SAECULUM
Vol. 57, nr. 1, 2024, p. 85 - 99
Online ISSN 2601-1182

SECȚIUNEA DE AUR PELVIANĂ LA PORTRETELE NUD ALE ÎMPĂRAȚILOR ROMANI

RADU STĂNESE
Universitatea „Lucian Blaga" din Sibiu
radu.stanese@ulbsibiu.ro

DOI: 10.2478/saec-2024-0007
ORCID: 0009-0009-6739-487X

Title: The Pelvic Golden Ratio in the Nude Portraits of Roman Emperors

Abstract: In contrast to the bodily shame that Romans inherited from the Etruscans, the emperors displayed naked in sculptures to enshrine their divine status. What factors determined that, for four centuries, this paradigm prevailed in the life of ancient Rome despite the transgression of morals? The theomorphic nude fulfilled functions of a divine „costume" which the emperor wore before his people to win their trust and loyalty. The supreme nude portrait was clothed in conventional meanings, which belong to a visual language specific to the Greco-Roman world.

Anthropometric measurements confirm the conjunction of two complementary visual concerns: that of the Romans for facial identity and that of the Greeks for bodily identity. In this long and imperfect process, *facies* and *habitus* united in a fundamental theomorphism of Greco-Roman culture, with an anthropometric constant translated plastically remarkably rigorous – *the pelvic golden section*.

While the idealization of the face had to be achieved within the limits of the emperor's real features in order to make him recognizable, the perfection of the genital portrait was already canonized by the Greek masters. The measurements in this study show that the *pelvic golden section* may be an explanation for this recurrent plastic transliteration.

Keywords: *symmetry*; *mean and extreme ratio*; *canon*; *pelvic golden ratio*; *anthropometry*; *nude portrait*; *facies*; *habitus*;

Introducere

Sculptura idealizată a romanilor a fost privită, până nu demult, ca o imitație utilă doar pentru înțelegerea modelului original grecesc. În ultimii ani, cercetătorii au arătat că statuile romane care înfățișează nuditatea masculină nu trebuie înțelese ca simple copii, ci ca expresii ale societății romane și ale climatului cultural în care acestea au fost realizate. Deși împărații romani și cetățenii din clasa superioară nu au apărut goi în spațiul public, portretele lor statuare îi înfățișează adesea în ținuta nudă. „Jocurile grecești" din Roma antică se desfășurau în condițiile impuse de gimnaziile eladice, cu atleți eliberați de accesorii vestimentare, însă publicul roman din tribune își păstra toga conform regulilor bunei-cuviințe. Statuile nud ale sportivilor erau promovate ca un ecou al spiritului clasic, spre deosebire de nudurile împăraților romani ce reprezentau o noutate în arta greco-romană. Care

este semnificația acestui tip de portret și ce îi determinau pe romani să își sculpteze conducătorii supremi în ipostaze aparent indecente?

Atitudinea romanilor pare contradictorie: pe de-o parte, considerau rușinoasă dezbrăcarea în fața concetățenilor, pe de altă parte, impozantele portrete nud ale împăraților erau expuse cât mai vizibil în spațiile publice. Glorificarea imperială nu presupunea doar scara colosală a nudului și amplasarea sa specială, ci urmărea impunerea statutului divin al conducătorului. Rangul de zeu era confirmat prin accesorii precum sabia și cuirasa, iar drapajul avea menirea de a fi adaptat la gradul de pudoare al „imperatorului". În unele sculpturi, toga are doar un rol de evidențiere a nudității frontale, în altele, drapajul acoperă discret zona genitală sugerând o anumită timiditate a supremei personalități. Dincolo de imaginea reală a împăratului, o asemenea statuie reprezintă ipostaza sa ideală, adică oficială. Întreaga sa autoritate este exprimată printr-un limbaj artistic sedimentat în mentalul colectiv de-a lungul secolelor.

Separate inițial, nudul eroic și cel divin din cultura clasică a grecilor se suprapun în portretul ideal al împăratului roman. Hadrian și Decius nu se arată goi în fața poporului atunci când nudurile lor explicite apar pe piedestal. Ei sunt îmbrăcați în ținuta zeului Marte, pentru a slăvi astfel faptele lor de vitejie mai mult sau mai puțin confirmate de realitatea istorică. Numeroși împărați precum Lucius Verus au preluat corpul nud al unor statui grecești prin simpla „decapitare" a copiilor. Astfel, de-a lungul a patru secole, de la Iulius Cezar la Constantin cel Mare, împărații romani și-au clădit imaginea prin dubla calitate de erou și zeu căreia mai vechii greci îi dedicau nuduri distincte.

Viața de zi cu zi a precedat arta în Grecia antică

Influența egipteană asupra statuilor grecești arhaice este evidentă. Sculptat în jurul anului 2400 î.Hr., nudul hieratic al lui Snofru-nefer[1] reprezintă un prototip pentru figurile grecești de tip kouros (κοῦρος) din secolele 6 – 5 î.Hr. Ținuta erectă rigidă, privirea ațintită înainte, brațele atârnate pe lângă corp, pumnii strânși, piciorul stâng împins în față sunt caracteristici comune vădite. Doar circumcizia și colierul deosebesc personajul egiptean de replicile grecești. Nici semnificația lor nu este total diferită: portretul juvenilizat al lui Snofru-nefer sugerează întinerirea în viața de apoi, iar statuile kouros evocă uneori tinerețea defunctului, alteori splendoarea imberbului Apollo[2]. Aceste kouroi au fost descoperite în cimitire, unde au servit, probabil, ca pietre funerare comemorative, în sanctuare, unde au fost plasate ca ofrande către zei precum Apollo, dar nu în mod exclusiv, ori ca trofee în memoria învingătorilor la competițiile sportive. Dincolo de invocarea propriu-zisă a divinității, o asemenea statuie putea îndeplini funcția de idol (εἴδωλον), cu multiplele nuanțe semantice pe care termenul le avea în spațiul cultural respectiv.[3]

Opera Greciei arhaice nu a fost niciodată abstractă, ci a fost concret umană atât în formă, cât şi în conţinut, pentru că a căutat să impună cărnii efemere şi pie-

[1] https://www.globalegyptianmuseum.org/detail.aspx?id=5494, accesat în data de 14.06.2024.

[2] Robin Osborne, „Men Without Clothes: Heroic Nakedness and Greek Art", *Gender & History*, Vol. 9, No. 3, November 1997, p. 510.

[3] Lucian Grozea, „Zei și idoli. Reprezentări și simbolizări ale divinității în religiile Israelului antic", *Saeculum*, Nr. 56, 2023, p. 177.

trei durabile același canon al perfecțiunii. Realizarea acestei opere a fost efectul firesc al educației din gimnazioane și palestre. Aici exersau grecii de toate vârstele și își cultivau spiritul de competitivitate. Emulația nu se limita doar la sfera calităților fizice, ci influența direct toate activitățile de la artă la litere, de la filosofie la știință, de la treburile cetățenești la conducerea statului, virtutea fiind cultivată permanent la toate nivelurile sociale.

Istoria Jocurilor Olimpice semnalează prezența primului alergător complet gol la a 15-a ediție, în anul 720 î.Hr., când programul competițional a prevăzut alergarea pe distanța de 4610 m numită *dolichos* (Δόλιχος). După aproape șapte secole, istoricul antic Dionysios din Halicarnas îl evidențiază pe învingător ca fiind spartanul Akmanthos. Există însă o tradiție rivală povestită de Pausanias despre Orsippos din Megara, „care a câștigat cursa de la Olimpia alergând gol, într-o vreme în care atleții purtau pânză la mijloc în stilul vechi”[4]. Chiar și epitaful de pe mormântul atletului din Megara confirmă că el a fost primul grec olimpic încoronat gol și că, până la el, toți atleții își acopereau mijlocul. Este evident că locuitorii din Megara voiau să dea astfel o replică spartanilor prin concitadinul lor ca prim campion nud.

Dar legenda lui Orsippos rămâne echivocă din moment ce există relatări diferite cu privire la performanța sa. Conform textelor homerice, Orsippos nu numai că a pierdut cursa olimpică, dar s-a împiedicat, a căzut și a murit atunci când i-a căzut *perizoma* (περίζωμα)[5], în timp ce o altă tradiție susține că atenienii au fost inventatorii atletismului nud, motiv pentru care concetățeanul lor, Hippomenes, a decis, prin puterea legii, ca toți bărbații să exerseze goi.[6]

Indiferent de identitatea reală a primului campion nud din Elada, cert este că viața competițională a precedat arta sculpturală arhaică, ceea ce a oferit o fertilitate creativă excepțională perioadei clasice.

Promovarea armoniei trupești ca semn al calităților morale a constituit un principiu etico-estetic fundamental pentru grecii antici. În retorica anatomică a nudurilor vii și sculptate, deopotrivă, își au sorgintea concepte precum „măsura” lui Protagoras sau „binele” socratic, dreptul natural al sofiștilor sau cultul plăcerii proclamat de hedoniști, virtutea supremă a stoicilor sau forma „entelehiei” platonice.

„Exaltarea corpului ca pe un înveliș demn de armonia interioară a adăugat principiilor existente unul de natură estetică. Preocuparea de a desăvârși, prin mișcare, frumusețea corpului este punctul inițial în întâlnirea dintre sport și artă, incidență cu atât mai vizibilă cu cât arta greacă se ocupă aproape exclusiv de om. Posibilitatea de a studia pe viu anatomia și mișcarea datorită familiarizării cu exercițiile atleților goi din palestre, i-a făcut pe artiștii greci apți de un progres de neimaginat în alte condiții; ei sunt, datorită acestui studiu, singurii din antichitate care, eliberându-se de rigidul canon al frontalității, au figurat corpul în mișcare, arta cunoscând astfel o perfecțiune niciodată atinsă până atunci. Dar, învățând

[4] Ion Matei, *Ramul de măslin al Olympiei*, Editura Albatros, București, 1985, p. 114.

[5] De origine minoică, *perizoma* este numele dat de grecii antici pânzei purtate de atleți în jurul mijlocului.

[6] John Mouratidis, „The Origin of Nudity in Greek Athletics”*, Journal of Sport History,* Vol. 12, Nr. 3, Winter, 1985, p. 215-216.

din arenă, arta devine un model de urmat pentru chiar cei care au inspirat-o şi această continuă interinfluenţare va constitui un factor de progres pentru ambele domenii."[7]

Nici Creta minoică, nici culturile Cicladelor nu au cunoscut nudul atletic, în ciuda faptului că şi atunci a existat un adevărat cult al jocurilor şi competiţiilor sportive. Abia în perioada micenianã, arta greacă a evidenţiat primii războinici goi, participanţi la jocurile în onoarea eroilor decedaţi. Pe trei stele funerare găsite în Micene, datate la 1600 î.Hr., sunt reprezentate curse de care. Conducătorii carelor sunt goi, înarmaţi doar cu o sabie. Asemenea curse aveau loc cu ocazia ceremoniilor funerare ale unor căpetenii, fiind considerate teme adecvate pentru decorarea stelelor plasate deasupra mormintelor. Acest tip de reprezentări arată că grecii din perioada arhaică credeau că nuditatea are o puternică semnificaţie eroică şi sacră. Războinicii-atleţi, ca precursori ai atleţilor olimpici, îşi foloseau propria nuditate pentru a inspira teamă şi groază în adversarii lor. Grecii acestei perioade aveau un sentiment atât de puternic faţă de trupul gol încât considerau că are un efect magic, apotropaic.[8]

Paradoxal, nudul a avut la vechii greci semnificaţia de protecţie şi putere supranaturală. Simbolismul corpului despuiat este direct legat de întruparea a două calităţi umane, una fizică şi una morală, dar indisolubil legate: atletul şi eroul. Ambele trăsături sunt definitorii pentru Hercule, eroul în onoarea căruia s-au ţinut Jocurile Olimpice, până când Zeus a preluat spiritul festivităţilor atletice. Hercule, fiind considerat „în mod tradiţional un erou nud",[9] reprezintă un adevărat *canon* moral al lumii greceşti. Nu întâmplător a fost şi rămâne cel mai popular personaj din mitologia mediteraneeană. Despre Hercule şi nuditatea sa, istoricul Evelyn B. Harrison afirmă: „Doar el apare nud în faţa lui Zeus şi a celorlalţi zei. Nuditatea atletului, luptătorului, lucrătorului este întru totul a lui şi este marca identităţii sale, legitimaţia carierei sale"[10].

Nenumăratele reprezentări ale eroului mitologic îl înfăţişează măreţ, puternic, îmbrăcat doar în vitejia faptelor sale. Virtutea eroică a ajuns să fie ridicată la rang de religie prin persuasiunea iconică a nudului herculean, chiar dacă redarea plastică a acestuia nu se supunea încă unor proporţii riguroase. În timp ce perfecţiunea morală era atinsă prin identitatea unui nud anume, perfecţiunea fizică îşi căuta încă normele. Altfel spus, canonul etic l-a precedat pe cel estetic, pregătindu-i terenul. Aceste teren se afla pe stadioanele de atletism, în gimnazioane și palestre. Spiritul olimpic cobora în trupul olimpic pentru a nu fi doar văzut, ci şi trăit. Nudul constituia un mijloc de comunicare a normelor etice şi a căutărilor estetice; prezentat sau reprezentat, acesta era vehiculul biunivoc al mesajelor divine și mundane. Corpul gol semnifica suprema formă în civilizaţia Eladei, care îşi demonstra astfel imagologic performanţa și superioritatea, iar argumentul trebuia să fie imediat și evident.

[7] Stela Petecel, *Antichitatea greco-romană despre sport*, Editura Sport-Turism, Bucureşti, 1980, p. 33.
[8] John Mouratidis, *op. cit.,* p. 218-223.
[9] *Ibidem*, p. 229.
[10] Evelyn B. Harrison, „Athena and Athens in the East Pediment of the Parthenon", *American Journal of Archaeology*, Vol. 71, Nr. 1, January 1967, p. 27-58.

Ideea că starea nudă indica în modul cel mai vizibil performanţa fizică şi, implicit, cea morală a individului, pentru a marca semnul indubitabil al civilizaţiei, apare și în dialogurile lui Platon, la întâlnirea lui Socrate cu Glaucon, unde ridicolul și ruşinea barbarilor de a fi gol sunt reduse la absurd de argumentul pragmatic al exerciţiilor de gimnastică.[11]

Într-o analiză amplă, Jeffrey M. Hurwit urmărește, pe rând, funcțiile nudității în limbajul plastic al grecilor antici, pentru a-l identifica pe Dexileos în controversatul basorelief al stelei sale funerare.[12] Pentru unii cercetători, hoplitul îngenuncheată și gol, care sfârșește patetic sub atacul călărețului inamic, reprezintă un caz emblematic de nud eroic al lui Dexileos, în timp ce autorul studiului contraargumentează pertinent acest tip de interpretare.[13] În concluzie, nudul plastic pare a juca un rol înveșmântat cu multiple semnificații determinate mai degrabă de context și subiect decât de principii abstracte. Astfel, repertoriul nudului surprins de Hurwit în cultura vizuală eladică devine cuprinzător:

- *Nudul atletic,* prezent, deopotrivă, în artă și în viața de zi cu zi;
- *Nudul erotic, simpotic şi licenţios,* redat întrucât femeile și bărbații se dezbrăcau într-adevăr pentru a face sex, iar satirii erau mai satirici atunci când se arătau itifalici;
- *Nudul democratic şi civic,* ca uniformă a cetățenilor patrioți și a eroilor statului atenian antrenați pentru a lupta până la sacrificiul suprem în slujba polis-ului;
- *Nudul patetic,* ca haină a vulnerabilității, a înfrângerii sau a morții;
- *Nudul bestiilor şi al brutelor* precum minotaurii, centaurii, Skiron și Procust;
- *Nudul ocupaţiei, statusului sau clasei sociale* utilizat pentru a evidenția servitorii, sclavii și muncitorii prin munca lor fizică;
- *Nudul pentru diferenţiere,* răspândit larg cu scopul de-a distinge vizual un personaj sau un grup de personaje, unul față de altul;

[11] Platon, *Republica,* Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1986, 452 d-e.
„- Şi, de vreme ce am început a le zice, să ne ducem unde este legea mai aspră: să cerem acestor persoane puse pe glumă să nu-şi facă mendrele, ci să fie serioase. Să le amintim, de asemenea, că nu-i multă vreme de când grecilor li se părea ruşinos şi ridicol (aşa cum multora dintre barbari li se pare şi acum), ca bărbaţii fie văzuţi goi; iar când cretanii mai întâi, şi lacedemonienii, apoi, au început să practice exerciţiile gimnastice, toţi oamenii subţiri de atunci îşi îngăduiau să-i ia în râs. Sau nu crezi?
- Ba da.
- Însă după ce s-a văzut că este mai bine pentru cei ce se exersează să se dezbrace decât să rămână îmbrăcaţi, ridicolul din ochi a fost alungat de către binele din judecată. S-a vădit şi că e neghiob acela care socoteşte de râs altceva în afară de rău; şi că cel ce se apucă să râdă, luând drept ridicolă înfăţişarea altui lucru în afară de cel necugetat şi rău, tot omul acela, când e serios, se îndreaptă spre un alt ţel decât cel bun.
- E întru totul astfel! – zise."

[12] Jeffrey M. Hurwit, „The Problem with Dexileos: Heroic and Other Nudities in Greek Art", *American Journal of Archaeology*, Vol. 111, Nr. 1, January 2007, p. 35-60.

[13] https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d5/The_Grave_Stele_of_Dexileos_%284th_cent._B.C.%29_at_the_Archaeological_Museum_of_Kerameikos_on_27_June_2018.jpg, accesată la data de 14.06.2024.

- *Nudul tinereții,* prezent într-o varietate amplă;
- *Nudul eroic, idealizant,* menit să eleveze o anumită persoană din rândul general al umanității pentru a o transpune la un nivel ontologic superior.[14]

Limitele acestor categorii sunt, desigur, fluide, interferența lor făcând ca interpretarea riguroasă a denotațiilor și conotațiilor să fie, practic, imposibilă. Ambiguitatea nudului reprezintă sursa inepuizabilă a unor semnificații ce parcurg întreaga istorie a artei, astfel încât cazul particular al corpului dezbrăcat din arta elină să fie, de fapt, îmbrăcat într-o polisemie și o dinamică semantică fără precedent.

Într-un studiu anterior, s-a urmărit traseul arhetip-prototip-stereotip în cazul nudului din Antichitatea greacă, pentru analiza procesului de suprapunere a unor funcții precum cea erotică și cea patetică într-un concept unic cuprins, azi, în acronimul CFNM (Clothed Female, Naked Male).[15] Una din formele contemporane de obiectificare sexuală a bărbatului presupune expunerea dezbrăcată a acestuia în prezența uneia sau mai multor femei îmbrăcate. Asemenea reprezentări sunt frecvent întâlnite în iconografia vechilor greci, spre exemplu, în unele frize de la Templul lui Apollo[16] sau pe ceramica din secolele 4 - 5 î.Hr.,[17] însă ponderea conotațiilor diferă, prevalând categoric sensul patetic al nudului masculin în detrimentul celui erotic. În aceste cazuri, atât lupta cu amazoanele, cât și pedepsirea lui Acteon stau sub implacabilul semn al lui Tanatos, deși Eros străbate subsidiar ambele narațiuni.

Aparent, veșmintele au un scop opus nudității, dar o analiză mai atentă poate evidenția funcții comune surprinzătoare. Larissa Bonfante consideră că există cinci motive fundamentale pentru care omenirea folosește îmbrăcămintea:

1. ca protecție împotriva condiției de mediu, în special a frigului;
2. din motive sociale, pentru a distinge membrii unui trib sau ai unei clase;
3. dintr-un sentiment de rușine;
4. din rațiuni estetice, ca ornament, plăcere, frumusețe și pentru atragerea sexului opus;
5. din motive apotropaice, pentru înlăturarea efectelor magiei ori vrăjitoriei, ale ochiului malefic și ale spiritelor ostile.

Aceste argumente se regăsesc, parțial, și în rolul pe care l-a avut nuditatea în Grecia antică, astfel încât se poate admite funcția de „costum" îndeplinită de corpul gol.[18]

---

[14] Jeffrey M. Hurwit, *op. cit.*, p. 57.

[15] Radu Stănese, „Arhetipul bărbatului patetic (I)", *Saeculum*, Nr. 49, 2020, p. 55-75.
Idem, „Arhetipul bărbatului patetic (II)", *Saeculum*, Nr. 50, 2020, p. 97-118.

[16] https://www.flickr.com/photos/carolemage/14073618960/in/photostream/,
https://www.flickr.com/photos/carolemage/14256921551/in/photostream/,
https://www.flickr.com/photos/carolemage/14073657277/in/photostream/, accesate în data de 14.06.2024.

[17] https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eucharides_Painter_ARV_227_8ter_death_of_Aktaion_-_death_of_Argos_%2803%29.jpg,
https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Krater_Aktaion_Louvre_CA3482_n2.jpg,
https://www.theoi.com/Gallery/K6.7.html, accesate în data de 14.06.2024.

[18] Larissa Bonfante, „Nudity as a Costume in Classical Art", *American Journal of Archaeology*, Vol. 93, Nr. 4, October 1989, p. 544.

Singurul motiv esențial pe care autoarea clasificării de mai sus nu îl găsește la „îmbrăcămintea" nudului este primul, respectiv cel de apărare împotriva factorilor de mediu. Însă rolul de armură pe care trupul gol îl confirmă în imageria grecilor antici este evident, ceea ce presupune protecția față de multiple forme de amenințare fizică. La aceasta se adaugă ocrotirea metafizică pe care o evocă ținuta despuiată a unor zei precum Hermes, Ares, Dionis ori Apollo.

Așadar, se poate afirma că nudul din cetatea Eladei a ajuns să îndeplinească toate funcțiile „costumului", această stare a corpului lipsită de accesorii vestimentare devenind emblematică pentru civilizația greacă. Între prezentarea atletului gol pe stadion și reprezentarea nudului său pe piedestal, cetățeanul grec vedea un permanent dialog, o comunicare vie menită a-i oferi identitate culturală. Goliciunea reală și nudul ideal angrenau pentru a deveni o forță motrice a mentalului colectiv. De aceea, învingătorii în competițiile olimpice aveau privilegiul de a fi sculptați pentru posteritate. În plus, „pentru statuile celor ce învinseseră de cel puțin trei ori, membrele erau reproduse la mărimea lor naturală: erau numite «iconice» (iconica)"[19]. Armonia glorioasă dar efemeră a trupului devenea astfel iconică - simbol durabil al spiritul olimpic. Prin urmare, nudul reprezenta „costumul responsabilității civice și al olimpismului".[20]

Distincția pe care Kenneth Clark o face între goliciune și nud este categorică: prima stare poate deveni un subiect artistic, iar a doua reprezintă o formă artistică inventată de greci în secolul 5 î.Hr.[21] Perioada clasică a Greciei a permis un dialog nemijlocit între trupul viu și corpul plastic, din care a rezultat cel mai important canon etico-estetic al Antichității europene. Identitatea culturală a grecilor era generată de emulația dintre trupul gol prezentat și corpul nud reprezentat, o relația organică ce modela fizicul și mentalul întregii cetăți. Asemănarea dintre forma cărnii și cea a pietrei – eroul vremelnic și zeul nemuritor – avea să intre într-un proces de interferență până la suprapunere, în cazul portretului imperial roman.

Nudul teomorfic al împăratului roman

După cucerirea Greciei, romanii au adăugat la patrimoniul cultural preluat de la etrusci și pe cel al grecilor. Este motivul pentru care primul tratat de arhitectură al Antichității, păstrat aproape în întregime, a aparținut unui roman – Marcus Vitruvius Pollio (80/70 î.Hr. – 15/23 d.Hr.). Lucrarea se numește *Cele zece cărți despre arhitectură (De architectura libri decem)* și se dorea a fi un manual pentru arhitecții romani. Conform canonului grecesc, punerea în proporție trebuie să

[19] Plinius, *Naturalis Historia*, traducere de Ioana Costa și Tudor Dinu, Editura POLIROM, București, 2001, XXXIV, 16.
[20] Heather Reid, Georgios Mouratidis, „Naked Virtue: Ancient Athletic Nudity and the Olympic Ethos of Areté", *Olympika XXIX*, 2020, p. 38-42.
[21] Kenneth Clark, *The Nude. A Study of Ideal Art*, Penguin Books Ltd., London, 1985, p. 3.

pornească de la simetria[22] corporală. În consecință, Cartea a treia, arată modul în care componentele templului se armonizează între ele similar proporțiilor corpului uman, definind diferitele stiluri arhitecturale.[23] Aforismul antic ce se referă la corpul înțeles ca un templu are și sensul simetric de templu structurat ca un corp, iar sorgintea sa se regăsește în acest principiu de punere în proporție. O întreagă geometrie sacră dezambiguizează hermeneutic proporții antropometrice menite să ofere trăinicie construcțiilor grandioase. Un asemenea concept operațional este și secțiunea de aur[24].

Încă de pe vremea etruscilor, nuditatea atletică nu era acceptată pe teritoriul Italiei. Artefacte precum vasul ceramic numit „Grupul perizoma", redau sportivi etrusci cu mijlocul acoperit. Mai târziu, *perizoma* va fi numită de romani *campestre*.[25] Spiritul practic și nevoia de promovare a personalităților aristocratice au făcut ca arta romană să se diferențieze de cea greacă.[26] Traducerea limbajului plastic a ținut seama de mentalitatea populației din Peninsula Italică și s-a adaptat la pudoarea fizică specifică.

Cu toate acestea, nudul sculptural s-a păstrat nu doar ca un ecou al civilizației eladice, dar a devenit o componentă cu semnificații aparte în arta altfel imitativă a

[22] Mark Wilson Jones, „Greek and Roman Architectural Theory", *The Oxford Handbook of Greek and Roman Art and Architecture*, Edited by Clemente Marconi, Oxford University Press, 2015, p. 46-48.

Autorul evidențiază aici că termenul grecesc „simetrie" nu are sensul actual de imagine în oglindă, ci unul pe care Vitruviu l-a considerat intraductibil în limba latină. Cele 6 principii vitruviene preluate de la vechii greci sunt următoarele:

taxis (ordinatio) – ordine (îndeosebi în planuri, regularitate); *diathesin (dispositio)* – aranjament (îndeosebi al părților, componentelor); *eurythmia* – efect vizual al proporției, ritmului și tehnicii; *symmetria* – proporție matematică sau armonie; *prepon (decor)* – ambianță, decor; *oikonomia (distributio)* – economie (utilizare rațională a resurselor).

Așadar, *euritmia* și *simetria* nu au un echivalent al sensului originar în limba latină.

În accepția lui Vitruviu, piciorul, degetul, palma și cotul reprezintă unități de măsură, ca părți ale corpului aflate în interrelație unele cu altele.

[23] H.R.Radian, Cartea proporţiilor, Editura Meridiane, Bucureşti, 1981, p. 140-141.

„*Ergo si convenit ex articulis hominis numerum inventum esse et ex membris separatis ad universam corporis speciem ratae partis commensus fieri responsum, relinquitur, ut suspiciamus eos, qui etiam aedes deorum inmortalium constituentes ita membra operum ordinaverunt, ut proportionibus et symmetriis separatae atque universae convenientes efficerentur eorum distributiones.* (Așadar, dacă suntem de acord că numerele sunt deduse din mădularele omului și că între diferitele mădulare și forma întreagă a trupului există o simetrie corespunzătoare, întemeiată pe un modul, nu ne rămâne decât să le fim recunoscători acelora care la construcția templelor au rânduit lucrurile în așa fel, încât, cu ajutorul proporției și simetriei, părțile lor să se armonizeze unele cu altele.) Potrivit lui Vitruviu, care devine astfel purtătorul de cuvânt al antropomorfismului roman în arhitectură – principiu cu adevărat novator, preluat probabil de romani tot de la etrusci – ordinul doric este masculin, ordinul ionic este feminin, iar ordinul corintic și ordinul compozit sunt derivații ale ordinului ionic."

[24] Robert Lawlor, *Sacred geometry: philosophy and practice*, Thames & Hudson Ltd, London, 1982, p. 44-64.

[25] Larissa Bonfante, *op. cit.*, p. 563-564.

[26] Keyang Wang, „Comparison of Ancient Greek Art and Ancient Roman Art", *Advances in Social Science, Education and Humanities Research, Volume 638, Proceedings of the 2021 International Conference on Public Art and Human Development (ICPAHD 2021)*, p. 213.

romanilor. În ultimele decenii, cultura vizuală a Romei antice a fost interpretată ca hibridă, o juxtapunere a formelor realiste cu reprezentările ideale, ce exprimă un gust estetic îndoielnic și o alegere artistică naivă.[27] Împotriva acestui curent de opinie, recentele studii sistematice ale nudului greco-roman efectuate de Christopher H. Hallett indică o abordare nouă și holistică, prin examinarea acestor lucrări în contextul realizării lor, ceea ce a dus la o analiză istorică și culturală a trecerii de la nuditatea grecilor la cea a romanilor.[28] Autorul demonstrează aici importanța sensurilor sociale și a consecințelor culturale ce derivă din analiza corpului gol ca parte dintr-un întreg. Spre deosebire de greci, care percepeau aspectele agonistice ale ținutei nude pe stadioane, în gimnazioane ori palestre, romanii considerau că trupul este dezbrăcat de semnificantul esențial al rangului social.[29]

Într-un asemenea context oferit de civilizația Romei, cum se explică nenumăratele portrete nud ale împăraților? Cum s-a ajuns ca autoritatea și glorificarea să presupună expunerea publică a unor împărați complet dezbrăcați precum Iulius Cezar, Traian sau Hadrian? Ce i-a determinat pe romani să accepte amplasarea pe o coloană colosală a nudului unui conducător suprem de anvergura lui Constantin cel Mare?[30]

Diferența dintre greci și romani a fost evidentă în privința expunerii publice a trupului despuiat. În băile romane se accepta renunțarea completă la vestimentație doar în timpul îmbăierii propriu-zise, la ungerea cu ulei de către sclavi, pe durata masajului sau la depilare.[31] Se pare că perioada lui Nero a fost mai permisivă, de vreme ce s-a încurajat o întoarcere la practica gimnazioanelor, cu ocazia festivalului de atletism grecesc (Neronia), tradiție păstrată și în vremea lui Domițian, când s-a permis bărbaților să exerseze goi în perimetrul termelor.[32]

Influența pregnantă a grecilor asupra romanilor a fost o consecință paradoxală a cuceririi lor. În secolul 2 î.Hr., panteonul roman a intrat într-un lung proces de „elenizare" prin pătrunderea în Roma a numeroaselor statui grecești aduse ca pradă de război. Identificarea zeităților romane cu cele grecești a avut loc prin intermediul nudului statuar specific culturii vizuale eladice. Astfel, corpul nud idealizat

---

[27] Mariateresa Curcio, „Body Models in Roman Nude Portraits: Restaging Polykleitos?", *Restaging Greek Artworks in Roman Times*, Edited by G. Adornato, I.B. Romano, G. Cirucci, A. Poggio, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, Milano, 2018, p. 230.

[28] Christopher H. Hallett, *The Roman Nude: Heroic Portrait Statuary 200 BC - AD 300*, Oxford University Press, Oxford, 2005.

[29] Björn Christian Ewald, „Reviews: Ewald on Hallett", *The Art Bulletin*, June 2008, Vol. XC, Nr. 2, p. 287-288.

[30] Jonathan Bardill, *Constantine, Divine Emperor of the Christian Golden Age*, Cambridge University Press, New York, 2012, p. 197-199.

Aici, autorul reiterează ipoteza lui Hallett, conform căreia portretul nud al împăratul Constantin cel Mare a fost plasat pe impresionanta sa coloană, cu înfățișarea zeului Apollo-Helios, ca salvator al poporului său. (Hallett, 2005, 266-268). Documentul ce atestă această ipoteză este *tabula Peutingeriana*, copia din sec. 12-13 a unei hărți originale din sec. 5, unde împăratul întronat personifică orașul Constantinopol alături de coloana din porfir, pe care apare nudul său solar ținând în mâna stângă o lance, iar în cea dreaptă, o sferă.

[31] Christopher H. Hallett, *op. cit.*, p. 80.

[32] *Ibidem*, p. 82.

a intrat în peisajul cotidian al imperiului roman, odată cu el fiind preluați și artiștii sculptori din cultura învecinată.[33]

Limbajul plastic al nudurilor grecești a devenit astfel liantul unei culturi vizuale extinse la scară greco-romană. Canoanele Greciei clasice și elenistice au pătruns în templele și casele romane, determinând divinitățile cuceritorilor să preia forma deja desăvârșită a zeilor omologi. Deși nuditatea acestor reprezentări contravenea normelor de pudoare fizică specifice spațiului etrusco-roman, se pare că armonia corporală a statuilor eline a diseminat în mentalitatea romanilor fiorul prezenței divine. Simetria canoanelor elaborate de vechii maeștri greci și-a exercitat influența în spațiul public, convingând cetățenii Romei că au în fața lor manifestarea formală a unei puteri supreme. Numeroasele copii din arta romană majoră și cea minoră dovedesc efectul copleșitor pe care proporțiile plastice grecești le-au avut asupra artiștilor și artizanilor romani. Indiferent de scara la care au fost concepute, stereotipurile sculpturale romane au promovat simetria studiată și aplicată de școlile grecești.

În cadrul studiului anterior dedicat simetriei statuilor greco-romane, este identificată *secțiunea de aur pelviană* prezentă în lucrările celor mai importanți sculptori ai Greciei antice.[34] Ipoteza de cercetare și-a dovedit validitatea prin precizia și rectiliniaritatea tunsorii pubiene, ce separă net minorul de major în segmentul pelvian delimitat de ombilic și scrot. Studiul actual continuă măsurătorile pentru a verifica ipoteza și în cazul unor portrete nud romane. La majoritatea artiștilor plastici din perioada clasică și elenistică, modelul antropometric indică prezența acestor elemente de simetrie, fără deosebiri semnificative între varianta de 7 capete înălțime a lui Policlet și cea de 8 capete a lui Lisip.[35]

Spre deosebire de cultul grecilor pentru armonia corpului, romanii au fost fascinați de estetica portretului, fiind convinși că fața are calitatea de-a exprima caracterul individului. Ei considerau că fizionomia nu este doar rezultatul unei evoluții naturale de-a lungul vieții, ci aceasta reflectă sursa voinței și a acțiunii numită *animus*.[36] Așadar, virtuți romane specifice precum *gravitas*, *severitas*, *constantia*, *virtus*, *clementia* ș. a. puteau fi recunoscute întrucât erau determinante pentru trăsăturile feței.[37] Din dorința lor de a cosmetiza chipul sculptat al conducătorilor, romanii au ajuns la idealizarea portretului. Atunci când împărații au dorit să fie redați integral și grandios pentru a impresiona poporul în spațiul public, soluția a venit, firesc, de la greci, prin nudurile ideale ale zeilor și eroilor, sculptate de mari maeștri cu secole în urmă.[38] Ca atare, fața (*facies* sau *vultus*) a întâlnit corpul (*corpus*) întru o idealitate personalizată mereu dorită, niciodată atinsă, ceea ce

[33] Jonathan Bardill, *op. cit.*, p. 199.
[34] Radu Stănese, „Observații privind simetria statuilor greco-romane", *Saeculum*, Nr. 56, 2023, p. 167-170.
[35] https://studioimagic.ro/2021/03/28/sectiunea-de-aur-pelviana/, Principalii sculptori ai Greciei antice, Figurile 1A- 1J, Alte statui greco-romane, Figurile 1 – 110, accesate la data de 14.06.2024.
[36] Christopher H. Hallett, *op. cit.*, p. 285-286.
[37] *Ibidem*, p. 287.
[38] *Ibidem*, p. 295.

explică recurenta „contradicție dintre cap și corp”[39] prezentă la statuile împăraților romani. Cu toate acestea, se constată o influență reciprocă între sculptura greacă și cea romană, deoarece verismul portretelor imperiale a pătruns, la rândul său, în spațiul grecilor, exprimând tensiunile generate de procesul de aculturație.[40]

Autoritatea imperială s-a impus public prin acest dialog plastic greco-roman, iar cetățenii romani s-au lăsat impresionați de o asemenea manieră de „întrupare” mundană a voinței divine, deși imaginea (*imago*) încălca, în mod evident, cutuma pudorii fizice.

Așa cum au arărăt cercetători ai fenomenului precum Larissa Bonfante, Christopher H. Hallett ș.a., una dintre explicații este calitatea de „costum” (*habitus*) pe care o avea nudul teomorfic. Împărații sculptați goi erau percepuți ca fiind „îmbrăcați” în ținuta unor zei sau eroi ai panteonului greco-roman. Pentru a satisface și publicul pudibond, împărați ca Augustus au fost reprezentați în varianta semi-nud, fiind acoperit peste mijloc cu un drapaj specific artei romane. Ținuta „semi-drapată” nu a fost purtată în viața de zi cu zi, ci era un efect artistic menit să împăce ambele culturi printr-un compromis estetic popular, ce amintea de nuditatea clasică fără expunere totală.[41]

Pentru identificarea *secțiunii de aur pelviene* este necesară selectarea unor statui romane cu zona intimă vizibilă și măsurabilă. Colecția supusă măsurătorilor cuprinde portretele nud ale unor personalități romane realizate de-a lungul a peste trei secole, printre care Iulius Caesar, Octavianus, Otho, Vespasianus, Hadrianus, Germanicus, Antoninus Pius, Nerva Traianus, Decius, Septimius, Marcus Aurelius, Lucius Verus, Trebonianus Gallus, Pupienus ș.a.[42]

Scopul măsurătorilor este de-a observa recurența *secțiunii de aur pelviene* la nudurile romane, pentru a constata astfel procesul de transpunere a simetriei corporale clasice și elenistice, rigoarea în aplicarea acestei proporții de aur cu totul particulare demonstrând gradul de intenționalitate și, implicit, caracterul canonic al noțiunii.

În urma a 57 de analize antropometrice, *secțiunea de aur pelviană* este identificată într-un procent de 82,4%, ceea ce amintește de rezultatul studiului anterior aplicat unui eșantion de peste 300 de statui și statuete greco-romane, unde confirmarea în 80% din cazuri a validat aceeași ipoteză de cercetare.[43]

Majoritatea statuilor romane au făcut posibilă măsurarea precisă a *secțiunii de aur pelviene* datorită rectiliniarității tunsorii pubiene. Traducerea plastică a detaliului este edificatoare la portretele nud ale lui Traian (4 statui), Octavian, Marcellus, Gaius Cezar, Otho, Hadrian (9 statui), Germanicus (2 statui), Pius (2 statui), Decius (2 statui), Marcus Aurelius (2 statui), Lucius Verus (2 statui), Alexander Augustus, Domițian, Commodus și Pupienus.

Faptul că una dintre statuile lui Hadrian îl reprezintă gol alături de înveșmântata sa soție Sabine, modificată ulterior în Lucilla, amintește de obiectificarea patetică

[39] *Ibidem.*

[40] Tom Stevenson, „The ‚Problem’ with Nude Honorific Statuary and Portraits in Late Republican and Augustan Rome”, *Greece & Rome*, Second Series, Vol. 45, No. 1, Apr., 1998, p. 53-54.

[41] R.R.R. Smith, „Naked Emperors”, *Omnibus*, Nr. 18, 1989, p. 30-32.

[42] https://studioimagic.ro/2021/03/28/sectiunea-de-aur-pelviana/, Portretele nud ale unor personalități romane, Figurile 1 – 30, accesate la data de 14.06.2024.

[43] Radu Stănese, *op. cit.*, 2023, p. 170.

a bărbatului întâlnită în iconografia grecilor.[44] Deși este redat în *habitus*-ul zeului Marte, împăratul Hadrian pare a fi cuprins protectiv de brațele consoartei, ceea ce balansează mesajul vizual dinspre talerul lui Tanatos spre cel al lui Eros. Împăratul Claudiu a reluat motivul plastic, împreună cu soția sa Agrippina, într-un basorelief de la Sebasteionul Afroditei.[45]

Iubitul împăratului Hadrian, Antinous, a fost sculptat într-un registru teomorfic impresionant: Dionis, Bahus, Agathodaimon, Apollo, Hercule și Hermes. Lipsa părului pubian nu reduce vizibilitatea *secțiunii de aur pelviene*, întrucât triunghiul pentru delimitarea minorului față de major este obținut din creasta iliacă și semicercul abdominal. Conturarea anatomică este nefiresc de evidentă la nudul apolinic al tânărului Antinous, unde proporția de aur genital-inghinală pare a fi demarcată cu o fermitate didactică.[46]

Cele două portrete nud ale împăratului Vespasian[47] prezintă ambele variante ale *secțiunii de aur pelviene* definite în studiul inițial,[48] deși raportul dintre înălțimea corporală și dimensiunea capului se dovedește a fi lipsită de consecvența canonică. În plus, ombilicul nu împarte înălțimea de ansamblu în medie și extremă rație la niciuna dintre sculpturi, una prin supradimensionare și cealaltă prin subdimensionarea raportului.

Colecția supusă măsurătorilor confirmă conjuncția a două preocupări vizuale complementare: cea a romanilor pentru identitatea facială și cea a grecilor pentru identitatea corporală. În acest proces complex, îndelungat și imperfect, *facies*-ul și *habitus*-ul s-au unit într-un teomorfism fundamental spațiului cultural greco-roman, cu o constantă antropometrică tradusă plastic remarcabil de riguros – *secțiunea de aur pelviană*.

Pragmatismul roman a creat conceptul de portret nud ca un hibrid cultural dedicat idealizării imperatorului, cu o sintaxă antropometrică ce miza pe două centre de atracție vizuală: identitatea facială și cea genitală. Așa cum o personalitate își construia autoritatea prin convenția plasării propriei statui pe un piedestal, la fel, deificarea sa era formal garantată de „costumul" nud ce trebuia să-i susțină portretul. În timp ce idealizarea chipului trebuia să se realizeze în limitele trăsăturilor reale ale împăratului pentru a fi recognoscibil, desăvârșirea portetului genital era deja canonizată de maeștri greci. Prin atașarea unui corp nud ca formulă generică sau prin expunerea simplă a bustului, extragerea portretului reprezintă, de fapt, specificul artei romane cu o întreagă hermeneutică proprie.[49] Împăratul roman a

[44] https://studioimagic.ro/2021/03/28/sectiunea-de-aur-pelviana/, Portretele nud ale unor personalități romane, Figura 9B, accesate la data de 14.06.2024.

[45] https://studioimagic.ro/2021/03/28/sectiunea-de-aur-pelviana/, Figura 24, accesată la data de 14.06.2024.

[46] https://studioimagic.ro/2021/03/28/sectiunea-de-aur-pelviana/, Figura 17B, accesată la data de 14.06.2024.

[47] https://studioimagic.ro/2021/03/28/sectiunea-de-aur-pelviana/, Tipurile secțiunii de aur pelviene, Figurile 8A și 8B, accesate la data de 14.06.2024.

[48] https://studioimagic.ro/2021/03/28/sectiunea-de-aur-pelviana/, Tipurile secțiunii de aur pelviene, Figurile 3 A și B, accesate la data de 14.06.2024.

[49] Michael Squire, „Roman Portraiture and the Semantics of Extraction", *Gesicht und Identität/ Face and Identity*, Munich: Wilhelm Fink, 2014, p. 97.

pozat sculptorului și, implicit, privitorului uitându-se în ochii lui. Reciprocitatea privirii creează și azi senzația unui dialog vizual ce oferă portretisticii romane o semnificație unică.

Măsurătorile din cadrul acestui studiu arată că *secțiunea de aur pelviană* poate fi o explicație pentru această recurentă „transliterare" plastică. Simetria antropometrică devenea astfel purtătoare a mesajului divin, pe care împăratul îl aducea la cunoștință cetățenilor. Statutul de zeu putea căpăta forma unică și autentică de validitate (*forma ad validitatem*) doar prin expunerea publică a portretului nud (*erga omnes*).[50]

Limbajul plastic crea astfel joncțiunea dintre divin și mundan, mister și evidență, esoteric și exoteric. Acest efect tainic, subliminal al hibridului plastic era accesibil doar inițiaților, însă, așa cum s-a văzut, trăinicia proporțiilor antropometrice preluată de la constructorii greci, a fost transferată și în alcătuirea templelor romane, prin învățăturile unor arhitecți precum Vitruviu, pentru a se păstra până în prezent cu aceeași eficiență.

Concluzii

Deosebirile și asemănările dintre cei doi poli ai lumii greco-romane au creat cadrul favorabil unui dialog cultural efervescent și prodigios, uneori cu interferențe, alteori cu delimitări vizibile în limbajul plastic. Statuile de tip *kouros* invocau zeul Apollo sau evocau spiritul defunctului prin nuditatea lor juvenilă, ambiguitatea funcției lor păstrându-și semnele de întrebare în fața cercetătorilor contemporani. Mai mult, se poate spune că polisemia este, de fapt, sensul propriu-zis al acestor reprezentări, de vreme ce romani au preluat, după secole, întregul panteon sculptural al Eladei fără a demonetiza valoarea și impactul vizual al personajelor mitologice. Dimpotrivă, Roma a încercat să investească autoritatea supremă în perfecțiunea acestor nuduri, cărora le-a împrumutat identitatea conducătorilor săi.

Într-un contrast evident cu pudoarea moștenită de romani de la etrusci, împărații se arătau goi în sculpturile menite să le consacre statutul divin. Ce factori au determinat ca, timp de patru secole, această paradigmă să se impună în viața Romei antice, în ciuda transgresării moravurilor? Nudul teomorfic satisfăcea funcțiile unui „costum" divin, pe care împăratul îl purta în față poporului său pentru a-i câștiga încrederea și loialitatea. Supremul portret nud era îmbrăcat în semnificații convenționale, ce aparțin unui limbaj plastic specific spațiului greco-roman, articulat, în timp, de rațiuni politice și sociale circumstanțiale, dar și de rigoarea canonică a unei simetrii antropometrice cu multiple conotații sedimentate în mentalul colectiv.

Splendoarea nudurilor ateniene a demostrat romanilor faptul că proporțiile corporale gravitează vizual în jurul *secțiunii de aur pelviene,* ca atare, „morfemul" antropometric a fost inclus în *habitus*-ul imperial, ceea ce a permis crearea unor

[50] *Forma ad validitatem* reprezintă un concept de drept roman referitor la unica formă ce oferă valabilitate juridică, iar *erga omnes* se referă la obligația de-a face public un conținut de interes general. Ambele sintagme sunt tratate aici ca expresii plastice ale unor principii din viața civilă a romanilor.

„forme flexionare" inedite, adaptate plastic la portretizarea diferiților conducători. Majoritatea covârșitoare a portretelor nud romane măsurate în cadrul acestui studiu, indică în mod vădit *secțiunea de aur pelviană*, adăugând la rezultatele cercetării anterioare argumente suplimentare pentru susținerea validității conceptului.

Bibliografie /Bibliography:

Bardill, Jonathan, *Constantine, Divine Emperor of the Christian Golden Age*, Cambridge University Press, New York, 2012.

Bonfante, Larissa, „Nudity as a Costume in Classical Art", *American Journal of Archaeology*, Vol. 93, Nr. 4, October 1989.

Clark, Kenneth, *The Nude. A Study of Ideal Art*, Penguin Books Ltd., London, 1985.

Curcio, Mariateresa, „Body Models in Roman Nude Portraits: Restaging Polykleitos?", *Restaging Greek Artworks in Roman Times*, Edited by G. Adornato, I.B. Romano, G. Cirucci, A. Poggio, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, Milano, 2018.

Ewald, Björn Christian, „Reviews: Ewald on Hallett", *The Art Bulletin*, June 2008, Vol. XC, Nr. 2.

Grozea, Lucian Grozea, „Zei și idoli. Reprezentări și simbolizări ale divinității în religiile Israelului antic", *Saeculum*, Nr. 56, 2023.

Hallett, Christopher H., *The Roman Nude: Heroic Portrait Statuary 200 BC - AD 300*, Oxford University Press, Oxford, 2005.

Harrison, Evelyn B., „Athena and Athens in the East Pediment of the Parthenon", *American Journal of Archaeology*, Vol. 71, Nr. 1, January 1967.

Hurwit, Jeffrey M., „The Problem with Dexileos: Heroic and Other Nudities in Greek Art", *American Journal of Archaeology*, Vol. 111, Nr. 1, January 2007.

Jones, Mark Wilson, „Greek and Roman Architectural Theory", *The Oxford Handbook of Greek and Roman Art and Architecture*, Edited by Clemente Marconi, Oxford University Press, 2015.

Lawlor, Robert, *Sacred geometry: philosophy and practice*, Thames & Hudson Ltd, London, 1982.

Matei, Ion, *Ramul de măslin al Olympiei*, Editura Albatros, București, 1985.

Mouratidis, John, „The Origin of Nudity in Greek Athletics", *Journal of Sport History,* Vol. 12, Nr. 3, Winter, 1985.

Osborne, Robin, „Men Without Clothes: Heroic Nakedness and Greek Art", *Gender & History*, Vol. 9, No. 3, November 1997.

Petecel, Stela, *Antichitatea greco-romană despre sport*, Editura Sport-Turism, București, 1980.

Platon, *Republica,* Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, București, 1986.

Plinius, *Naturalis Historia*, traducere de Ioana Costa și Tudor Dinu, Editura POLIROM, București, 2001.

Radian, H.R., Cartea proporţiilor, Editura Meridiane, București, 1981.

Reid, Heather; Mouratidis, Georgios, „Naked Virtue: Ancient Athletic Nudity and the Olympic Ethos of Areté", *Olympika XXIX*, 2020.

Smith, R.R.R., „Naked Emperors", *Omnibus*, Nr. 18, 1989.

Squire, Michael,"Roman Portraiture and the Semantics of Extraction", *Gesicht und Identität/ Face and Identity*, Munich: Wilhelm Fink, 2014.

Stănese, Radu, „Arhetipul bărbatului patetic (I)", *Saeculum*, Nr. 49, 2020.

Stănese, Radu, „Arhetipul bărbatului patetic (II)", *Saeculum*, Nr. 50, 2020.

Stănese, Radu, „Observații privind simetria statuilor greco-romane", *Saeculum*, Nr. 56, 2023.

Stevenson, Tom, „The ‚Problem' with Nude Honorific Statuary and Portraits in Late Republican and Augustan Rome", *Greece & Rome*, Second Series, Vol. 45, No. 1, Apr., 1998.

Wang, Keyang, „Comparison of Ancient Greek Art and Ancient Roman Art", *Advances in Social Science, Education and Humanities Research, Volume 638, Proceedings of the 2021 International Conference on Public Art and Human Development (ICPAHD 2021).*

***Webliografie /Webliography*:**

https://www.globalegyptianmuseum.org/detail.aspx?id=5494

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d5/The_Grave_Stele_of_Dexileos_%284th_cent._B.C.%29_at_the_Archaeological_Museum_of_Kerameikos_on_27_June_2018.jpg

https://www.flickr.com/photos/carolemage/14073618960/in/photostream/

https://www.flickr.com/photos/carolemage/14256921551/in/photostream/

https://www.flickr.com/photos/carolemage/14073657277/in/photostream/

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eucharides_Painter_ARV_227_8ter_death_of_Aktaion_-_death_of_Argos_%2803%29.jpg

https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Krater_Aktaion_Louvre_CA3482_n2.jpg

https://www.theoi.com/Gallery/K6.7.html

https://studioimagic.ro/2021/03/28/sectiunea-de-aur-pelviana/