempre maggiore libertà per sottolineare non solo vesti e capigliature dei personaggi, ma anche i corpi degli animali, assecondando un linguaggio pittorico sempre più astratto e allegorico.

Gli spallacci aurei di Adriano

Gli esempi considerati sino ad ora sono accomunati dal soggetto, riferibile all'ampia sfera del sacro o del mitologico. Come avevamo ricordato all'inizio, però, in età romana l'onore del rivestimento a foglia d'oro non era esclusivo di raffigurazioni divine, ma si estese alle sculture ufficiali di imperatori e di membri della famiglia imperiale. A quest'ultima classe di opere deve essere ricondotto lo splendido busto di Adriano del tipo "Stazione Termini", sistemato già a partire dagli inizi del XVIII secolo nel primo corridoio della Galleria¹⁸⁹ (fig. 21). Sul finire del XIX secolo, W. Amelung ebbe modo di rilevare la presenza di "Spuren von Vergoldung" sulla parte superiore della spalla sinistra¹⁹⁰, tracce che, però, furono vanamente cercate da G. Mansuelli circa mezzo secolo dopo. Le indagini che sono state condotte su tutta la superficie della scultura hanno effettivamente confermato che la doratura vista da Amelung, le cui dimensioni dovevano senz'altro essere tali da essere scorta anche a occhio nudo, era completamente scomparsa. Sulle frange dello spallaccio del lato opposto del busto, però, si conservavano altri resti di doratura stesi su una preparazione di bolo rosso che confermavano la veridicità della notazione fatta sul finire del XIX secolo e dimostravano l'estensione del rivestimento aureo applicato su questo raffinato ritratto (fig. 22). Benché queste tracce minimali siano tutto quello che rimane di una decorazione che, con ogni probabilità, abbinava il colore alla doratura, quanto resta può comunque essere sufficiente ad ipotizzare un uso ancora una volta mimetico e realistico della doratura, utilizzata in modo estensivo sugli ornamenti della corazza così da restituire il nitore accecante delle "auro politis armis".¹⁹¹

Conclusioni

Gli esempi di doratura emersi nel corso di questi dieci anni di ricerca agli Uffizi costituiscono un contributo non trascurabile alla conoscenza e ai criteri di uso di questa tecnica decorativa sui marmi di epoca tardo repubblicana e imperiale. Nel complesso prevale un uso della foglia aurea che sembra corretto definire “realistico” anche se, spesso, si tratta di un’aderenza a una realtà desunta da modelli letterari. Sono da interpretare in questa chiave, infatti, i casi di doratura degli attributi divini (il tirso, l’egida, il diadema di Afrodite, l’acanto apollineo) o dei particolari fisici delle divinità (i capelli di Venere e le ali di Eros), tutti dettagli che, certo non casualmente, anche la prosa e la poesia antiche immaginano e descrivono come aurei. Si tratta, dunque, di una fedeltà ad una verità mitologica quella tradotta in foglia d’oro su molte delle sculture esaminate, che potrebbe non escludere, come forse sarà possibile in futuro dimostrare nel caso del rilievo delle Menadi, la fedeltà ad un archetipo vincolante anche nella tavolozza cromatica utilizzata. I dieci esempi descritti vanno, quindi, ad accrescere in modo significativo il numero noto dei marmi dorati di età romana in letteratura, offrendo preziosi elementi di confronto per future indagini dedicate a quelle classi di materiali che al momento non sono state ancora oggetto di analisi colorimetriche sistematiche, come i sarcofagi del II secolo d.C. o i rilievi di produzione neoattica.

Non meno importante è, inoltre, il contributo che le statue degli Uffizi hanno dato per sfatare un luogo comune come quello che ha ritenuto per lungo tempo inutile la ricerca di cromie antiche su sculture di antica collezione. Come si è visto, alcune delle statue considerate (come la Venere, il Vaso Medici, il rilievo dei Troni o la Minerva) vantano una storia collezionistica plurisecolare, ma nonostante questo e, nonostante le innumerevoli e radicali manipolazioni che possiamo solo in minima parte documentare, sono ancora in grado di restituirci preziose testimonianze del loro originario “abito”. Analogamente, ci si augura che i marmi conservati in decine di altre collezioni storiche di scultura classica e che si rischiava di ritenere preventivamente muti a questo tipo di indagine archeometrica, potranno tornare a svelarci ciò che non era perduto, ma andava semplicemente cercato.

ABBREVIAZIONI

GU: Galleria degli Uffizi.
ASR: Archivio di Stato di Roma.
AGU: Archivio Storico della Galleria degli Uffizi.
BGU: Biblioteca della Galleria degli Uffizi.

NOTE

- 1

Gli atti del convegno internazionale, curati da Susanna Bracci, Gianna Giachi, Paolo Liverani, Pasquino Pallecchi e l’autore del presente contributo, furono pubblicati nel 2018.
- 2

Paolucci 2013; Id. 2014a; 2014b; 2014c; 2018a; 2018b.
- 3

Un rivestimento a foglia d’oro applicato mediante l’uso di un legante a base di gomma araba è attestato già nel caso della *kline* funeraria della cosiddetta tomba di Filippo II a Verghina (Brécoulaki 2000, p. 212).
- 4

Bourgeois – Jockey 2005, pp. 278-289; Bourgeois – Jockey 2010; Jockey 2014a, pp. 112 e passim.
- 5

È questo il caso di una replica del *Diadumenos* di Policlete rinvenuta a Delo o del *Galata ferito* dall’Agorà degli Italiani, sempre a Delo (Bourgeois – Jockey 2005, pp. 278-280; Østergaard 2015 p.114). Per altri esempi di doratura dell’incarnato su sculture di età ellenistica si veda Blume 2015 pp. 52-53. Sulle possibili ragioni di questa soluzione decorativa, alla proposta di Bourgeois – Jockey (2005 pp. 302,307) di un tentativo di imitazione di originali in bronzo dorato, C. Blume ha contrapposto l’ipotesi dell’uso della doratura come attributo proprio del divino e di “garanzia” dell’alto pregio dell’opera scultorea sulla quale questa decorazione è applicata (Blume 2015 pp. 53-54).
- Sull’uso in generale della doratura su marmo e terracotta in periodo ellenistico a Delo si vedano Bourgeois *et alii* 2009; Bourgeois – Jockey 2010; Jockey 2014a; Jockey 2014b; Bourgeois *et alii* 2012-2013; Bourgeois 2014 pp. 74-75; Blume 2015 pp. 52-53; Brinkmann – Koch Brinkmann 2020b.
- Per le tecniche di esecuzione della doratura in epoca antica si veda Siotto 2017, pp. 191-192.
- 6

Bourgeois – Jockey 2005, pp. 280-286.
- 7

Jockey 2014a, pp. 120-121.
- 8

Abbe 2010, pp. 280-281.
- 9

I risultati sono in corso di pubblicazione. La notizia è riportata in Zambon 2012, p. 42.
- 10

Ciobanu 2013, pp. 104-114.
- 11

Per le statue bronzee dorate in periodo imperiale si veda Lahusen 1978, pp. 386-387 e ss.; Lahusen 1999, pp. 100 e ss.; Lahusen – Formigli 2001, pp. 505-521.
- 12

Abbe 2008, pp. 139-145; Abbe 2010, pp. 278-180, figg. 233-235; Therkildsen 2012, p. 47-48. In entrambi i casi la doratura è applicata su un bolo di colore rosso.
- 13

Nicole – Darier 1909, pp. 37-42, fig. 21.
- 14

Borgognoni 2012, p. 655. Una doratura limitata al solo volto si riscontra anche in un gruppo in stucco con Mitra e il toro conservato alla Liebighaus di Francoforte e datato agli inizi del III secolo d.C. (Brinkmann – Koch Brinkmann 2020a, pp. 230-231, n. 82).
- 15

La testa (Antiquarium Comunale inv. 10485) è attualmente esposta nel museo della centrale Montemartini a Roma.
- 16

Per l’uso della doratura sulla statuaria di età ellenistica come attributo divino, si veda Blume 2015, pp. 104-107. L’uso di foglia d’oro a rivestire interamente il volto è attestato su di un ritratto di Berenice II oggi al Museo Mariemont. In questo caso la doratura, che convive con l’uso del colore, è stata interpretata con la volontà di coniugare l’immagine di una regina divinizzata con quella di una persona reale, oppure come la testimonianza di una successiva rilavorazione di un ritratto originariamente dipinto (Bourgeois 2014, pp. 75-76, figg. 10-11; Blume 2015, p. 105). Anche nel caso di un ritratto di Alessandro Magno da Hermopoli sono state rinvenute chiare tracce di doratura sulle chiome e sulla pelle (Blume 2015, p. 52).

- 17 Bourgeois – Jokey 2005, pp. 302, 307.
- 18 Blume 2015, pp. 104-105.
- 19 Artal Isbrand *et alii* 2002.
- 20 Abbe 2011, pp. 20-21, figg. 2-3; Østergaard *et alii* 2014, pp. 64-65. Una scultura di Artemide arcaizzante, trovata a Pompei nel 1760 e oggi al Museo Nazionale di Napoli (inv. 6008), è stata spesso ricordata nella letteratura ottocentesca per la doratura dei capelli, anche se, come notò già Winckelmann, non si trattava di foglia d'oro ma di semplice colore (per la questione si veda Primavesi 2010, pp. 40-41 e ss.).
- 21 Reuterswärd 1960, pp. 166-167 e p. 195.
- 22 Eloquentemente il caso testimoniatoci da un'iscrizione da Tarragona, nella quale si ricorda l'incarico dato ad un *flamen* locale di procedere alla doratura delle statue del Divo Adriano, procedura ritenuta evidentemente necessaria dopo l'avvenuta apoteosi dell'imperatore (Blume 2015, p. 105).
- 23 Gauckler 1902, p. 395, tav. XVI, 3; Reuterswärd 1960, p. 158, n. 431.
- 24 Kohler 1863, pp. 450-451.
- 25 Ward-Perkins – Claridge 1976, pp. 64-65; Østergaard 2010, p. 98, fig. 46; Brinkmann – Koch Brinkmann 2020a, pp. 224-225, n. 78.
- 26 Østergaard 2008, p. 47, fig. 38.
- 27 Kopczynski *et alii* 2017, pp. 141, 143, 148.
- 28 Stirling 2008, pp. 150-155.
- 29 Per una sintesi delle tecniche invasive e non invasive utilizzate nell'individuazione delle antiche cromie nella scultura greca e romana si veda Østergaard 2017.
- 30 Abbe 2010, p. 281.
- 31 Vedi oltre.
- 32 Queste si limitano alle già ricordate teste da Afrodite (Abbe 2010, p. 281; Therkildsen 2012, p. 47), all'Igea da Antiochia (Artal Isbrand *et alii* 2002; Therkildsen 2012, pp. 47-48), alla testa tipo “South Slope” (Abbe 2011) e a un sarcofago dei Musei Vaticani (Liverani 2009; Id. 2010).
- 33 Bouregois – Jockey 2005, pp. 293-297; Bourgeois *et alii* 2009; Bourgeois – Jockey 2010, pp. 230-231; Jockey 2014a, pp. 122-123.
- 34 Jockey 2014a, p. 126.
- 35 Plin. *Nat. Hist.* XXXIII, 64. Nel caso di un sarcofago ai Musei Vaticani, le analisi hanno confermato la presenza di albumina (Liverani 2009, p. 11).
- 36 Per un quadro generale sulle tecniche di applicazione della foglia d'oro nel mondo ellenistico e romano si veda Siotto 2017, pp. 192-193.
- 37 Come giustamente rileva Liverani (2009, p. 14), l'eventuale sopravvivenza di tracce di una preparazione rossastra su una scultura non debbono necessariamente portare alla conclusione che il marmo fosse dorato. Allo stato attuale delle conoscenze non si può escludere che questa stesura fosse adottata anche per facilitare la stesura della policromia.
- 38 Bourgeois – Jockey 2005, p. 294; Jockey 2014a, p. 122.
- 39 Bourgeois *et alii* 2012-2013, p. 504.
- 40 Questi dati si riferiscono alle sculture ellenistiche di Delo, le uniche analizzate in numero sufficientemente alto (Bourgeois – Jockey 2005, p. 294). Il dato desumibile dall'Igea di Antiochia (da 1 a 3 microns; cfr. Artal Isbrand *et alii* 2002, p. 197), l'unica statua romana per la quale sia stato fatto una simile indagine, è perfettamente compatibile con la media degli esemplari ellenistici.
- 41 Artal Isbrand *et alii* 2002, p. 197. Caratteristiche analoghe possiedono anche le foglie d'oro utilizzate sulle statuette in terracotta (Bourgeois *et alii* 2012-2013, p. 494).
- 42 Liverani 2009, p. 11.
- 43 Siotto 2017, p. 193.
- 44 I risultati delle indagini e i metodi applicati sono stati illustrati nei seguenti contributi: Baraldi *et alii* 2011; Baraldi *et alii* 2012a ; Baraldi *et alii* 2012b; Baraldi *et alii* 2013.
- 45 Per una rassegna sui giudizi relativi alla doratura nella statuaria classica nell'antiquaria del Settecento si veda Bourgeois – Jockey 2005, pp. 254-255.
- 46 Cfr. Gross *et alii* 2001, p. 94; Jockey 2014, pp. 363-364.
- 47 Inv. 6004. De Caro 1994, p. 295.
- 48 Winckelmann 1764, p. 327.
- 49 I risultati di tali indagini, oltre ad essere stati presentati in convegni internazionali come *Circumlitio*, dal 2009 sono illustrati nei report, a cadenza annuale, dal titolo *Tracking Colour*, editi a cura della Glyptotek.
- 50 Un elenco completo delle testimonianze relative alla doratura delle chiome della Venere è stato recentemente stilato da Boschung (2007, p. 173).
- 51 Per la scultura fiorentina e per il tipo in generale si vedano Mansuelli 1958, pp. 69-74, n. 45 (con bibl. precedente); Brinkerhoff 1978, pp. 30, 45; Vierneisel-Schlörb 1979, pp. 335, 347, nota 71; Neumer-Pfau 1982, pp. 183-191; Delivorrias *et alii* 1984, p. 53; Ridgway 1990, pp. 354-356; Mitchell Havelock 1995, p. 76; Cittadini 1997, pp. 56, 59, 68-77; Stemmer 2001, pp. 109-111, nn. C 3 - C 5; Vorster 2001; Schröder 2004, pp. 271-273; Boschung 2007; Cecchi – Gasparri 2009, pp. 74-75, n. 64; Knoll *et alii* 2011, pp. 232-237; Paolucci 2014a; Id. 2014c, pp. 58-63.
- 52 Paolucci 2014a, p. 184, nota 44.
- 53 Per le questioni relative all'originalità della firma e alla sua pertinenza alla scultura si veda Paolucci 2014a, pp. 180-185.
- 54 Per una sintesi delle diverse ipotesi avanzate sulla cronologia della scultura cfr. Vierneisel-Schlörb 1979, p. 347, nota 71; Schröder 2004, p. 273; Gasparri 2009, p. 75.
- 55 Schreurs 2000, p. 477, n. 533.
- 56 Per le vicende collezionistiche si veda Gasparri 2009, p. 74.
- 57 Marinetti 2006, p. 97. I restauri di Ercole Ferrata si limitarono all'integrazione delle sei dita che risultavano già mancanti a Villa Medici dall'inventario del 1623 (cfr. Gasparri 2009, p. 75). La notizia di una rottura della Venere in nove parti in seguito al trasferimento da Roma a Firenze, riportata da Sandrart (1675-1679, p. 86) e che curiosamente ha goduto di unanime credito nella letteratura recente (cfr., ad esempio, Vorster 2001, p. 392), è smentita dalle numerose testimonianze dei contemporanei che descrivono il perfetto stato di conservazione dell'opera al momento del suo sbarco a Firenze (Paolucci 2014a, p. 179).
- 58 AGU 1816, XL, n. 14.
- 59 Gasparri 2009, p. 75.
- 60 “If the business of Sculpture were to administer pleasure to ignorance, or a mere entertainment to the senses, the Venus of Medicis might certainly receive much improvement by colour; but the character of the Sculpture makes it her duty to afford delight of a different , and perhaps, of a higher kind; the delight resulting from the contemplation of perfect beauty” (Reynolds 1797, p. 203).
- 61 Jockey 2014b, pp. 364-365.
- 62 Quatremère de Quincy 1815, p. 34.
- 63 Vorster 2001, p. 405.
- 64 Baraldi *et alii* 2012a; Paolucci 2014a, pp. 185-186, figg. 16-18.
- 65 L'effetto era rafforzato dalla presenza di orecchini metallici inseriti nei fori presenti nei lobi delle orecchie della Venere.
- 66 Paolucci 2014a, p. 187. Tracce di cinabro sono state individuate anche sulle labbra. L'assenza di altri riscontri cromatici sulla figura della dea è probabilmente dovuto alle sistematiche puliture e agli sbassamenti della superficie, che hanno comportato la perdita di eventuali resti della cromia originaria.
- 67 Skovmøller – Therskildsen 2011, pp. 44-45.
- 68 Sulla doratura dei capelli come indizio della natura divina del personaggio nella scultura si veda Blume 2015, p. 104.
- 69 P. Oxy. 1790. Per l'uso dell'epiteto “aureo” a proposito di Afrodite si veda Pironti 2014, pp. 211-212.
- 70 Cfr., ad esempio, Verg. *Aen.* X, 16-17; Ov. *Met.* X, 277.
- 71 Baraldi *et alii* 2012a.
- 72 Cfr. Østergaard 2010.
- 73 Inv. 1914, n. 251. Mansuelli 1958 pp. 97-98, n. 65. Per le complesse vicende collezionistiche dell'opera si veda Muscillo 2017, pp. 285-286 (con bibliografia precedente).
- 74 Hy. 6. 1. Sapp. fr. 33 Voigt.
- 75 Gori 1739, p. 37, tav. XX.
- 76 Muscillo 2017, pp. 284-286.
- 77 Muscillo 2017, p. 286.
- 78 Bourgeois – Jockey 2005, p. 302.
- 79 Inv. 1914 n. 238. Dütschke 1878, p. 166; Bulle 1917, p. 19, fig. 37; Mansuelli 1958, p. 144, n. 113, fig. 114, a-b; Paribeni 1964, p. 197; Herdejürgen 1968, p. 89, nota 585; Zimmermann 1969, p. 52; Schürmann 1985, p. 44, nota 623; Fullerton 1990, p. 74, n. 3, fig. 27; Saladino 2008, p. 21, nota 63; Paolucci 2014a, pp. 63-66.
- 80 ASGF filza XIII, ins. 26.
- 81 Per le complesse vicissitudini di questa scultura si veda Paolucci 2013, pp. 131-132.
- 82 Bulle 1917, p. 19.

83 Herdejürgen 1968, p. 88.

84 Zimmermann 1969, p. 52.

85 Per la discussione del tipo e il suo inquadramento stilistico si veda Paolucci 2013, pp. 134-136.

86 Schürmann 1985, p. 44; Fullerton opta per un più generico inquadramento nell’ambito del II secolo d.C. (1990, p. 65).

87 Cfr., ad esempio, Vermeule 1980, p. 33, n. 49, fig. 49; p. 34, n. 64, fig. 64.

88 Manna 2013, pp. 155-157; Paolucci 2014c, p. 66, figg. 6-7.

89 Baraldi *et alii* 2011.

90 I punti di prelievo sono entrambi sul retro della figura (Baraldi *et alii* 2011; Baraldi *et alii* 2012b).

91 *Aegidaeque horrifera, turbatae Palladis arma / certatim squamis serpentum auroque polibant / conexosque angui ipsamque in pectore divae / Gorgona desecto vertentem lumina collo*, Verg. *Aen.*, VIII, 435-438.

92 Anacr. 379, PMG; Aristoph., *Aves* 1738.

93 Un rivestimento a foglia d’oro, ad esempio, è stato individuato sulle ali dell’Eros di Priene, databile alla metà del II secolo a.C. (Bourgeois – Jammet 2014, pp. 92-93, fig. 12 b).

94 Paolucci 2014c, p. 68 figg. 9-10; Baraldi *et alii* 2012a.

95 Inv. 1914, n. 325. Mansuelli 1958, p. 172, n. 151, fig. 155; Beschi 1984-1985, pp. 48-49, figg. 11-12; E. Sorge in Donati 2001, pp. 236-237, n. 80. Per il fregio dei troni in generale si veda Sperti 1988, pp. 122-125; La Rocca 1992, pp. 265-268; La Rocca 2007, pp. 93-95; Madigan 2013, pp. 90-98.

96 Beschi 1984-1985, p. 37.

97 Sperti 1988, p. 122.

98 Beschi 1984-1985, p. 47, fig. 10.

99 Id. p. 52, fig. 14.

100 Per una lista completa si veda Sperti 1988, p. 122.

101 F. Paolucci in Gregori 2003, p. 129.

102 La Rocca 1992, pp. 265-268; Madigan 2013, pp. 94-98.

103 Alföldi 1980, pp. 159, 252 ss.

104 Beschi 1984-1985, pp. 70-71.

105 Si veda un rilievo mitriaco da Roma con ampi resti di doratura e policromia (F. Marini Recchia, *Rilievo mitraico con policromia e doratura*, in *La Rocca et alii* 2015, p. 409).

106 Baraldi *et alii* 2012a.

107 Liverani 2010, p. 301; Id. 2014, p. 15.

108 Inv. 1914 n. 318. Alt. cm. 59; largh. cm. 97 (le misure corrispondono, rispettivamente, a due piedi e a tre piedi e un palmo secondo il sistema metrico attico). Hauser 1889, p. 13, n. 9; Amelung 1907, p. 104, n. 163; Mansuelli 1958, pp. 40-41, n. 15; Fuchs 1959, pp. 74, 79-80; Bieber 1977, p. 110; Saladino 1983, p. 20, n. 5; Pollitt 1986, pp. 171-172; Grassinger 1991, p. 120, n. 7a, p. 123; Touchette 1995, pp. 73-74, n. 21; Donohue 1998-1999, p. 20; Donati 2001, p. 238, n. 82; Paolucci 2014b.

109 Paolucci 2014b, pp. 183-184.

110 Per la storia e la formazione della collezione si veda Saladino 2000, pp. 1-26.

111 Ad esempio Pieraccini 1907, p. 84, n. 336.

112 Berti 1981, p. 13, fig. 2.

113 Per il tipo si veda Hauser 1889; Winter 1890, pp. 97-124; Furtwängler 1893, pp. 200-204; Rizzo 1934; Richter 1936; Caputo 1948; Paribeni 1952; Fuchs 1959; Bieber 1977, pp. 110-114; Grassinger 1991, pp. 119-138; Touchette 1995; Krislov 1997; Donohue 1998-1999, pp. 7-30.

114 All’elenco delle opere in Touchette 1995, pp. 65-85, si aggiungano un frammento di rilievo al Museo Nazionale Romano (Touchette 1998) ed uno da Risinium (Dyczek 2007).

115 Carpenter 1986, p. 157.

116 Furtwängler 1893, pp. 203-204.

117 Rizzo 1934, pp. 38-50; Caputo 1948, pp. 24-30; Gullini 1953, pp. 141-162; Fuchs 1959, p. 90; Bieber 1977, p. 110; Pollitt 1986, p. 172.

118 Si veda, ad esempio, Grassinger 1991, pp. 119-138.

119 Fuchs 1959, pp. 81-86. Per la questione si veda Touchette 1995, pp. 12-13.

120 Donohue 1998-1999, p. 30. L’altezza presunta dell’originale è stata calcolata intorno ai 65-75 centimetri di altezza (Touchette 1995, p. 24).

121 Affascinante, ma senz’altro da escludere, la possibilità di un prototipo pittorico (Hauser 1889, p. 154), ipotesi che renderebbe impossibile giusti-

ficare una riproduzione così esatta del sistema di pieghe del pannello nelle decine di repliche note, una coerenza possibile solo attraverso la diffusione di calchi realizzati sull’originale.

122 Fuchs 1959, pp. 87-88.

123 Touchette 1995, p. 25.

124 Rizzo 1934; Fuchs 1959, pp. 72-73; Carpenter 1960, p. 156; Robertson 1975, p. 406; Bieber 1977, p. 110; Ridgway 1981, p. 211; Touchette 1995, p. 9.

125 Ad una creazione nell’ambito della corte tolemaica pensa A. A. Donohue (1998-1999, p. 45) che riconosce nelle sei Menadi i prototipi delle immagini di cui si servì Herone nel I secolo d.C. per realizzare il suo “teatro dionisiaco”, un dispositivo meccanico che dava vita ad una sorta di rappresentazione scenica.

126 A. V. Krislov (1997) giudica, su base stilistica, inaccettabile la datazione alla fine del V secolo a.C. e avanza l’ipotesi di un’elaborazione dei modelli da parte di botteghe neoattiche mediante calchi parziali e riproduzioni speculari da modelli a tutto tondo.

127 Touchette 1995, pp. 7-8, tav. 51; Donohue 1998-1999, pp. 22-23, figg. 4-5.

128 Touchette 1995, p. 25.

129 Fuchs 1959, pp. 72-91. L’ipotesi era già stata avanzata in via ipotetica da Rizzo (1934, p. 184).

130 Altri autori pensano a nove figure (Simon 1961, p. 1009). Per la questione si veda Touchette 1995, pp. 11-13.

131 Le Menadi stringono parti di animali e non di corpi umani come dovrebbe essere secondo il testo tragico.

132 Le sei figure di Menadi avrebbero affiancato un gruppo centrale raffigurante la nascita di Dioniso (cfr. Touchette 1995, pp. 25-30).

133 Donohue 1998-1999 p. 20; Grassinger 1991, pp. 119-122.

134 Paolucci 2014b, p. 186.

135 Mansuelli 1958, pp. 40-41; Bieber 1977, p. 110; Grassinger 1991, p. 123.

136 Baraldi *et alii* 2103.

137 “Μόλε χρυσῶπα τινάσσων ἄνα θύρσον κατ’ Ὀλυμπον” (“Scendi dall’Olimpo, Signore, scuoti il tuo tirso d’oro”), Eurip. *Bacch.* vv. 553-554.

138 “Εἶχε δ’ ἐν ταῖς χερσὶ θυρσόλογχος χρυσοῦν” (Dioniso “aveva nelle mani un tirso a forma di lancia d’oro”), Kallixeinos in Athen. V 200 d.

139 Bourgeois *et alii* 2012-2013, p. 499, fig. 7 a-b.

140 Kallixeinos in Athen. V 198 d.

141 Kallixeinos in Athen. V 200 b.

142 È da rilevare che l’uso di rivestimento a foglia d’oro per le cornici e partizioni architettoniche è attestato già su urnette etrusche in alabastro di II secolo a.C. (Donati 2014 pp. 137-138).

143 Per questo uso e per le numerose attestazioni note, concentrate soprattutto nell’area vesuviana, si veda Touchette 1995, pp. 45-46.

144 Touchette 1995, p. 48.

145 Nulton 2009, p. 33.

146 Per i vari tentativi proposti per la ricostruzione della sequenza originaria delle sei figure si veda Touchette 1995, pp. 15-20.

147 Paolucci 2014b, p. 189.

148 È questo il caso di un rilievo al Louvre (Touchette 1995, p. 76, n. 28) la cui superficie è “covered by yellow patina and incrustation” e di un frammento di cratere, anch’esso al Louvre (Touchette 1995, p. 82, n. 50), dove sono visibili “traces of paint on the tympanum and on the back-ground”.

149 Østergaard *et alii* 2014, pp. 59-60.

150 Østergaard *et alii* 2014, p. 61.

151 Romualdi 2010, p. 25.

152 Di Cosmo – Fatticcioni 2010, pp. 78-79.

153 Per un’analisi più dettagliata dell’iconografia e per la rassegna delle diverse proposte esegetiche succedutesi nel tempo si veda Paolucci 2018a, pp. 182 e ss.

154 Di Cosmo – Fatticcioni 2010, pp. 82-83.

155 Boichichio 2010, p. 233, figg. 17-19.

156 Mansuelli 1958, p. 190; Froning 1981, p. 142; Grassinger 1991, p. 163.

157 Di Cosmo – Fatticcioni 2010, p. 87.

158 Grassinger 1991, p. 218, n. 60.

159 Foresta 2012; Santamaria *et alii* 2014, pp. 41-45.

160 Paolucci 2014b; Paolucci 2018b, pp. 142-144.

BIBLIOGRAFIA

161 Foresta 2012, p. 99.

162 Tracce di cinabro sono state identificate anche sul rilievo delle Menadi (Paolucci 2014b, p. 189).

163 Per l'uso del blu unito a biacca nella decorazione pittorica degli occhi di sculture di età romana si veda Østergaard 2010b, p. 56; Sargent – Therkildsen 2010b, pp. 23-24.

164 Lembo della veste del personaggio H e i calzari degli eroi B e D.

165 Altare della statua di culto e suppedaneo del guerriero E.

166 Merlin – Poinssot 1930, pp. 76 ss.

167 Silvestro 2008, p. 263.

168 Per Era si veda Hom. *Od.* X, 603; Theog. 454, 952. Per Ecate, Porphyr. ap. Euseb. *Praep. Ev.*, 113, C.

169 Per l'origine e il significato dei fregi ad acanto policarpori si veda Castriota 1995, pp. 13 ss.; Pollini 2012, pp. 272 e ss.

170 Sauron 1993, pp. 88 e ss., fig. 16.

171 Castriota 1995, figg. 10-20.

172 Sauron 1988, p. 13, fig. 7; p. 32, fig. 25.

173 L'intuizione si deve a H. Büsing (Id. 1977), che per primo ha evidenziato la perfetta coincidenza fra la posizione dei personaggi principali del fregio figurato (Augusto e Agrippa) e le monumentali infiorescenze a candelabro che nascono dai rami di acanto.

174 Sauron 1982; Id. 1988; Id. 1993; Pollini 1993; Castriota 1995; Rehak 2006, pp. 104-108; Caneva 2010; Pollini 2012; Ionescu 2013, pp. 117-121.

175 Sauron 1982, pp. 90-92; L'Orange 1985, pp. 213-227; Castriota 1995, pp. 124-129; Pollini 2012, p. 165; Ionescu 2013, pp. 115 ss.

176 Kraus 1953, pp. 13-18.

177 Sauron 1993, p. 94.

178 Jucker 1961, pp. 172-174.

179 Jucker 1961, p. 172; Sauron 1982, pp. 92 ss. ; Sauron 1993, p. 96; Pollini 2012, p. 283; Parisi Presicce 2013, pp. 238 ss.

180 Tracce di foglia aurea sono state individuate con certezza su due delle foglie di acanto poste in prossimità delle anse. L'oro doveva, però, coesistere con altri colori, come dimostra il resto

di un'antica colorazione verde sullo stelo dell'infiorescenza corrispondente all'eroe G (vedi mappa). Nelle fonti antiche foglie auree di acanto sono ricordate a proposito del carro utilizzato per trasportare il corpo di Alessandro Magno. Dalla descrizione di Diodoro Siculo (18, 26-27) sappiamo, infatti, che le colonne che sorreggevano la copertura del carro erano coronate da foglie di acanto auree, allusive, forse, ad un'idea di resurrezione e immortalità (Pollini 2012, p. 293).

181 Siotto 2017, p. 189. I rivestimenti a foglia d'oro rilevati autopicamente su altri sarcofagi di età medio imperiale (II-III secolo d.C.) sono, invece, da ritenere probabilmente interpolazioni di epoca post-antica (Donati 2014, pp. 141-142, fig. 12 a-b).

182 Siotto 2017, pp. 196-197.

183 Siotto 2017, pp. 189 ss.

184 I risultati ottenuti dalle indagini colorimetriche condotte sui due sarcofagi sono stati presentati in occasione della *9th International Round Table on Polychromy in Ancient Sculpture and Architecture* (London, British Museum, 9-10 November 2018) e sono attualmente in corso di studio da parte di chi scrive e di Cristiana Zaccagnino.

185 Inv. 1914 n. 159. Mansuelli 1958, p. 226, n. 238; Koch-Sichtermann 1982, p. 209, nota 27; Bonanno-Aravantinos 1998, p. 91, n. 2

186 Inv. 1914 n. 378. Mansuelli 1958, p. 226, n. 239; Koch-Sichtermann 1982, p. 210, nota 36; ASR V, 2, 3, p. 63, n. 14.

187 Inv. 1914, n. 181. Mansuelli 1958, pp. 232 ss, n. 251; ASR V, 2, 3, pp. 85-86, n. 105; Baratte 1994, p. 351, n. 9; Schauenburg 1995, pp. 85-86, tavv. 44-45; Salvo 2015, p. 288.

188 Liverani 2009; Id. 2010; Sargent 2011, p. 31.

189 Inv. 1914 n. 146. Mansuelli 1961, pp. 86-87, n. 91; Fittschen – Zanker 1985, p. 44, n. 1. Per il tipo si veda, da ultimo e con bibliografia precedente, Buccino 2012, pp. 265-266.

190 Amelung 1897, p. 32, n. 41.

191 Svet. *Iul. Caes.* I, 67.

Abbe 2008: M. B. Abbe, *Polychromy and gilding on Marble Statuary at Aphrodisias*, in R. R. R. Smith, J. L. Lenaghan (a cura di), *Roman Portraits from Aphrodisias*, Istanbul 2008, pp. 137-151.

Abbe 2010: M. B. Abbe, *Recent Research on the Painting and Gilding of Roman Marble Statuari at Aphrodisias*, in V. Brinkmann, O. Primavesi, M. Hollein (a cura di), *Circumlitio. The Polychromy of antique and medieval Sculpture*, Atti del Convegno (Frankfurt a. M., 10-12 dicembre 2008), Frankfurt a. M. 2010, pp. 277-289.

Abbe 2011: M. B. Abbe, *A Roman Replica of the "South Slope Head". Polychromy and Identification*, in "Source. Notes in the History of Art", XXX, n. 3, Spring 2011, pp. 18-24.

Alföldi 1980: A. Alföldi, *Zur monarchiche Repräsentation im römischen Kaiserreiche*, Darmstadt 1980.

Amelung 1897: W. Amelung, *Führer durch die Antiken in Florenz, München* 1897.

Artal Isbrand *et alii* 2002: P. Artal Isbrand, L. Becker, M. T. Wypyski, *Remains of gilding and round layers on a Roman marble statue of the goddess Hygieia*, in ASMOSIA 5 (Proceedings of the Fifth International Conference of the Association for the Study of Marble and Other Stones in Antiquity, Boston 1998), London 2002, pp. 196-200.

Baraldi *et alii* 2011: P. Baraldi, F. Paolucci, P. Zannini, *Alla ricerca di Tracce di Policromia sulla statuaria classica*, in *Lo Stato dell'Arte* 9, Atti del IX Congresso Nazionale IGIIC (Cosenza, 13-15 ottobre 2011), Firenze 2011, pp. 331-335.

Baraldi *et alii* 2012a: P. Baraldi, P. Bensi, M. Brunori, A. Muscillo, F. Paolucci, P. Rosa, A. Rossi, P. Zannini, *Sull'ali dorate: Restauro e riscoperta di policromia e doratura sulle statue di età classica*, in *Lo Stato dell'Arte* 10, Atti del X Congresso Nazionale IGIIC (Roma, 22-24 novembre 2012), Firenze 2012, pp. 249-55.

Baraldi *et alii* 2012b: P. Baraldi, P. Bensi, C. Mancini, D. Manna, F. Paolucci, L. Pierelli, P. Rosa, G. Tonini, *Diagnostics for restoration: Raman microscopy, infrared spectroscopy and X-Ray fluorescence for interventions on classical statuary in the Uffizi in Florence*, Presentazione al II Congresso Nazionale di Spettroscopia Raman ed Effetti Ottici Non Lineari (Bologna, 6-8 giugno 2012), Bologna 2012.

Baraldi *et alii* 2013: P. Baraldi, P. Bensi, C. Mancini, D. Manna, F. Paolucci, L. Pierelli, P. Rosa, G.

Tonini, *Raman Microscopy and XFR for the rediscovering of Polychromy and Gilding on classical Statuary in the Galleria degli Uffizi*, in VII International Congress on the Application of Raman Spectroscopy in Art and Archaeology (Ljubljana, 2-6 settembre 2013), Ljubljana 2013.

Baratte 1994: F. Baratte, s.v. *Phaeton I*, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* VII, 1994, pp. 350-354.

Berti 1981: L. Berti (a cura di), *Inaugurazione della Sala archeologica e delle Sale dei Sei e Settecento*, Firenze 1981.

Beschi 1984-1985: L. Beschi, *I rilievi ravennati*, in "Felix Ravenna", 127-130, 1984-1985, pp. 37-80.

Bieber 1977: M. Bieber, *Ancient copies: contributions to the history of Greek and Roman art*, New York 1977.

Blume 2015: C. Blume, *Polychromie hellenistischer Skulptur. Ausführung, Instandhaltung und Botschaften*, Fulda 2015.

Bochicchio 2010: L. Bochicchio, *Sull'esegesi della scena raffigurata*, in S. Maffei, A. Romualdi, (a cura di), "Lavorato all'ultima perfezione". Indagini sul Vaso Medici tra interpretazioni, allestimenti storici e fortuna visiva, Napoli 2010, pp. 35-52, figg. 17-78; pp. 233-248.

Bonanno Arvantinos 1998: M. Bonanno Aravantinos, *Sarcofagi romani raffiguranti eroti con armi*, in *Akten des Symposium "125 Jahre Sarkophag-Corpus"*, Mainz 1998, pp. 73-96.

Borgognoni 2012: C. Borgognoni, *Testa dorata di Mitra*, in *Terme di Diocleziano. La collezione epigrafica*, Milano 2012, p. 655.

Boschung 2007: D. Boschung, *Die Rezeption antiker Statuen als Diskurs. Das Beispiel der Venus Medici*, in K. Schade, D. Rössler, A. Schäfer (a cura di), *Zentren und Wirkungsräume der Antikenrezeption*, Berlin 2007, pp. 165-175.

Bourgeois 2014: B. Bourgeois, *(Re)peindre, dorer, cirer. La thérapéa en acte dans la sculpture grecque hellénistique*, in "Techné", 40, 2014, pp. 69-80.

Bourgeois *et alii* 2009: B. Bourgeois, P. Jockey, A. Karydas, *New Researches on Polychromy Hellenistic Sculpture in Delos III. The gilding processes. Observation and Meanings*, in ASMOSIA VIII (Proceedings of the Eighth International Conference of the Association for the Study of Marble and Other Stones Used in Antiquity, Ax-en-Provence 2006), Paris 2009, pp. 645-662.

Bourgeois *et alii* 2012-2013: B. Bourgeois, V. Jeammet, S. Pagès Campagna, “Color siderum”. *La dorure des figurines en terre cuite grecques aux époques hellénistique et romaine*, in “Bulletin de Correspondance Hellénique”, 136-137, 2012-2013, pp. 483-510.

Bourgeois – Jeammet 2014: B. Bourgeois, V. Jeammet, *Peindre et repeindre sur terre cuite en Grèce hellénistique*, in “Techne”, 40, 2014, pp. 84-95.

Bourgeois – Jockey 2005: B. Bourgeois, P. Jockey, *La dorure des marbres grecs. Nouvelle enquête sur la sculpture hellénistique de Delos*, in “Journal des Savants”, 2, 2005, pp. 253-316.

Bourgeois – Jockey 2010: B. Bourgeois, P. Jockey, *The Polychromy of Hellenistic Marble Sculpture in Delos*, in V. Brinkmann, O. Primavesi, M. Hollein (a cura di), *Circumlitio. The Polychromy of antique and medieval Sculpture*, Atti del Convegno (Frankfurt a. M., 10-12 dicembre 2008), Frankfurt a. M. 2010, pp. 225-239.

Brécoulaki 2000: H. Brécoulaki, *Sur la techné de la peinture grecque ancienne d'après les monuments funéraires de Macédonie*, in “Bulletin de Correspondance Hellénique”, 124, 1, 2000, pp. 189-216.

Brinkerhoff 1978: D. M. Brinkerhoff, *Hellenistic Statues of Aphrodite. Studies in the History of their Stylistic Development*, New York-London 1978.

Brinkmann – Koch Brinkmann 2020a: *Bunte Götter. Golden Edition. Die Farben der Antike*, catalogo della mostra (Frankfurt am Main, 30 gennaio - 30 agosto 2020), a cura di V. Brinkmann e U. Koch Brinkmann, München- London-New York 2020.

Brinkmann – Koch Brinkmann 2020b: V. Brinkmann e U. Koch Brinkmann, “Mehr Glanz”. *Die Rolle des Goldes in der griechischen und römischen Statuenpolychromie*, in Brinkmann – Koch Brinkmann 2020a, pp. 129-135.

Buccino 2012: L. Buccino, *Busto di Adriano del tipo “Stazione Termini”*, in *L'età dell'equilibrio, 98-180 d.C. Traiano, Adriano, Antonino Pio, Marco Aurelio*, catalogo della mostra (Roma, 4 ottobre 2012 - 5 maggio 2013), a cura di E. La Rocca, C. Parisi Presicce, A. Lo Monaco, Roma 2012, pp. 265-266.

Bulle 1918: H. Bulle, *Archaisierende griechische Rundplastik*, in “Abhandlungen der königlich Bayerische Akademie der Wissenschaften”, XXX, 2, 1918.

Büsing 1977: H. Büsing, *Ranke und Figur an der Ara Pacis Augustae*, “Archäologische Anzeiger” 2, 247-257, 1977.

Caneva 2010: G. Caneva, *Il codice botanico di Augusto. Roma, Ara Pacis: parlare al popolo attraverso le immagini della natura*, Roma 2010.

Caputo 1948: G. Caputo, *Lo scultore del grande bassorilievo con la danza delle Menadi in Tolemaide di Cirenaica*, Roma 1948.

Carpenter 1960: R. Carpenter, *Greek sculpture: a critical review*, Chicago 1960.

Carpenter 1986: R. Carpenter, *Dionysian imagery in Archaic Greek art: its development in black-figure vase painting*, Oxford 1986.

Castriota 1995: D. Castriota, *The Ara Pacis Augustae and the Imagery of Abundance in later Greek and early roman imperial Art*, Princeton 1995.

Cecchi – Gasparri 2009: A. Cecchi, C. Gasparri, *La Villa Médicis. Vol. 4. Le collezioni del cardinale Ferdinando. I dipinti e le sculture*, Roma 2009.

Ciobanu 2013: R. Ciobanu, *Les couleurs des statues de l'antiquité. Quelques considérations préliminaires sur les pièces découvertes à Apulum*, in C. G. Alexandrescu (a cura di), *Jupiter on your side. Gods and humans in antiquity in the lower Danube area. Accompanying publication for the thematic exhibitions in Bucharest, Alba Iulia and Constanța, May - September 2013*, Bucharest 2013, pp. 105-114.

Cittadini 1997: R. Cittadini, *Figure femminili di Lisippo*, in “Bollettino d'Arte”, 100, 1997, pp. 55-80.

Corsi 2005-2006: R. Corsi, *Un rilievo degli Uffizi da Palazzo Medici-Riccardi*, in “Römische Mitteilungen”, 112, 2005-2006, pp. 326-337.

De Caro 1994: S. De Caro, *Il Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, Napoli 1994.

Delivorrias *et alii* 1984: A. Delivorrias, G. Berger Doer, A. Kossatz-Deissmann, s.v. *Aphrodite*, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, II/1-2, Zürich-München 1984, pp. 2-151.

Di Cosmo – Fatticcioni 2010: L. Di Cosmo, L. Fatticcioni, *Interpretare restaurando, restaurare conservando: gli interventi sul Vaso Medici tra Cinquecento e Settecento*, in S. Maffei, A. Romualdi (a cura di), “*Lavorato all'ultima perfezione*”. Indagini sul Vaso Medici tra interpretazioni, allestimenti storici e fortuna visiva, Napoli 2010, pp. 77-88.

Donati 2001: A. Donati (a cura di), *Il potere, le arti, la guerra. Lo splendore dei Malatesta*, catalogo della mostra (Rimini, 3 marzo - 15 giugno 2001), Milano 2001.

Donati 2014: F. Donati, *Linee programmatiche per il riconoscimento e lo studio della policromia sulle urne etrusche e i sarcofagi romani*, in P. Liverani, U. Santamaria (a cura di), *Diversamente bianco. La policromia della scultura romana*, Roma 2014, pp. 129-148.

Donohue 1998-1999: A. A. Donohue, *Αἱ Βάκχαι χορεύουσι: The Reliefs of the Dancing Baccantes*, in “Hephaistos”, 16-17, 1998-1999, pp. 7-46.

Dütschke 1878: H. Dütschke, *Antike Bildwerke in Oberitalien. Band III. Die antiken Marmorbildwerken der Uffizien in Florenz*, Leipzig 1878.

Dyczek 2007: P. Dyczek, *Kallimachos Maenad from Rhizon/Risinium (Montenegro)*, in E. Walde, B. Kainrath (a cura di), *Die Selbstdarstellung der römischen Gesellschaft in den Provinzen im Spiegel der Steindenkmäler*, Akten des IX. Internationalen Kolloquiums über Probleme des Provinzialrömischen Kunstschaftens, Innsbruck 2007, pp. 275-286.

Fittschen – Zanker 1985: K. Fittschen, P. Zanker, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen Kommunalen Sammlungen der Stadt Rom*, I, Kaiser und Prinzenbildnisse, Mainz am Rhein 1985.

Foresta 2012: S. Foresta, *La funzione della policromia nell'interpretazione storico-artistica dell'Ara Pacis Augustae dal 1894 alla metà del '900*, in “Eidola”, 9, 2012, pp. 87-106.

Froning 1981: H. Froning, *Marmor-Schmuckreliefs mit griechischen Mythen im 1 Jh. V. Chr. (Schriftetn zue antiken Mythologie V)*, Mainz am Rhein 1981.

Fuchs 1959: W. Fuchs, *Die Vorbilder der Neuattischen Reliefs*, (Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts - Ergänzungshefte 20), Berlin 1959.

Fullerton 1990: M. D. Fullerton, *The archaistic style in Roman statuary*, Leiden 1990.

Furtwängler 1893: A. Furtwängler, *Meisterwerke der griechischen Plastik*, München 1893.

Gauckler 1902: P. Gauckler, *Le fouilles de Tunisie*, in “Revue archéologique”, 41, 1902, pp. 369-408.

Gori 1739: A. F. Gori, *Statuae antiquae deorum et viro- rum illustrium quae extant in thesauro medico*, Firenze 1739.

Grassinger 1991: D. Grassinger, *Römische Marmor- kratere*, in *Monumenta Artis Romanae*, XVIII, Mainz am Rhein 1991.

Gregori 2003: *In the Light of Apollo. Italian Renaissance and Greece*, catalogo della mostra (Athens, 22 December 2003 - 31 March 2004), a cura di M. Gregori, Athens-Milan 2003.

Gross *et alii* 2001: M. Gross, S. G. Bruer, M. Kunze, *Herkulanische Schriften Winkelmanns*, III, Briefe, Entworfen uns Rezensionen zu den Herkulanische Schriften, Mainz 2001.

Gullini 1953: G. Gullini, *Kallimachos*, in “Archeologia Classica”, 5, 1953, pp. 133-162.

Hauser 1889: F. Hauser, *Die neu-attischen Reliefs*, Stuttgart 1889.

Herdejürgen 1968: H. Herdejürgen, *Untersuchungen zur Thronenden Göttin aus Tarent in Berlin und zur archaischen und archaistischen Schrägmanteltracht*, Waldsassen in Bayern 1968.

Ionescu 2013: D. T. Ionescu, *The Ara Pacis Augustae: symbolic Iconography and mythology of the Friezes*, in “Ephemeris Dacoromana”, XV, 2013, pp. 99-174.

Jockey 2014a: P. Jockey, *Délos, carrefour international des couleurs? Couleurs de la statuaire et communautés “nationales” aux Ile et Ier s. av. J. C.*, in P. Liverani, U. Santamaria (a cura di), *Diversamente bianco. La policromia della scultura romana*, Roma 2014, pp. 109-127.

Jockey 2014b: P. Jockey, *Les couleurs et les ors retrouvés de la sculpture antique...*, in “Revue archéologique”, 2014, pp. 355-370.

Jucker 1961: H. Jucker, *Das Bildnis im Blätterkelch: Geschichte und Bedeutung einer römischen Porträtform*, Lausanne 1961.

Knoll *et alii* 2011: K. Knoll, Ch. Vorster, M. Woelk (a cura di), *Katalog der antiken Bildwerke*, vol. II. *Ideal- skulptur der römischen Kaiserzeit 1*, München 2011.

Koch – Sichtermann 1982: G. Koch, H. Sichtermann, *Römische Sarkophage*, München 1982.

Kohler 1863: U. Kohler, *Statua di Faustina Seniore*, in “Annali dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica”, 1863, pp. 450-451.

Kopczynski *et alii* 2017: N. Kopczynski, L. de Vigue- rie, E. Neri, N. Nasr, P. Walter, F. Bejaoui, F. Baratte, *Polychromy in Africa Proconsularis: investigating Roman statues using X-ray fluorescence spectroscopy*, in “Antiquity”, 91, n. 335 (february 2017), pp. 139-154.

Kraus 1953: T. Kraus, *Die Ranken der Ara Pacis: ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der augusteischen Ornamentik*, Berlin 1953.

Krislov 1997: A. B. Krislov, *НЕОАТТИЧЕСКИЕ РЕЛЬЕФЫ С МЕНАДАМИ – КОПИИ КАЛЛИМАХА ИЛИ НОВОТВОРЧЕСТВО?*, in “Trudy Gosudarstvennogo Ermitaža”, XXVIII, 1997, pp. 117-133.

L'Orange 1985: H. P. L'Orange, *The Roman Empire: Art Forms and Civic Life*, New York 1985.

Lahusen 1978: G. Lahusen, *Goldene und vergoldete römische Ehrenstatuen und Bildnisse*, in “Römische Mitteilungen”, 85, 1978, pp. 385-395.

Lahusen 1999: G. Lahusen, “Es ist nicht alles Gold, was glantz”. *Vergoldete Statuen in Rom*, in H. von Steuben (a cura di), *Antike Porträts. Zum Gedächtnis von Helga von Heintze*, Möhnesee 1999, pp. 97-106.

Lahusen – Formigli 2001: G. Lahusen, E. Formigli, *Römische Bildnisse aus Bronze. Kunst und Technik*, München 2001.

La Rocca 1992: E. La Rocca, *Claudio a Ravenna*, in “La Parola del Passato”, 47, 1992, pp. 265-314.

La Rocca 2007: E. La Rocca, *I troni dei nuovi dei*, in T. Nogales, J. Gonzales (a cura di), *Culto imperial, politica y poder*, Roma 2007, pp. 75-104.

La Rocca et alii 2015: *I giorni di Roma. L'età dell'angoscia. Da Commodo a Diocleziano (180-305 d.C.)*, catalogo della mostra (Roma, 28 gennaio - 4 ottobre 2015), a cura di E. La Rocca, C. Presicce, A. Lo Monaco, Roma 2015.

Liverani 2009: P. Liverani, *Osservazioni sulla policromia e la doratura della scultura in età tardoantica*, in P. A. Andreuccetti, I. Lazzareschi Cervelli (a cura di), *Il colore del Medioevo. Arte, Simbolo, Tecnica. Pietra e colore: conoscenza, conservazione e restauro della policromia*, Atti delle Giornate di Studi (Lucca, 22-24 novembre 2007), Lucca 2009, pp. 9-22.

Liverani 2010: P. Liverani, *New Evidence on the Polychromy of Roman Sculpture*, in V. Brinkmann, O. Primavesi, M. Hollein (a cura di), *Circumlitio. The Polychromy of antique and medieval Sculpture*, Atti del Convegno (Frankfurt a. M., 10-12 dicembre 2008), Frankfurt a. M. 2010, pp. 291-302.

Liverani 2014: P. Liverani, *Per una “Storia del colore”. La scultura policroma romana, un bilancio e qualche prospettiva*, in P. Liverani, U. Santamaria (a cura di), *Diversamente bianco. La policromia della scultura romana*, Roma 2014, pp. 9-32.

Madigan 2013: B. Madigan, *The Cerimonial Sculptures of the Roman Gods*, Leiden-Boston 2013.

Manna 2013: D. Manna, *Il restauro*, in F. Paolucci (a cura di), *Studi e restauri. I marmi antichi della Galleria degli Uffizi*, vol. IV, Firenze 2013, pp. 154-159.

Mansuelli 1958: G. A. Mansuelli, *Galleria degli Uffizi. Le sculture*, I, Roma 1958.

Mansuelli 1961: G. A. Mansuelli, *Galleria degli Uffizi. Le sculture*, II, Roma 1961.

Marinetti 2006: R. Marinetti, *Note su Ercole Ferrata e le antichità medicee di Roma e Firenze*, in “Ricerche di Storia dell’Arte”, 88, 2006, pp. 93-104.

Merlin – Poinssot 1930: A. Merlin, L. Poinssot, *Cra-tères et candélabres de marbre trouvés en mer près de Mah-dia*, Tunis-Paris 1930.

Mitchell Havelock 1995: Ch. Mitchell Havelock, *The Aphrodite of Knidos and her Successors*, Ann Arbor 1995.

Muscillo 2017: A. Muscillo, *Statua di Venere detta Venere Celeste*, in *Leopoldo de’ Medici. Principe dei collezionisti*, catalogo della mostra (Firenze, 7 novembre 2017 - 28 gennaio 2018), a cura di V. Conticelli, R. Gennaioli, M. Sframeli, Livorno 2017, pp. 284-286.

Neumer-Pfau 1982: W. Neumer-Pfau, *Studien zur Iconographie und gesellschaftliche Funktion hellenistischer Aphrodite-Statuen*, Diss. Hamburg 1981, Bonn 1982.

Nicole – Darier 1909: G. Nicole, G. Darier, *Le Sanctuaire des diuex orientaux au Janicule*, in “Mélanges de l’École française de Rome”, 29, 1909, pp. 3-86.

Nulton 2009: P. E. Nulton, *The Three-Figured Reliefs: Copies or Neoattic Creations?*, in D. B. Counts, A. S. Tuck (a cura di), *Koine: Mediterranean Studies in honor of R. Ross Holloway*, Llandysul 2009, pp. 30-34.

Østergaard 2008: J. S. Østergaard, *Emerging colors: Roman Sculptural Polychromy revived*, in R. Panzanelli, E. Schmidt, K. Lapatin (a cura di), *The Color of Life*, Los Angeles 2008, pp. 40-61.

Østergaard 2009: J. S. Østergaard, *Introducing the Copenhagen Polychromy Project*, in *Tracking Colour. The Polychromy of Greek and Roman sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek. Preliminary Report 1*, Copenhagen 2009, pp. 6-10.

Østergaard 2010: J. S. Østergaard, *The Polychromy of Antique Sculpture: a Challenge to Western Ideals?*, in V. Brinkmann, O. Primavesi, M. Hollein (a cura di), *Circumlitio. The Polychromy of antique and medieval Sculpture*, Atti del Convegno (Frankfurt a. M., 10-12 dicembre 2008), Frankfurt a. M. 2010, pp. 78-105.

Østergaard 2010b : J. S. Østergaard, *The Sciarra Amazon Investigation : Some Archaeological Comments*, *The Polychromy of Greek and Roman sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek. Preliminary Report*, 2 (2010), pp. 50-60.

Østergaard 2015: J. S. Østergaard, *Identical Roman Copies? Diversification through Color*, in *Serial/Portable Classic. The Greek Canon and its Mutation*, catalogo della mostra (Milano, 9 maggio - 24 agosto 2015), a cura di S. Settis, Milano 2015, pp. 114-117.

Østergaard 2017: J. S. Østergaard, *Colour shifts. On methodologies in research on the polychromy of Greek and Roman sculpture*, in “Proceedings of the Danish Institute at Athens”, vol. VIII, 2017, pp. 149-170.

Østergaard et alii 2014: J. S. Østergaard, M. L. Sargent, R. H. Therkildsen, *The polychromy of Roman “ideal” marble sculpture of the 2nd century CE*, in P. Liverani, U. Santamaria (a cura di), *Diversamente bianco. La policromia della scultura romana*, Roma 2014, pp. 51-69.

Paolucci 2011: F. Paolucci, “Il terzo museo”. *Due secoli di vicende del collezionismo di ritrattistica romana agli Uffizi*, in *Volti svelati: antico e passione per l’antico*, catalogo della mostra (Firenze, 15 dicembre 2011 - 29 gennaio 2012), a cura di V. Conticelli e F. Paolucci, Livorno 2011, pp. 15-31.

Paolucci 2013: F. Paolucci, *La Minerva arcaistica degli Uffizi e la sua egida dorata*, in F. Paolucci (a cura di), *Studi e restauri. I marmi antichi della Galleria degli Uffizi*, vol. IV, Firenze 2013, pp. 130-153.

Paolucci 2014a: F. Paolucci, *La Venere dei Medici alla luce dei recenti restauri*, in A. Natali, A. Nova, M. Rossi (a cura di), *La Tribuna del Principe. Storia, contesto, restauro*, Atti del colloquio Internazionale (Firenze, 29 novembre - 1 dicembre 2012), Firenze 2014, pp. 178-189.

Paolucci 2014b: F. Paolucci, *L’oro delle Menadi*, in G. Baldelli, F. Lo Schiavo (a cura di), *Amore per l’Antico. Dal Tirreno all’Adriatico, dalla Preistoria al Medioevo e oltre. Studi di Antichità in ricordo di Giuliano de Marinis*, Roma 2014, pp. 183-192.

Paolucci 2014c: F. Paolucci, *Marmi dorati. Esempi di rivestimento a foglia d’oro su alcuni marmi antichi della Galleria degli Uffizi*, in I. Baldini, A. L. Morelli (a cura di), *Oro sacro. Aspetti religiosi ed economici da Atene a Bisanzio*, (Ornamenta 5), Bologna 2014, pp. 53-73.

Paolucci 2018a: F. Paolucci, “*Ansae amplexus acantho*”. *Alcune osservazioni sul vaso Medici restaurato*, in E. Bazzecchi, C. Parigi (a cura di), “*Un’anima grande e posata*”. *Studi in onore di Vincenzo Saladino offerti dai suoi allievi*, Roma 2018, 173-202.

Paolucci 2018b: F. Paolucci, *Gold Unveiled. The gilding on marble statues of the Roman era in the Uffizi Gallery*, in S. Bracci, G. Giachi, P. Liverani, P. Pallicchi, F. Paolucci (a cura di), *Polychromy in Ancient Sculpture and Architecture*, Atti della 7th Round Table on Polychromy (Firenze, 4-6 novembre 2015), Livorno 2018, pp. 139-148.

Paribeni 1952: E. Paribeni, *Ancora delle menadi di Kallimachos*, in “Bollettino d’Arte”, 37, s. 4, n. 2 (apr.-giu.), 1952, pp. 97-101.

Paribeni 1964: E. Paribeni, *Una testa di Atena arcaica dal Palatino*, in “Bollettino d’Arte”, 49, 1964, pp. 193-198.

Parigi 2013: C. Parigi, «*Ad ornamento nelle sale della nuova Galleria di Arazzi e Tessuti antichi*». *Storia travagliata di un gruppo di sculture degli Uffizi esposte al Palazzo*

della Crocetta

, in *Notiziario della Soprintendenza per i Beni Archeologici della Toscana* 8/2012, pp. 3-18.

Parisi Presicce 2013: C. Parisi Presicce, *L’avvento di una nuova età dell’oro*, in E. La Rocca, C. Parisi Presicce, A. Lo Monaco, C. Giroire, D. Roger (a cura di), *Augusto*, catalogo della mostra (Roma, 18 ottobre 2013 - 9 febbraio 2014), Milano 2013, pp. 230-241.

Pieraccini 1907: E. Pieraccini, *Catalogo della R. Galleria degli Uffizi*, Firenze 1907.

Pironti 2014: G. Pironti, *Chrysothronos: note in margine ad un epiteto aureo*, in M. Tortorelli Ghidini (a cura di), *Aurum. Funzioni e simbologie dell’oro nelle culture del Mediterraneo antico*, Roma 2014.

Pollini 2012: J. Pollini, *The Acanthus of the Ara Pacis as an apolline and dionysiac symbol of anamorphosis, anakyklosis and Numen mixtum*, in J. Pollini, *From Republic to Empire. Rhetoric, Religion and Power in the visual Culture of the Ancient Rome*, (Oklahoma Series in Classical Culture 48), Norman 2012, pp. 271-308.

Pollitt 1986: J. J. Pollitt, *Art in the Hellenistic Age*, Cambridge 1986.

Primavesi 2010: O. Primavesi, *Artemis, Her Strine and Her Smile: Winkelmann’s Discovery of Ancient Greek Polychromy*, in V. Brinkmann, O. Primavesi, M. Hollein (a cura di), *Circumlitio. The Polychromy of antique and medieval Sculpture*, Atti del Convegno (Frankfurt a. M., 10-12 dicembre 2008), Frankfurt a. M. 2010, pp. 24-77.

Quatremère de Quincy 1815: A. Quatremère de Quincy, *Le Jupiter olympien ou l’art de la sculpture antique*, Paris 1815.

Raub 1986: Ch. J. Raub, *The development of gilding from Antiquity to the Middle Ages*, in “Materials Australasia”, nov.-dec. 1986, pp. 7-11.

Rehak 2006: P. Rahak, *Imperium and Cosmos: Augustus and the Northern Campus Martius*, Madison 2006.

Reuterswärd 1960: P. Reuterswärd, *Studien zur Polychromie der Plastik. Griechland und Rom*, Stockholm 1960.

Reynolds 1797: J. Reynolds, *The Works of Sir Joshua Reynolds*, vol. I, London 1797.

Richter 1936: G. M. A. Richter, *A newly acquired relief in the Metropolitan Museum of Art*, in “American Journal of Archaeology”, 40, 1936, pp. 11-20.

Ridgway 1981: B. S. Ridgway, *Greek antecedents of garden sculpture*, in E. B. MacDougall, W. F. Jashemski (a cura di), *Ancient Roman gardens*, Dumbarton Oaks

Colloquia on the History of Landscape Architecture 7 (Washington D. C. 1979), Washington D. C. 1981, pp. 7-28.

Ridgway 1990: B. S. Ridgway, *Hellenistic Sculpture, I. The Styles of ca. 331 – 200 b.C.*, Bristol 1990.

Rizzo 1934: G. E. Rizzo, *Thiasos. Bassorilievi greci di soggetto dionisiaco*, Roma 1934.

Robertson 1975: M. Robertson, *A history of Greek art*, Cambridge 1975.

Romualdi 2010: A. Romualdi, *Il luogo di rinvenimento e la collocazione originaria*, in S. Maffei, A. Romualdi (a cura di), “Lavorato all’ultima perfezione”. Indagini sul Vaso Medici tra interpretazioni, allestimenti storici e fortuna visiva, Napoli 2010, pp. 25-27.

Saladino 1983: V. Saladino, *Musei e Gallerie. Firenze - Gli Uffizi. Sculture antiche*, Firenze 1983.

Saladino 2000: V. Saladino (a cura di), *Le antichità di Palazzo Medici Riccardi. Vol. II: Le sculture*, Firenze 2000.

Saladino 2008: V. Saladino, *La Minerva di Arezzo: vicende collezionistiche, iconografia e stile*, in M. Cygielman (a cura di), *La Minerva di Arezzo*, Arezzo 2008, pp. 13-29.

Salvo 2015: G. Salvo, *Miti scolpiti, miti narrati. Riflessioni sulla produzione di sarcofagi romani tra arte e letteratura*, Padova 2015.

Sandart 1675-1679: J. von Sandart, *Teutsche Akademie der Edlen Bau-Bild- und Mahlerey Künste*, vol. II, Nürnberg 1675-1679.

Santamaria et alii 2014: U. Santamaria, F. Morresi, G. Agresti, C. Pelosi, *Studi analitici della policromia antica e sperimentazione sul nano incapsulamento di coloranti con nanosilici*, in P. Liverani, U. Santamaria (a cura di), *Diversamente bianco. La policromia della scultura romana*, Roma 2014, pp. 33-50.

Sargent 2011: M. L. Sargent, *Recent Investigation on the Polychromy of a Metropolitan Roman Garland Sarcophagus*, in *Tracking Colour. The Polychromy of Greek and Roman sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek. Preliminary Report 3*, Copenhagen 2011, pp. 14-33.

Sargent – Therkildsen 2010: M. L. Sargent, R. H. Therkildsen, *Research on Ancient Sculptural Polychromy with Focus on a 2nd Century CE Marble Amazon*, in *Tracking Colour. The Polychromy of Greek and Roman sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek. Preliminary Report 2*, Copenhagen 2010, pp. 27-49.

Sargent – Therkildsen 2010b: M. L. Sargent, R. H. Therkildsen, *The Polychromy of Greek and Roman sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek. Preliminary Report 1*, Copenhagen 2010, pp. 1-26.

Supino 1898: I. B. Supino, *Catalogo del R. Museo Nazionale di Firenze*, Roma 1898.

Sauron 1982: G. Sauron, *Le message symbolique des rinceaux de l’Ara Pacis Augustae*, in “CRAI”, 1982, pp. 81-101.

Sauron 1988: G. Sauron, *Le message esthétique des rinceaux de l’Ara Pacis Augustae*, in “Revue archéologique”, 1, 1988, pp. 3-40.

Sauron 1993: G. Sauron, *La promotion apollinienne de l’acanthé et la définition d’une esthétique classique à l’époque d’Auguste*, in L. Pressouyre (a cura di), *L’acanthé dans la sculpture monumentale de l’Antiquité à la Renaissance*, Atti del Colloquio (Parigi, 1-5 ottobre 1990), Paris 1993, pp. 75-97.

Schauenburg 1995: K. Schauenburg, *Die Stadtrömischen Erosen-Sarkophage, Dritter Faszikel, Zirkusrennen und verwandte Darstellungen*, Berlin 1995.

Schreurs 2000: A. Schreurs, *Antikenbild und Kunstanschauungen des neapolitanischen Malers, Architekten und Antiquars Pirro Ligorio (1513-1583)*, Köln 2000.

Schröder 2004: S. F. Schröder, *Catálogo de la Escultura clásica*, vol. II. *Escultura mitológica*, Madrid 2004.

Schürmann 1985: W. Schürmann, *Typologie und Bedeutung der stadtrömischen Minerva-Kultbilder*, Roma 1985.

Silvestro 2008: F. Silvestro, *Il cratere bronzeo figurato dalla casa di Gaio Giulio Polibio: ipotesi di interpretazione*, in “Numismatica e antichità classiche : quaderni ticinesi”, XXXVII, 2008, pp. 263-285.

Simon 1961: E. Simon, s.v. *Menadi*, in *Enciclopedia dell’Arte Antica*, IV, Roma 1961, pp. 1002-1013.

Siotto 2017: E. Siotto, *La policromia sui sarcofagi romani. Catalogo e risultati scientifici*, Roma 2017.

Skovmøller – Therkildsen 2011: A. Skovmøller, H. Therkildsen, *On the High Gloss Polish of Roman Sculpture*, in *Tracking Colour. The Polychromy of Greek and Roman sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek. Preliminary Report 3*, Copenhagen 2011, pp. 35-45.

Sperti 1988: L. Sperti, *Rilievi greci e romani del Museo Archeologico di Venezia*, Roma 1988.

Stemmer 2001: K. Stemmer (a cura di), *In der Garten der Aphrodite*, Berlin 2001.

Stirling 2008: L. M. Stirling, *Pagan Statuettes in late Antique Corinth. Sculpture from the Panaya Domus*, in “Hesperia”, 77, 2008, pp. 89-161.

Supino 1898: I. B. Supino, *Catalogo del R. Museo Nazionale di Firenze*, Roma 1898.

Therkildsen 2012: R. H. Therkildsen, *A 2nd Century CE Colossal Marble Head of Women: a Case Study in Roman Sculptural Polychromy*, in *Tracking Colour. The Polychromy of Greek and Roman sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek. Preliminary Report 4*, Copenhagen 2012, pp. 45-63.

Touchette 1995: L. A. Touchette, *The dancing Maenad reliefs: continuity and change in Roman copies*, London 1995.

Touchette 1998: L. A. Touchette, *Un nuovo monumento con Menadi dal Foro: riflessioni sulla destinazione pubblica dei rilievi neoattici nel mondo romano*, in “Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma”, XCIX, 1998, pp. 113-124.

Vermeule 1980: C. Vermeule, *Hellenistic and roman cuirassed statues*, Boston 1980.

Vierneisel-Schlörb 1979: B. Vierneisel-Schlörb, *Glyptothek München. Katalog der Skulpturen, 2, Klassische Skulpturen des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, München 1979.

Vorster 2001: Ch. Vorster, *Κλεομένης Απολλοδώρου Αθηναίος. Spurensuche nach einem Phantom*, in *Αγάλμα. Μελέτες για την αρχαία πλαστική προς τιμήν του Γιώργου Δεσπίνη*, Thessalonike 2001, pp. 387-408.

Ward-Perkins – Claridge 1976: J. Ward-Perkins, A. Claridge, *Pompeii AD 79*, London 1976.

Winckelmann 1764: J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst der Altertums*, Dresden 1764.

Winter 1890: F. Winter, *Über ein Vorbild neu-attischer Reliefs*, in “Winckelmannsprogramm der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin”, 50, 1890, pp. 97-124.

Zambon 2012: A. Zambon, *Les premiers voyageurs et la dorure du Parthénon. Mise au point sur une controverse ancienne*, in “Revue archéologique”, 2012, pp. 41-61.

Zimmermann 1969: K. Zimmermann, *Athenastandbilder in Dresden: Ihre Erwerbung und ihre Stellung in die Entwicklung der griechischen Athenabildes als Beiträge zur Geschichte der Dresdener Antikensammlung*, Berlin 1969.

