

la rivista di **en**gramma  
**2009**

**69-72**

La Rivista di Engramma  
**69-72**

La Rivista di  
Engramma  
Raccolta

numeri 69-72  
anno 2009

direttore  
monica centanni

**La Rivista di Engramma**  
a peer-reviewed journal  
[www.engramma.it](http://www.engramma.it)

Raccolta numeri **69-72** anno **2009**  
**60 gennaio 2009** ISBN 9788898260140  
**70 febbraio/marzo 2009** ISBN 9788898260157  
**71 aprile 2009** ISBN 9788898260164  
**72 maggio/giugno 2009** ISBN 9788898260171  
finito di stampare dicembre 2019

sede legale  
Engramma  
Castello 6634 | 30122 Venezia  
[edizioni@engramma.it](mailto:edizioni@engramma.it)

redazione  
Centro studi classicA luav  
San Polo 2468 | 30125 Venezia  
+39 041 257 14 61

©2019  
edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-94840-19-3  
ISBN digitale 978-88-98260-84-3

L'editore dichiara di avere posto in essere le  
dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti  
sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato  
ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come  
richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

## Sommario

- 6 | *69 gennaio 2009*
- 86 | *70 febbraio/marzo 2009*
- 180 | *71 aprile 2009*
- 258 | *72 maggio/giugno 2009*

**71**

**aprile 2009**

ENGRAMMA • 71 • APRILE 2009  
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-16-4

# L'arco romano e la porta San Pietro a Perugia

a cura di Giacomo Calandra di Roccolino, Marco Paronuzzi



ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE  
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-16-4

DIRETTORE

monica centanni

REDAZIONE

elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, giacomo calandra di roccolino,  
olivia sara carli, claudia daniotti, francesca dell'aglio, simona dolari, emma filipponi,  
silvia galasso, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini,  
daniela sacco, antonella sbrilli, linda selmin

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt  
w. forster, fabrizio lollini, paolo morachiello, lionello puppi, oliver taplin

*this is a peer-reviewed journal*

- 5 | Architettura iconica  
La porta San Pietro a Perugia di Agostino di Duccio  
Daniele Pisani
- 39 | Gli scudi e le rose nella porta San Pietro  
Un emblema rinascimentale della città di Perugia  
Filippo Cattapan
- 52 | Novicio invento  
Nota a Plinio, *Nat. Hist.* XXXIV 27, sull'arco onorario romano  
Monica Centanni
- 64 | 15 opere maestre  
Un'iniziativa del museo del Prado di Madrid che consente la  
visualizzazione in alta definizione online di 15 importanti opere d'arte  
Sara Agnoletto
- 67 | Quale futuro per l'archeologia?  
Recensione a Andrea Carandini, *Archeologia classica. Vedere il tempo  
antico con gli occhi del 2000*, Saggi Einaudi, Torino 2008  
Maddalena Bassani
- 74 | Imitazione come destino culturale  
Per una storia delle immagini nell'arte romana. Recensione a Paul  
Zanker, *Arte romana*, Laterza, Roma-Bari 2008  
Giulia Bordignon



## Gli scudi e le rose nella porta San Pietro: un emblema rinascimentale della città di Perugia

Filippo Cattapan

Quando le idee si esprimono nell'arte con tanta forza,  
è improbabile che la loro importanza si limiti all'arte soltanto.  
Edgar Wind, *Misteri Pagani nel Rinascimento*

Gli scudi e le rose, insieme alternati o da soli, sono motivi ornamentali antichi che ricorrono con una certa frequenza nell'ambito perugino e che sono attestati sin dalle origini etrusche della città. Lo scudo alternato al triglifo e al rosone è infatti un motivo già proprio della produzione funebre etrusca dal IV secolo a.C. in avanti. Se ne trovano esempi notevoli sui sarcofagi di Tarquinia, Chiusi, Torre San Severo e sul sarcofago di Larthia Seianti, nonché sulle urne di alabastro di Aulo Volumnio e Veilia Volumnia, ritrovate nei pressi di Volterra (Ducati 1927). A Perugia, a partire dal suo impiego



Sarcofago di Larthia Seianti, da una necropoli etrusca di Chiusi, II sec. a.C., Firenze, Museo Archeologico

nell'arco di Augusto – anch'esso già porta etrusca – lo scudo in particolare si carica di un forte carattere civico e, assieme al leone e al grifo, diventa uno degli emblemi più diffusi della città.

L'utilizzo e il significato del motivo dello scudo alternato alla rosa nella sua riemersione rinascimentale nella porta San Pietro sembra però assumere anche ulteriori sfumature di significato, che saranno oggetto di questo breve studio. Le considerazioni legate alla presenza del motivo, inoltre, gettano luce sull'intervento di progettazione della porta stessa. La porta San Pietro è uno degli ingressi medioevali alla città, ma nelle sue forme attuali fu realizzata dal 1475 al 1480 – a partire da un accesso preesistente, noto come “alle Due Porte” – su progetto di Agostino di Duccio e Polidoro di Stefano (sul tema, vedi il contributo di Daniele Pisani in questo stesso numero di “Engramma”).

Il nuovo progetto risponde all'esigenza di qualificare la porta in termini simbolici e monumentali, esigenza che si rafforza con l'importanza crescente che va assumendo l'attuale corso Cavour quale ingresso trionfale alla città per chi proviene da sud: quando Pio II entra solennemente a Perugia, il 1 gennaio 1459, percorre proprio questo tracciato, passando esattamente per quella che sarebbe diventata di lì a poco la porta San Pietro.

Dal punto di vista tipologico, si tratta di una porta a cavedito e fornice unico, affiancata da due avancorpi bugnati sui quali si aprono delle nicchie. Il motivo degli scudi alternati alle rose è collocato lungo la fascia che incornicia il fornice. Nel suo insieme la triplice cornice è costituita, a partire



Perugia, porta San Pietro

dall'interno, da una fascia architravata tripartita, da una ghirlanda di foglie lanceolate d'alloro legate da nodi d'amore, e quindi dalla cornice a scudi e rose alternati.

Nei documenti d'archivio relativi all'esecuzione dell'opera non si fa alcun riferimento alla questione dell'ornamento. Non si può dire nemmeno se l'impianto decorativo sia stato concepito da Agostino di Duccio (al quale, secondo due contratti datati 1473 e 1475, venne affidata la progettazione dell'opera). A quanto risulta, l'esecuzione sarebbe stata portata a termine completamente da scalpellini, e Agostino sarebbe intervenuto soltanto in seguito per completare i cicli scultorei che dovevano essere posti all'interno delle nicchie e sulla torre. Le intenzioni iconiche che animano il progetto nel suo insieme (Pisani 2009, pp. 129 sgg.), tuttavia, inducono a compiere alcune considerazioni sul significato dell'ornamento architettonico: il progetto nel suo insieme si inserisce infatti in un preciso clima culturale, nel cui ambito possiamo annoverare Agostino come uno tra i protagonisti di spicco.

Nel periodo in cui viene portato a termine il progetto della porta San Pietro, attorno agli anni 70 e 80 del XV secolo, le istanze sperimentali del rinascimento fiorentino si cominciano ad aprire ai centri minori come Perugia. Molti artisti, nati o educati a Firenze come Agostino, iniziano a spostarsi



da una corte all'altra alla ricerca di lavoro, diffondendo uno stile ibrido, sentimentale, in cui suggestioni rinascimentali più o meno superficiali, si sovrappongono e si mescolano agli spunti figurativi più vari.

Si tratta di una fase dal carattere ambivalente, che da una parte apre a un arricchimento del codice linguistico rinascimentale ma che, dall'altra, segna in qualche modo l'esaurimento e la crisi delle sue forme 'all'avanguardia'. Mentre il rigore logico compositivo delle forme architettoniche di recente sperimentazione viene meno, la decorazione rivendica un proprio ruolo importante e si assiste alla riemersione di molti elementi del lessico costruttivo della tradizione che nella prima fase erano stati rinnegati. Sebbene in questo panorama e in particolare nell'ambito dell'opera di Agostino, la porta San Pietro costituisca un esempio di particolare rigore, non va dimenticato il fatto che Agostino di Duccio è *in primis* uno scultore e che il suo approccio compositivo ha più a che fare con l'accumulazione e la giustapposizione che con la concatenazione logica delle parti in un sistema razionale coerente.

Agostino di Duccio, più 'artista' che teorico, respira e restituisce la temperie del tempo ma opera di fatto in termini di continuità piuttosto che di rottura, in quanto non recepisce in modo consapevole quella linea di separazione che il Rinascimento impone ideologicamente tra sé e il passato, tra antichità e tradizione. L'approccio progettuale di Agostino è un approc-



Desiderio da Settignano, Monumento funebre a Carlo Marsuppini, 1453-58, Firenze, Santa Croce – Leon Battista Alberti, Santo Sepolcro, 1467, Firenze, San Pancrazio – Dettaglio dell'ornamentazione architettonica della porta San Pietro a Perugia



cio pragmatico, di cantiere, che si confronta con le contingenze e, anche se aperto alle più innovative suggestioni della contemporaneità, non può né vuole prescindere dalla tradizione. Federico Zeri definisce questo filone *Pseudo-Rinascimentale* e indica l'opera di Agostino di Duccio come uno dei suoi esempi più compiuti e variegati (Zeri 1983, p. 553).

Nell'ambito della sua analisi dell'impianto decorativo, Daniele Pisani mette in evidenza una continua ambiguità tra *survival* e *revival* che riguarda tutti i diversi elementi utilizzati nella porta perugina (Pisani 2009, p. 132). Ciascuno di essi rimanda ad una serie di riferimenti antichi – il repertorio *up to date* dal punto di vista di un artista rinascimentale – ma, allo stesso modo, può essere ricondotto ad uno o più elementi ricorrenti della tradizione. Da una parte un'idea consapevole di antichità, all'epoca posseduta solamente da una ristretta cerchia di intellettuali, dall'altra una rete di suggestioni visive ibride in cui riferimenti antichi e tradizione si mescolano continuamente.

Nell'interpretazione critica delle opere di questo periodo, l'associazione precisa e cogente con riferimenti antichi è sempre molto suggestiva, ma spesso tende a risultare forzata quando si considera l'effettivo peso di questi riferimenti all'interno del contesto in cui sono chiamati in causa, come nel caso del 'rinascimento' perugino in cui Agostino si trova ad operare.

Tale ambiguità si può ritrovare, ad esempio, nell'interpretazione delle sette scanalature delle lesene della Porta di San Pietro. Questo motivo si ritrova in altre opere architettoniche e figurative dell'epoca, come nella cappella Rucellai e nel Santo Sepolcro di Leon Battista Alberti, nei pilastri della Ba-



Perugia, dettagli con scudi dal Palazzo dei Priori (1423-43) e dal Palazzo del Capitano del Popolo (1472-81)



dia Fiesolana, nel portale della sala della Iole nel Palazzo Ducale a Urbino e nella tomba Marsuppini di Desiderio da Settignano a Firenze, così come si può vedere sullo sfondo della *Festa di Erode* di Donatello o nella Sala delle Muse del Palazzo Schifanoia di Ferrara.

Eppure, alla luce del *modus operandi* di Agostino, risulta più plausibile ipotizzare che la sua scelta sia basata non soltanto sull'osservazione di autorevoli modelli contemporanei, quanto sulla sua preferenza di numeri di scanalature dispari, di norma cinque, aumentate a sette nella porta San Pietro a causa delle dimensioni della fabbrica. Analoghe riflessioni si possono compiere per capitelli, tondi, bugnato nonché per gli scudi e le rose oggetto delle nostre considerazioni.

Il primo esempio al quale dobbiamo la ripresa e la grande diffusione dello scudo in ambito perugino è probabilmente la facciata del Palazzo dei Priori, realizzata in più fasi dal 1423 al 1443, in cui compare non abbinato alle rose ma giustapposto al leone e al grifo, altri simboli tradizionali della città; in seguito ritroviamo lo scudo come motivo ornamentale anche in un altro edificio pubblico, il Palazzo del Capitano del Popolo (1472-1481). Lo scudo diventa così veicolo di un significato civico condiviso e perde la sua valenza neutra, di mero elemento sintattico-decorativo all'interno di un discorso architettonico. Con tutta probabilità gli artisti del Palazzo dei Priori e del Palazzo del Capitano del popolo si rifanno direttamente al fregio dell'Arco di Augusto, primo accesso monumentale alla città, in cui lo scudo è presente in alternanza ad altri elementi (lesene scanalate sormontate da capitelli ionici).



Perugia, Arco di Augusto: insieme e dettaglio con scudi e lesene

È possibile dunque fare un ulteriore passo indietro al significato antico, etrusco e poi romano, di questo motivo. In ambito etrusco, l'elemento dello scudo si confonde e si sovrappone spesso a quello della patera, per una contiguità formale che dà luogo però, in età romana, anche a una sorta di slittamento semantico. Infatti, l'uso della patera come simbolo dell'indole guerresca di Perugia si rifarebbe ad un aneddoto leggendario ambientato durante l'assedio della città da parte dell'esercito di Augusto. La leggenda narra che i perugini penetrarono nell'accampamento dei nemici durante un rito sacro, fecero strage e si impossessarono di una patera che riportarono in città come trofeo (Biganti 1987, p. 29, n. 10). Si potrebbe dunque pensare che l'elemento ornamentale dell'Arco di Augusto fosse già in età romana rivestito di un significato memoriale di tipo tropaico (poi con tutta probabilità ulteriormente risemantizzato, in ambito filo augusteo, come allusione al *clipeus virtutis* proprio del *princeps*).

Per tornare all'uso del motivo degli scudi nelle architetture della Perugia rinascimentale dopo la sua comparsa negli edifici destinati all'autorappresentazione del corpo civico, la successiva ripresa nella porta di San Pietro risponde però anche a una logica diversa e ulteriore. Come abbiamo accennato, non è possibile dire che l'idea di impiegare lo scudo alternato alla rosa sia di Agostino di Duccio: il suo impiego nell'intradosso delle finestre del coevo Palazzo del Capitano del Popolo farebbe pensare con più probabilità ad una richiesta precisa del Comune, secondo la tradizione dell'ornamentazione degli edifici pubblici di Perugia. Tuttavia, per quanto si andrà argomentando, non è detto che la valenza simbolica dell'abbinamento scudo/



Copia marmorea dello scudo dedicato nel 27 a.C. dal Senato alla *virtus*, *clementia*, *iustitia* e *pietas* di Augusto, Arles, Musée de l'Arles et de la Provence antiques – Moneta augustea con il *clipeus virtutis* posto davanti a una colonna onoraria nella Curia Iulia e coronato di alloro da una figura di *Victoria*

rosa si esaurisca nella ripresa di un motivo civico presente nel repertorio tradizionale della città, e non si può nemmeno escludere una attiva interferenza di Agostino nel rilancio del motivo in chiave rinascimentale. In particolare, è l'associazione e l'alternanza con la figura della rosa, accanto allo scudo, che propone un elemento nuovo su cui vale la pena di soffermarsi. Il motivo (presente anch'esso, come si è detto, nelle testimonianze di epoca etrusca) trova nella sintassi compositiva rinascimentale scudo/rosa un nuovo significato, come emblematica rappresentazione di due temi giustapposti e vincolati (non solo dal punto di vista formale): il tema della forza e della difesa associato a quello della grazia e della bellezza.

Il motivo della guerra in opposizione e in congiunzione all'amore, pur non essendo legato ad una rappresentazione univoca, è, infatti, uno dei temi rinascimentali più diffusi e significativi che trova esiti artistici importanti proprio negli ambiti in cui opera – a pochi anni di distanza – lo stesso Agostino di Duccio. A questo proposito si deve ricordare innanzitutto la medaglia che Pisanello aveva disegnato pochi anni prima per Sigismondo Malatesta, in occasione della vittoria di Fano (la battaglia è del 1432, la medaglia del 1445). Sul rovescio della medaglia è raffigurato il signore in armatura che brandisce una spada con due mani. Ai suoi fianchi, su due roseti, sono appesi l'elmo trionfale, con un cimiero a forma di testa d'elefante, e lo scudo con il monogramma SI, che come è stato dimostrato (Pisanello 1996), il Signore di Rimini assume con tutta probabilità nella doppia accezione, amorosa e guerriera, di fedeltà militare all'imperatore Sigismondo e di patto d'amore



Pisanello, Medaglia per Sigismondo Pandolfo Malatesta (verso) con guerriero in armi tra le rose, 1445, Washington, National Gallery – Pisanello, Medaglia per Leonello d'Este (verso) con erote che ammaestra un leone, 1444, Parigi, Cabinet des Médailles

con l'amata Isotta degli Atti. La rosa compare anche sul dritto della medaglia, come decoro dell'armatura di Sigismondo. Un tema affine è alla base di un'altra medaglia dello stesso periodo che Pisanello esegue per Leonello d'Este e che riporta, raffigurato sul verso, un leone ammansito da un erote sapiente.

Le medaglie di Pisanello si inseriscono in una tradizione molto vasta, che vede nelle giustapposizioni ossimoriche – spesso condensate nella brevità di emblemi figurativi – un simbolo di sapienza etico-filosofica, e che trova nell'associazione dei due principi divini incarnati in Marte e Venere, una delle sue declinazioni più ricorrenti (Wind [1958] 1971, p. 101).

Emblematiche di questa tradizione sono alcune celebri opere di poco posteriori. Le molte rappresentazioni rinascimentali in cui Venere Vittoriosa gioca con le armi di Marte dopo averlo soggiogato con la forza dell'amore, non fanno che celebrare la speranza che, almeno momentaneamente, "l'Amore sia più potente della Contesa, e il dio della guerra sia inferiore, per quanto riguarda la forza, alla dea della grazia e dell'amabilità" (Wind [1958] 1971, p. 111).

*Marte e Venere* di Botticelli (1483), che può venire interpretato anche come una ripresa dell'iconografia cesariana e augustea della *Venus Victrix* è un esempio particolarmente eloquente (sull'iconografia antica di Venere vincitrice, unica dea in grado di disarmare Marte, vedi il contributo su *Venus-Victoria* in "Engramma" n. 41).

Lo stesso *Sogno di Scipione* di Raffaello – realizzato nel 1505, quando l'artista era appena giunto da Perugia a Firenze – rappresenta in modo differente un pensiero estremamente affine. Il giovane Scipione viene raffigurato mentre dorme, posando sul suo scudo, ai piedi di un albero d'alloro in mez-



Sandro Botticelli, *Marte e Venere*, 1483 ca., Londra, National Gallery



zo a due donne che gli porgono una un fiore, l'altra un libro e una spada. La questione di come ci si debba comportare di fronte a queste diverse alternative, di derivazione cavalleresca e medioevale, è oggetto di discussione molto frequentato dalla riflessione filosofica e morale rinascimentale.

Una lettera che Marsilio Ficino indirizza a Lorenzo de' Medici nel 1490 sembra quasi anticipare il tema del dipinto di Raffaello, indicando la necessità di rimanere in opportuno equilibrio rispetto alle tre vie della *vita activa, contemplativa e voluptuosa* secondo una lettura debitrice delle frequentazioni neoplatoniche – dei testi antichi ma anche degli intellettuali greci giunti a Firenze – da parte di Ficino.

Nel *Sofista*, Platone fa dire alle Muse che: “L'essere è uno e molti, ed è tenuto insieme dall'inimicizia e dall'amicizia; [...] talvolta, sotto l'imperio di



Raffaello Sanzio, Il sogno del cavaliere, 1505, Londra, National Gallery

Afrodite, prevalgono la pace e l'unità, e talvolta di nuovo la pluralità e la guerra, a causa di un principio di contesa". Ficino era probabilmente venuto a conoscenza di queste idee attraverso la mediazione di Plotino, che riprende questa dottrina con ancora più enfasi.

Un'altra fonte antica a cui si rifacevano gli studiosi rinascimentali, è senza dubbio Plutarco. Nel suo *De Iside et Osiride* si legge: "È ben noto che, secondo le favole greche, l'Armonia è nata dall'unione di Venere e Marte, dei quali il secondo è fiero e litigioso, la prima generosa e piacevole". Pico della Mirandola attinse abbondantemente alle teorie di Plutarco nel definire la natura dell'Armonia, il nucleo fondamentale della sua teoria della Bellezza. Egli definisce la bellezza un principio composto e intrinsecamente contrario, nient'altro che "una amica inimicizia e una concorde discordia" (Pico della Mirandola, *Commento sopra una canzone d'amore di Girolamo Benivieni*, in Garin 1942, II VIII p. 495). Il principio neoplatonico per cui la struttura dell'intero è ripetuta in ogni sua parte implica quindi che non soltanto Venere si congiunga a Marte in quanto entità separata, ma che essi non siano che parti costitutive della stessa unica realtà.

Per tornare alla porta San Pietro e al significato della giustapposizione di scudi e rose sulla sua cornice, sarà importante allora ricordare che Agostino di Duccio giunge a Perugia da Rimini dopo aver lavorato al Tempio Mala-



Agostino di Duccio, Trionfo di Scipione, 1454 ca., Rimini, Tempio Malatestiano – Agostino di Duccio, Trionfo di Minerva, 1454 ca., Rimini, Tempio Malatestiano

testiano in cui – per mano dello stesso artista – assistiamo a una straordinaria sintesi tra il pensiero cristiano di tradizione medievale e la *novitas* di un paganesimo riabilitato (sul tema vedi i contributi sul Tempio Malatestiano pubblicati “Engramma”). Nel Tempio Malatestiano, inoltre, lo scultore aveva già affrontato anche il tema dell’ingresso trionfale ‘all’antica’, tema che l’artista sembra riproporre, questa volta in chiave progettuale, nella porta San Pietro (Pisani 2009, p. 99).

Agostino dunque doveva essere venuto a contatto con tutto questo mondo di idee e di riferimenti e, quale possibile ispiratore del motivo degli scudi e delle rose nella porta perugina, poteva forse coglierne l’affinità con il repertorio tradizionale della propria città. Sulla base di queste suggestioni, il motivo della Porta San Pietro si presenta non semplicemente come decorativo e non soltanto come ‘tradizionale’, bensì anche come espressione di un tema filosoficamente complesso: gli scudi e le rose come figura dell’unione amorosa di Marte e Venere, la celebrazione dell’armonia o di quella bellezza che secondo Pico e Ficino sorge dalla compresenza degli opposti. Passione e virtù civica composte in armonia costituiscono un ideale per l’uomo e per il cittadino del Rinascimento.

Chiunque ne sia stato l’ideatore, il motivo dello scudo e della rosa nella Porta di San Pietro stabilisce un punto di contatto mirabile tra antichità e tradizione. Il risultato è un emblema particolarmente eloquente della bellicosa, ‘medievale’ Perugia che, in quegli anni, su impulso dei Baglioni, mecenati e signori della città, cerca di proporsi con il nuovo volto di città rinascimentale.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Biganti 1987

Tiziana Biganti, *La città e la sua simbologia*, in *Carte che ridono*, Perugia 1987

Ducati 1927

Pericle Ducati, *Storia dell’arte etrusca*, Firenze 1927

Garin 1942

Pico della Mirandola, *Commento sopra una canzone d’amore di Girolamo Beninvieni*, II – ed.

Garin 1942, II VIII p.495

Pisanello 1996

*Pisanello: le peintre aux sept vertus* (catalogo della mostra) Parigi 1996

Pisani 2009

Daniele Pisani, *Piuttosto un arco trionfale che una porta di città. Agostino di Duccio e la porta San Pietro a Perugia*, Venezia 2009

Wind [1958] 1971

Edgar Wind, *Misteri Pagani nel Rinascimento*, Milano [1958] 1971

Zeri 1983

Federico Zeri, *Federico Zeri, Rinascimento e pseudo-rinascimento in Storia dell'arte italiana*, Torino 1983





pdf realizzato da Associazione Engramma  
e da Centro studi classicA Iuav  
progetto grafico di Silvia Galasso  
editing a cura di Giacomo Cecchetto  
Venezia • dicembre 2014

[www.engramma.org](http://www.engramma.org)



la rivista di **engramma**  
anno **2009**  
numeri **69-72**

**Raccolta della rivista di engramma del Centro studi classicA | luav, laboratorio di ricerche costituito da studiosi di diversa formazione e da giovani ricercatori, coordinato da Monica Centanni. Al centro delle ricerche della rivista è la tradizione classica nella cultura occidentale: persistenze, riprese, nuove interpretazioni di forme, temi e motivi dell'arte, dell'architettura e della letteratura antica, nell'età medievale, rinascimentale, moderna e contemporanea.**