

Ritratti di donne romane in veste di Venere. Alcune osservazioni sul tipo dell'Afrodite "Louvre-Napoli"

Myriam Pilutti Namer

La recente pubblicazione del volume di Kranz, *Aphrodite-Venus: Die Göttin und das Erscheinungsbild der Frau in der Antike*¹, ci permette di riprendere l'analisi di una serie di sculture di Afrodite-Venere che restituiscono tutte un'iconografia ben distinguibile, incentrata sulla relazione tra movimento e abito, o meglio l'allusione alla potenziale assenza di questo, dando vita a un tipo statuario dove le dinamiche di potere femminile sono insite nel rapporto tra il corpo della donna e la resa della veste che lo copre/scope².

Lo schema iconografico prende il nome dai due esemplari di Afrodite-Venere di migliore fattura, rispettivamente conservati al Museo Archeologico di Napoli e al Louvre (già del Fréjus), ed è dunque ora noto

1. P. Kranz, *Aphrodite-Venus: Die Göttin und das Erscheinungsbild der Frau in der Antike*, Erlangen, FAU University Press, 2020.

2. La trattazione dell'iconografia dell'Afrodite "Louvre-Napoli" nell'ambito dell'arte greca, e il dibattito sul ruolo che il tipo statuario rivestì nella creazione dell'opera raffigurante *Venus Genetrix* nell'arte romana, costituisce un argomento tra i più complessi nella storia dell'arte classica, e si è scelto di esporlo per il particolare interesse che presenta nell'analisi del rapporto tra corpo femminile e abito che lo veste all'insegna di dinamiche di identità, potere e genere – argomento che mi risulta sinora inesplorato. La bibliografia sul tema ha ramificazioni innumerevoli, ed è stata qui selezionata in riferimento all'invenzione del tipo iconografico, in particolare nell'ambito degli studi più aggiornati su Afrodite/Venere; rimando dunque a M. Brinke, *Kopienkritische und typologische Untersuchungen zur Aphrodite Typus Louvre-Neapel*, Hamburg, Verlag Dr. Kovac, 1991; Id., *Die Aphrodite Louvre-Neapel*, in «Antike Plastik», 25, 1996, pp. 7-64; P. Kranz, *Aphrodite-Venus*, cit., con copiosa letteratura precedente.

come il tipo dell'Afrodite "Louvre-Napoli"³. L'esemplare a Parigi, infatti, è recenziore, essendo stato datato su base stilistica tra la fine del I e gli inizi del II secolo d.C., mentre la statua di Napoli è stata collocata nel II secolo d.C., forse nel regno di Adriano.

In due contributi recenti, Brinke ha raccolto tutti i reperti che riprendono lo schema iconografico dell'Afrodite "Louvre-Napoli", censendone all'incirca duecento tra repliche a figura intera e di medie e piccole dimensioni⁴. La *Kopienkritik* esercitata dalla studiosa si inserisce in un settore di studi incentrato sulla ricerca di un prototipo statuario perduto, ideato e realizzato in Grecia, generalmente in età classica o ellenistica, che, per la soluzione innovativa e la perizia di esecuzione, ebbe fortuna attraverso i secoli mediante un processo di riappropriazione nel mondo romano⁵. Nel caso dell'Afrodite "Louvre-Napoli", il prototipo viene solitamente attribuito a uno scultore ignoto (Callimaco?) formatosi in ambito policleleo, e datato al 420-410 a.C.⁶.

Nelle pagine che seguono mi propongo di ripercorrere le ipotesi scientifiche che discutono l'ideazione del prototipo per concentrare successivamente l'attenzione su alcune problematiche sculture provenienti dal teatro romano di Vicetia/Vicenza che consentono di puntualizzare alcuni aspetti della ricezione del tipo iconografico in età romana.

Anzitutto, analizziamo la statua a partire dall'esemplare meglio conservato, custodito al Louvre. Si tratta di una figura femminile stante di dimensioni pari al vero concepita per la visione frontale, ponderata sulla gamba sinistra mentre la gamba destra arretra leggermente; i piedi vestono sandali. Il braccio sinistro è piegato e rivolto in avanti a porgere un oggetto (in questo caso una mela o una melagrana), mentre il braccio

3. M. Brinke, *Kopienkritische*, cit., pp. 153-154, G13 (per l'esemplare dal Museo Archeologico Nazionale di Napoli); pp. 155-156, G16 (per la statua del *Musée du Louvre*). Una dettagliata documentazione fotografica a colori dell'opera è accessibile per la libera consultazione sul sito del Louvre: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010278687>.

4. M. Brinke, *Kopienkritische*, cit.; Id., *Die Aphrodite Louvre-Neapel*, cit., pp. 7-64.

5. Il tema ha ricevuto negli ultimi anni molta attenzione. Il volume di riferimento è B.S. Ridgeway, *Roman Copies of Greek Sculpture*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1984, cfr. poi S. Settis (a cura di), *Serial/Portable Classic: The Greek Canon and Its Mutations*, Milano, Fondazione Prada, 2015; L. Rebaudo, *Originali, copie e copisti nel mondo ellenistico e romano*, in «Eidola», 13, 2016, pp. 63-75; Id., *Le firme dei copisti*, in «Rivista di Archeologia», 44, 2020, pp. 169-196.

6. La vicenda è riassunta in dettaglio, da ultimo, da L. Baena del Alcázar, *Esculturas romanas del tipo Afrodita Louvre-Nápoles en el Museo Arqueológico y Etnográfico de Córdoba*, in «Romula», 11, 2012, pp. 227-234.

destro è sollevato a reggere un mantello con le dita del pollice, indice e medio. Il volto, lievemente inclinato a sinistra, è incorniciato da capelli mossi raccolti, sulla nuca, all'interno di una *sphendone*, il cui nastro stringe la chioma a calotta sulla sommità del capo. Di particolare rilievo è il trattamento della veste: il corpo, ben modellato, è avvolto sino ai piedi da un chitone leggerissimo, aderente tanto da evidenziare – anche attraverso la resa sapiente delle pieghe – le ginocchia, le cosce, il ventre, l'addome e il seno destro di Afrodite. Appuntato sulla spalla destra, il chitone lascia scoperto il seno sinistro e ricade morbidamente dalla spalla. Il mantello, retto dalle dita della mano destra, è adagiato a coprire il retro della statua sino all'altezza delle ginocchia e lascia intravedere la spalla sinistra, scoperta, per ricadere infine morbidamente raccogliendosi nell'incavo del braccio sinistro piegato e sollevato. Questi elementi iconografici sono solitamente tutti presenti nelle quarantotto repliche censite da Brinke, che spaziano dall'età ellenistica all'età romana⁷. Si tratta, per quanto ne so, della prima volta in cui nell'arte greca un artista raffigura un corpo di donna nudo, sebbene attraverso la veste. Questo fu possibile perché la figura femminile rappresentata era una dea, e si collocava dunque al di fuori degli usi e costumi della società greca, dove tale soluzione artistica non sarebbe stata altrimenti accettata⁸. Nemmeno il corpo di Afrodite, comunque, è raffigurato completamente nudo, o meglio non ancora, come dimostra, nel secolo successivo, l'invenzione di grande successo del tipo iconografico dell'Afrodite da Knidos o *cnidia*⁹.

La soluzione intrigante dell'abito che veste il nudo – un chitone leggerissimo, che probabilmente davvero, una volta indossato, permetteva di intravedere le forme del corpo femminile – è stata al centro sia, attraverso i secoli, della ricerca artistica di coloro che erano chiamati a realizzare la statua, sia di un dibattito di lunga data tra gli studiosi. In particolare, è stato discusso il ruolo del mantello retto tra le dita del braccio destro sollevato: si tratta di un gesto che implica l'atto di scoprire o coprire il corpo della dea? Il dettaglio è di grande importanza, non solo perché fu proprio questa soluzione artistica a comportare la fortuna del tipo iconografico, rendendolo sempre bene riconoscibile anche quando riprodotto su rilie-

7. M. Brinke, *Kopienkritische*, cit., pp. 147-158.

8. P. Kranz, *Aphrodite-Venus*, cit., pp. 134-136.

9. C. Mitchell Haveloch, *The Aphrodite of Knidos and Her Successors*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1995; C. Hallett, *The Roman Nude: Heroic Portrait Statuary 200 BC-AD 300*, Oxford, Oxford University Press, 2004.



vi o nell'ambito delle arti minori, ma anche perché permette di avanzare alcune ipotesi sul contesto per il quale il prototipo della statua fu ideato.

Per Kranz si tratta di un gesto che rivela l'atto di coprire il corpo, così che l'intera statua dovrebbe, a suo avviso, raffigurare la dea emersa dal mare al momento della nascita¹⁰. Per quanto il parere sia informato, questa interpretazione risulta problematica. Perché l'artista avrebbe escogitato una soluzione così elaborata, tecnicamente difficile da eseguire, rendendo la statua nel complesso più fragile (anche se di meno nel bronzo), per raffigurare un gesto il cui significato sarebbe stato quantomeno ambiguo, constatata la compresenza del secondo elemento caratterizzante del tipo, vale a dire il seno sinistro scoperto? Sembrerebbe maggiormente plausibile che l'artista abbia voluto vestire il corpo proprio con l'intenzione di mostrare il nudo, ma per gradi, rendendo al contempo la statua più sofisticata tecnicamente e meglio rispondente al significato che doveva rivestire. Il fine dell'artista potrebbe essere stato proprio quello di esplicitare la presenza del corpo nudo attraverso la veste, in un contesto appropriato che forse era frequentato soprattutto da un pubblico femminile.

A sostegno di questa ipotesi si colloca un colto articolo di La Rocca, dove lo studioso sostiene che la statua dell'Afrodite "Louvre-Napoli" – sulla scorta di un modello orientale (ad es. Ishtar, la divinità più importante del *pantheon* babilonese) – sarebbe stata ideata come statua di culto per due santuari gemelli, anche se purtroppo mai sinora rintracciati. Collocati il primo a Trezene (in Argolide) e il secondo ad Atene, questi edifici sarebbero stati dedicati ad Afrodite quale protettrice delle nozze e potrebbero essere stati interessati da riti di preparazione delle ragazze al matrimonio e/o da riti funerari¹¹, per l'ambivalenza implicita nel cambiamento che avveniva nelle vite delle giovani, che talora con il parto perdevano la vita, o vedevano i neonati morire¹². Questa ipotesi bene spiegherebbe sia l'evidenza data al gesto di scoprire il corpo della donna per accingersi all'esperienza del primo rapporto sessuale coniugale, sia la scelta di lasciare scoperto il seno sinistro, per alludere all'allattamento della prole, tra le attività che spettavano alle fanciulle nel futuro ruolo di

10. P. Kranz, *Aphrodite-Venus*, cit., pp. 72-73.

11. E. La Rocca, *Una testa femminile nel nuovo Museo dei Conservatori e l'Afrodite Louvre-Napoli*, in «Annuario della Scuola Archeologica di Atene e delle Missioni Italiane in Oriente», 50-51, n.s., 34-35, 1972-1973, pp. 419-450.

12. M.P. Castiglioni, *La donna greca*, Bologna, Il Mulino, 2019, pp. 103-108.

madri. Potrebbe dunque trattarsi di una statua che, al di là della fortuna del tipo iconografico, svolgeva forse una funzione di assicurazione delle ragazze e di esaltazione della bellezza del ruolo di moglie e madre di una progenie sana e numerosa, la funzione sociale femminile prevalente per le donne adulte nella società greca¹³.

Non è questa la sede per condurre uno studio comparativo su tutte le attestazioni censite del tipo per sostanziare più accuratamente l'ipotesi; ciononostante, sembra di poter affermare che vi siano gli elementi per proporre di identificare il tipo dell'Afrodite "Louvre-Napoli" come la prima statua dell'arte greca esplicitamente ideata per la visione frontale da parte di un pubblico femminile, e dunque caratterizzata, nell'esaltazione della bellezza muliebre, dall'espressione di una sensualità "educata" poiché parte del sistema di valori propri di ciascuna ragazza che, mediante le nozze, si accingeva a divenire moglie e madre. Nei limiti di queste pagine, interessa soprattutto riscontrare come sia proprio l'abito che veste il corpo nudo femminile a orientare sul significato che il prototipo della scultura rivestiva: è nella resa della veste, infatti, che possiamo enucleare quei contenuti sul significato assunto dall'opera d'arte al momento della sua invenzione che rendono possibile proporre e discutere le diverse interpretazioni fornite dagli studiosi. Questo vale anche nei secoli successivi, una volta ideato e realizzato il prototipo, dal momento che il tipo iconografico fu adottato molto di frequente in contesti diversi, così che al crescere della fortuna della statua corrisponde, al di là dell'attestazione di repliche identiche, l'introduzione di numerose varianti che differiscono di poco.

A partire dall'età romana viene però diffusa – per quanto ci è noto – anche la variante più significativa del tipo, vale a dire la rappresentazione della figura femminile a seno interamente coperto. Come ha di recente illustrato Kranz, questo si sviluppò nei decenni successivi all'associazione strategica che la *gens Julia* effettuò con la dea Venere, dalla quale sosteneva di discendere, riuscendo così a servirsi per la propaganda imperiale delle potenti numerose soluzioni iconografiche disponibili nella tradizione greca per raffigurare la dea Afrodite/Venere. Com'è noto, il processo iniziò con l'introduzione, da parte di Cesare, nel 46 a.C., del culto di *Venus Aeneadum Genetrix*, Venere «madre dei discendenti di Enea», con la dedica di un tempio nel Foro Romano e la predisposizione di una statua di culto di nuova concezione – per quanto ispirata da modelli greci –, il cui tipo

13. M.P. Castiglioni, *La donna greca*, cit., p. 55.



iconografico fu poi adottato per i membri femminili della famiglia¹⁴. La prima ad associare il proprio ritratto a *Venus Genetrix* fu Livia, la moglie dell'imperatore Augusto, che la scelse sia per esaltazione della famiglia alla quale apparteneva, sia come simbolo di bellezza immortale per associazione con la dea¹⁵. A proposito di questa scelta, mi sembra condivisibile l'opinione di Kranz sulla necessità di distinguere tra l'adozione del tipo di *Venus Genetrix* da parte della *gens Julia* da un fenomeno che nacque forse in parallelo, ma che di certo diventò dirompente verso la fine del secolo, vale a dire la scelta, nell'ambito del ritratto, del tipo statuario dell'Afrodite "Louvre-Napoli", dell'Afrodite cnidia o di altre Veneri nude da parte di numerose private romane, attratte dall'adozione di un'iconografia "alla moda"¹⁶. Per esplorare il tema, interessano qui in particolare due problematiche sculture femminili con annesso ritratto – di Agrippina minore e di Antonia minore (?) – provenienti dagli scavi ottocenteschi del teatro di Vicetia/Vicenza¹⁷ [figg. 1-3], a proposito delle quali è tuttora oggetto di dibattito se rientrano o meno nell'ambito della propaganda politica di età giulio-claudia. Si tratta di due interessanti pezzi che furono rinvenuti, in centinaia di frammenti in seguito ricomposti, durante le esplorazioni ottocentesche nell'area del teatro Berga effettuate da Giuseppe Miglioranza, e sono tuttora conservate presso il Museo naturalistico-archeologico di Vicenza. Alla galleria del teatro sono attribuite sei statue, tutte rinvenute nel settore orientale del proscenio, insieme a un cospicuo nucleo di sculture più frammentate ed eterogenee¹⁸. Le due sculture si presentano gravemente danneggiate, con ampie lacune, anche se il tipo iconografico parrebbe riconoscibile nell'Afrodite "Louvre-Napoli"/*Venus Genetrix*, con alcune varianti: il chitone copre entrambi i seni, il mantello risulta ampio e pesante, i capelli si allungano in alcune ciocche che ricadono sulle spalle. La datazione si ricava dai ritratti associati, rispettiva-

14. D. Boschung, *Gens Augusta: Untersuchungen zu Aufstellung, Wirkung und Bedeutung der Statuengruppen des Julisch-Claudischen Kaiserhauses*, Mainz am Rhein, P. von Zabern, 2002.

15. P. Kranz, *Aphrodite-Venus*, cit., pp. 148-150.

16. P. Kranz, *Aphrodite-Venus*, cit., pp. 148-150.

17. V. Galliazzo, *Sculture greche e romane del museo di Vicenza*, Treviso, Marton editore, 1976, pp. 109-112, cat. 29; pp. 113-116, cat. 30.

18. G. Legrottoglie, *Il ciclo statuario del teatro romano di Vicenza: qualche considerazione alla luce delle analisi dei marmi*, in *La scultura romana dell'Italia settentrionale. Quarant'anni dopo la mostra di Bologna*, S. Maggi, F. Slavazzi (a cura di), Firenze, All'insegna del giglio, 2008, p. 161.



Fig. 1 - Statua di Agrippina minore (?), Vicenza, Museo naturalistico archeologico (da V. Galliazzo, *Sculture greche e romane del museo di Vicenza*, Treviso, Marton editore, 1976, n. 29, p. 109).



Fig. 2 - Ritratto di Agrippina minore (?), Vicenza, Museo naturalistico archeologico (da V. Galliazzo, *Sculture greche e romane del museo di Vicenza*, Treviso, Marton editore, 1976, n. 29, p. 110).



Fig. 3 - Statua con ritratto di Antonia minore (?), Vicenza, Museo naturalistico archeologico (da V. Galliazzo, *Sculture greche e romane del museo di Vicenza*, Treviso, Marton editore, 1976, n. 30, p. 113).



mente di Antonia e di Agrippina minore, dei quali di recente Legrottaglie ha rimarcato l'appartenenza su base archeometrica ai corpi di statua¹⁹. Come già altri prima di lei, la studiosa ha sostenuto, anche di recente, l'appartenenza dei due ritratti a un ciclo statuaria imperiale che ornava il teatro romano di Vicenza, per l'edificazione del quale è proposta una datazione al I secolo d.C.²⁰. Diversa l'opinione di Boschung, che in precedenza si era detto incerto sull'appartenenza delle due statue a un ciclo, sottolineando la presenza di caratterizzazione individuale nei due ritratti e preferendo interpretarli come di private – che con questa scelta esprimevano i valori morali di *fecunditas*, *castitas*, *gravitas*, *pulchritudo*, e *pietas* – anziché di membri della famiglia imperiale²¹, soluzione condivisa anche da Kranz²². Il motivo per cui risulta problematico accogliere l'interpretazione dei due studiosi da parte di Legrottaglie ha a che fare – con ragionevolezza – con le vicende costruttive e dedicatorie del teatro romano di Vicenza e dei teatri romani più in generale²³. Nell'assenza di un'edizione completa dell'apparato scultoreo e decorativo dell'edificio che presenti diffusamente ulteriori dati utili per la discussione, è difficile individuare eventuali ragioni legate al contesto che contribuiscano a spiegare perché queste due sculture costituiscano un'anomalia nella ritrattistica statuaria di età imperiale, e dunque se non sia strada più semplice da percorrere quella di ritenerle due statue di private. Vi potrebbe però essere una terza soluzione capace di spiegare la presenza di un ciclo statuaria imperiale cui appartennero due statue femminili anomale sia nel ritratto che nell'adozione del tipo iconografico dell'Afrodite “Louvre-Napoli” anziché, come nelle attese, di *Venus Genetrix*. Una spiegazione plausibile potrebbe, ancora una volta, nascere dall'osservazione della resa dell'abito che le due figure femminili indossano. Per quanto entrambe ponderate sulla gamba sinistra e riconoscibili, nella parte inferiore della statua, nel tipo dell'Afrodite “Louvre-Napoli”, nella parte superiore non ritroviamo il gesto inequivocabile del braccio destro alzato a reggere tra le dita il mantello, che sarebbe stato senz'altro presente qualora la committenza avesse richiesto l'adozione puntuale del tipo iconografico. Le due statue di Vicenza, invece, forse per motivi legati alla collocazione

19. G. Legrottaglie, *Il ciclo statuaria del teatro romano di Vicenza*, cit., p. 162.

20. G. Legrottaglie, *Il ciclo statuaria del teatro romano di Vicenza*, cit., p. 161.

21. D. Boschung, *Gens Augusta*, cit., p. 143.

22. P. Kranz, *Aphrodite-Venus*, cit., pp. 148-150.

23. G. Legrottaglie, *Il ciclo statuaria del teatro romano di Vicenza*, cit., p. 163.

nel contesto architettonico, forse per inesperienza della bottega di scultori, forse per la lenta diffusione dell'adozione del tipo ufficiale di *Venus Genetrix*, potrebbero costituire un ibrido, restituendo un'ambiguità che pure permane – e ha tratto in inganno molti studiosi – tra l'iconografia dell'Afrodite “Louvre-Napoli” e quella di *Venus Genetrix*. Del resto, i due pezzi si trovavano quasi sicuramente in una posizione che non ne permetteva l'apprezzamento nel dettaglio, limitandosi a far parte di un ciclo statuariale imperiale che invece era bene riconoscibile.

Quanto alle vesti, non si tratta – in questo caso – di abiti che vestono il nudo, ma di vesti vere e proprie, quei tessuti in cotone, lino o lana che si indossavano nella vita quotidiana delle donne romane²⁴, lì dove l'Afrodite del tipo “Louvre-Napoli” era invece, in tutto e per tutto, una dea, e come tale poteva esibire il proprio corpo bello e immortale. Non così Agrippina minore e Antonia, che dalle edicole del proscenio del teatro di *Vicetia/Vicenza* si rivolgevano al pubblico nel proprio ruolo di membri della *gens giulio-claudia*; donne reali che, almeno nella resa della veste e mediante l'allusione pasticciata a un evocativo tipo iconografico, nell'attimo di uno sguardo parevano dee agli occhi di chi le osservava.

In conclusione, abbiamo visto come l'indagine sulla resa dell'abito che veste, o copre, il corpo nudo femminile abbia permesso di chiarire alcuni aspetti e disambiguare alcuni punti sull'ideazione del tipo dell'Afrodite “Louvre-Napoli” nell'arte greca di età classica e sull'adozione di esso in età romana. Con questa indagine si è voluto offrire un contributo sul potenziale cross-disciplinare che lo studio della scultura e, più in generale, dell'arte antica può offrire negli studi sulla moda attraverso il tempo.

Bibliografia

- Baena del Alcázar L., *Esculturas romanas del tipo Afrodita Louvre-Nápoles en el Museo Arqueológico y Etnográfico de Córdoba*, in «Romula», 11, 2012, pp. 223-247.
- Boschung D., *Gens Augusta: Untersuchungen zu Aufstellung, Wirkung und Bedeutung der Statuengruppen des Julisch-Claudischen Kaiserhauses*, Mainz am Rhein, P. von Zabern, 2002.
- Brinke M., *Kopienkritische und typologische Untersuchungen zur Aphrodite Typus Louvre-Neapel*, Hamburg, Kovac Verlag, 1991.

24. A.T. Croom, *Roman Clothing and Fashion*, Charleston, Tempus, 2002, pp. 75-118.

- Brinke M., *Die Aphrodite Louvre-Neapel*, in «Antike Plastik», 25, 1996, pp. 7-64.
- Castiglioni M.P., *La donna greca*, Bologna, Il Mulino, 2019.
- Croom A.T., *Roman Clothing and Fashion*, Charleston, Tempus, 2002.
- Galliazzo V., *Sculture greche e romane del museo di Vicenza*, Treviso, Marton editore, 1976.
- Kranz P., *Aphrodite-Venus: Die Göttin und das Erscheinungsbild der Frau in der Antike*, Erlangen, FAU University Press, 2020.
- Hallett C., *The Roman Nude: Heroic Portrait Statuary 200 BC-AD 300*, Oxford, Oxford University Press, 2004.
- La Rocca E., *Una testa femminile nel nuovo Museo dei Conservatori e l'Afrodite Louvre-Napoli*, in «Annuario della Scuola Archeologica di Atene e delle Missioni Italiane in Oriente», 50-51, n.s., 34-35, 1972-1973, pp. 419-450.
- Legrottaglie G., *Il ciclo statuario del teatro romano di Vicenza: qualche considerazione alla luce delle analisi dei marmi*, in *La scultura romana dell'Italia settentrionale. Quarant'anni dopo la mostra di Bologna*, S. Maggi, F. Slavazzi (a cura di), Firenze, All'insegna del giglio, 2008, pp. 161-168.
- Mitchell Haveloch C., *The Aphrodite of Knidos and Her Successors*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1995.
- Ridgeway B.S., *Roman Copies of Greek Sculpture*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1984.
- Rebaudo L., *Originali, copie e copisti nel mondo ellenistico e romano*, in «Eidola», 13, 2016, pp. 63-75.
- Rebaudo L., *Le firme dei copisti*, in «Rivista di Archeologia», 44, 2020, pp. 169-196.
- Settis S. (a cura di), *Serial/Portable Classic: The Greek Canon and Its Mutations*, Milano, Fondazione Prada, 2015.