





Laboratorio di archeologia e storia delle arti

collana diretta da

Stefano Bruni

comitato scientifico

Gianfranco Adornato, Francesco Buranelli, Francesca Cappelletti,
Stella Sonia Chiodo, Alessandra Coen, Marco Collareta, Roberto Contini,
Valter Curzi, Gigetta Dalli Regoli, Lucia Faedo, Vincenzo Farinella, Michele Feo,
Françoise Gaultier, Sauro Gelichi, Elisabetta Govi, Sonia Maffei,
Concetta Masseria, Maria Elisa Micheli, Marina Micozzi, Andrea Muzzi,
Alessandro Naso, Fabrizio Paolucci, Giovanna Perini Folesani,
Maria Grazia Picozzi, Stefano Renzoni, Max Seidel,
Carlo Sisi, Lucia Tongiorgi Tomasi

Ogni volume è sottoposto a doppio referee anonimo.

La forma delle Muse: un dialogo di parole e immagini

Atti del convegno internazionale,
Urbino 9-11 dicembre 2024

a cura di Alessandra Coen, Maria Elisa Micheli, Anna Santucci



Edizioni ETS



www.edizioniets.com



1506
UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI URBINO
CARLO BO

DISTUM
DIPARTIMENTO
DI STUDI
UMANISTICI



Dipartimento
di Eccellenza
2023-2027

Volume pubblicato nell'ambito del Progetto di Eccellenza 2023-2027 del Dipartimento di Studi Umanistici
“La forma delle Muse: parola e immagine. Nuove frontiere del Cultural Heritage fra tradizione e innovazione digitale”

Comitato scientifico

Ulrico Agnati (Università di Urbino, DESP), Fabio Giorgio Cavallero (Università di Urbino, DISTUM), Alessandra Coen (Università di Urbino, DISTUM), Marco Gaiani (Università di Bologna, Dipartimento di Architettura), Simone Garagnani (Università di Urbino, DISTUM), Pier Giovanni Guzzo (Accademia dei Lincei), Alexander Heinemann (Eberhard Karls Universität, Tübingen), Rafael Hidalgo Prieto (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla), Franco Luciani (Università di Urbino, DISTUM), Maria Elisa Micheli (Università di Urbino, DISTUM), Maurizio Paoletti (già Università della Calabria), Anna Santucci (Università di Urbino, DISTUM), Claudia Valeri (Musei Vaticani)

In copertina

Urbino (PU), Museo dei Gessi: calco ottocentesco del Gladiatore Borghese (© Università degli studi di Urbino Carlo Bo, DISTUM. Laboratorio di *Imaging for humanities*).

© Copyright 2025

EDIZIONI ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN cartaceo 978-884677404-0

Il presente PDF con ISBN 978-884677581-8 è in licenza **CC BY-NC**



Indice

Introduzione <i>Alessandra Coen, Maria Elisa Micheli, Anna Santucci</i>	vii
Per un progetto urbinato e il suo mondo di riferimento. <i>La forma delle Muse: parola e immagine. Nuove frontiere del Cultural Heritage fra tradizione e innovazione digitale</i> <i>Pier Giovanni Guzzo</i>	1
Architettura e rappresentazioni di edifici nella Grecia classica. Una nota epigrafica <i>Giovanni Marginesu</i>	7
Epigrafia dell'architettura: i contrassegni alfabetici su Porta Rosa a Velia <i>Luigi Vecchio</i>	15
La parola nello spazio domestico: testimonianze dalle case greco-romane in Cirenaica (Libia) <i>Jerzy Żelazowski</i>	31
Parole come immagini. Un riesame delle fonti letterarie ed epigrafiche relative alla biblioteca della <i>porticus Octaviae</i> e agli schiavi pubblici in essa impiegati <i>Franco Luciani</i>	45
Impressioni su un tempio. Plutarco e il tempio di Giove Capitolino a Roma <i>Eva Falaschi</i>	63
Prometeo: un mito e un'iconografia in divenire <i>Elvia Giudice</i>	73
La voce dell'artigiano etrusco. Elementi per un nuovo approccio all'epigrafia della produzione artigianale <i>Enrico Benelli</i>	83
L'inganno della parola: parola e immagine in alcuni specchi etruschi <i>Alessandra Coen</i>	89
Trachee (senza) serpenti: paradigmi interpretativi aperti nel santuario termo-minerale del Bagno Grande a San Casciano dei Bagni <i>Jacopo Tabolli</i>	99
Nel decoro l'immanenza. Ornato e presenza del dio <i>Gian Luca Grassigli</i>	107

Parole e gesti: la creazione dell'immagine giuridica dell' <i>Urbs</i> . Alcune osservazioni sullo spazio e sul potere a Roma tra <i>regnum</i> e <i>res publica</i> <i>Fabio Giorgio Cavallero</i>	117
Parola e immagine nella costruzione del potere augusteo. L'esempio del <i>pater patriae</i> <i>Mauro Menichetti</i>	129
Sotto il velo della didascalia. Icone dell'arte greca nascoste nella <i>Tabula Iliaca</i> Capitolina <i>Daniele Federico Maras</i>	137
Du τύπος au type : quelques réflexions sur le rôle des modèles dans la communication visuelle dans le monde romain <i>Martin Szewczyk</i>	161
La dialettica firma - autore - opera: una nota <i>Maria Elisa Micheli</i>	181
« <i>signa marmorea</i> » e lettere nel marmo: un caso studio da un contesto abitativo ostiense <i>Elisa Bazzechi</i>	193
Images et inscriptions sur les reliefs funéraires de banquet à Rome et en Italie, à l'époque romaine <i>Valérie Huet</i>	209
Between Text and Image: Imitations of Roman Aurei of Tiberius from Southeast Arabia <i>Daniela Williams, Michele Degli Esposti</i>	221
Il limite della razionalità. Epistemologia e neuroetica applicate all'indagine archeologica e alla storia dell'architettura antica: il caso del Ninfeo di Polifemo della <i>Domus Aurea</i> <i>Stefano Borghini, Alessandro D'Alessio</i>	229
Il <i>Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance</i> : origini, metodi e prospettive future <i>Kathleen W. Christian</i>	251
Oltre la visione. Tecniche di <i>imaging</i> avanzate per la digitalizzazione del patrimonio culturale <i>Simone Garagnani</i>	265
Parole, immagini, forme: Giancarlo De Carlo, la Grecia, Urbino <i>Anna Santucci</i>	277

Introduzione

Alessandra Coen, Maria Elisa Micheli, Anna Santucci

Il volume raccoglie gli Atti del convegno tenutosi a Urbino nel dicembre 2024 nell'ambito del Progetto DISTUM - Eccellenza 2023-2027, *La Forma delle Muse. Parola e immagine: nuove frontiere del Cultural Heritage fra tradizione e innovazione digitale* (<https://project.uniurb.it/dipartimento-di-eccellenza/>).

Gli interventi corrispondono alla vocazione multidisciplinare del progetto, che diventa interdisciplinare nell'indagine di temi specifici, discussi entro l'orizzonte storico-culturale del Mediterraneo classico (greco, etrusco e romano), tanto nella sua dimensione antica quanto in quella post-antica, connotata da fenomeni di trasmissione, permanenza e ricezione delle antichità nella cultura moderna e contemporanea dell'Occidente.

Attraverso una serie di contributi, il volume esemplifica percorsi tematici e metodologici tramite i quali la ricerca storico-archeologica e storico-artistica riflette sul ruolo che parole e immagini hanno avuto (e hanno) nei processi di produzione/rappresentazione/comunicazione e fruizione/ricezione/percezione di contesti, monumenti e manufatti antichi, sia negli ambiti dell'originaria appartenenza, sia in quelli che ne hanno definito il vissuto lungo tutto l'asse dei tempi successivi.

Architetture, pitture, mosaici, sculture, oggetti di uso quotidiano, monete etc. sono tra le categorie monumentali considerate in via preferenziale. Sulle loro superfici parole e immagini sono state materializzate (o anche solo "fantasticate" per iscritto) nell'intento di veicolare contenuti, le cui documentazione e lettura si confrontano con continui mutamenti di prassi operative e direttrici culturali. Parole e immagini sostanziano il dialogo multiforme che produzioni di pregio o seriali, celebrative o utilitaristiche intrecciano con e nello spazio pubblico o privato, civile o religioso, domestico o funerario.

Dopo l'introduzione di Pier Giovanni Guzzo, che aveva anche presentato il progetto nel suo evento inaugurale in Ateneo il 15 novembre 2023 (<https://www.youtube.com/watch?v=n54PfZLuCHA>), una prima serie di contributi sviluppa il tema del convegno in relazione alle architetture sia greche sia romane, delineandolo in alcuni dei suoi aspetti rappresentativi, che spaziano dall'iter progettuale alla destinazione d'uso, dalla funzione alla gestione, dalla realtà al racconto (contributi di Giovanni Marginesu; Luigi Vecchio; Jerzy Żelazowski; Franco Luciani; Eva Falaschi). A seguire sono i contributi che discutono il tema in rapporto all'artigianato e agli artigiani del mondo greco ed etrusco (Elvia Giudice; Enrico Benelli; Alessandra Coen); alle strategie e modalità di definizione, espressione e comunicazione della dimensione sacra e/o politica di luoghi e monumenti (Jacopo Tabolli; Gian Luca Grassigli; Fabio Giorgio Cavallero; Mauro Menichetti). Gli interventi successivi sono incentrati sulle produzioni scultoree, assumendo come osservatorio privilegiato le dinamiche inerenti alla creazione/trasmmissione/ricezione/ricreazione di modelli tra mondo greco e mondo romano e alla questione dell'autorialità delle opere (Daniele Federico Maras; Martin Szewczyk; Maria Elisa Micheli; Elisa Bazzechi; Valérie Huet), con un'apertura sul repertorio numismatico (Daniela Williams, Michele Degli Esposti). Chiudono il volume interventi che allargano la prospettiva fino al contemporaneo esaminato sotto diversi punti di vista, emblematici di paradigmi interpretativi, tecnologie digitali e permanenze dell'antichità classica (Stefano Borghini e Alessandro D'Alessio; Kathleen W. Christian; Simone Garagnani; Anna Santucci).

Avvertenze

Le abbreviazioni di periodici, lessici, enciclopedie e *corpora* di ambito archeologico seguono i criteri del Deutsches Archäologisches Institut.

Le abbreviazioni delle fonti greche seguono il Liddell Scott; quelle delle fonti latine il *Thesaurus Linguae Latinae*.

Per un progetto urbinato e il suo mondo di riferimento. *La forma delle Muse: parola e immagine. Nuove frontiere del Cultural Heritage fra tradizione e innovazione digitale*

Pier Giovanni Guzzo

Abstract: The Urbino project is analyzed by identifying its components. The intentions and potential impacts in the widespread scientific and socio-cultural contexts are discussed. The challenge posed for the project actualization indicates the vitality and breadth of interests of those who conceived, articulated, and supported it. And of those who will have to actualize it.

Keywords: project, Urbino, scientific impacts, socio-cultural impacts, challenge, actualization.

Parole chiave: progetto, Urbino, ricadute scientifiche, ricadute socio-culturali, sfida, realizzazione.

In quanto si cercherà di dire si intrecciano passato, presente e futuro, così come è per le previsioni e la realtà, per i desideri e la situazione data. Insomma, come in ogni progetto, prima che esso sia realizzato, situazioni e tempi si intrecciano rendendo il futuro prevedibile, mentre non sempre lo sono le conseguenze che ne sortiranno. È accertato che la prevedibilità è sulla carta, ormai nei *bit*, del progetto, non nella realtà. Ma è accertato, altresì, che è stata l'esperienza del pregresso e del presente a tracciare le linee del progetto stesso e i suoi obiettivi. Così che sono realtà comprovate e, come tali, affidabili a far da base alla prevedibilità di un futuro che si intende costruire e non attendere che ci giunga confezionato da altri per fini che non sono i nostri.

Mancano meno di vent'anni al centenario della prima apparizione della *Biblioteca di Babele* di Jorge Luis Borges. La visionaria costruzione del grande scrittore argentino è stata, di recente, paragonata ad internet «composto da una serie virtualmente infinita di nodi... contiene una quantità di sapere che supera di gran lunga quella che possiamo esplorare con la mente»¹. La versione materiale di tale inafferrabile sapere può essere vista nell'insieme del patrimonio culturale. Esso, fin dalle più antiche manifestazioni umane nel buio delle caverne, costituisce la continua materializzazione del pensiero dei nostri progenitori. Dal quale stesso sortiscono poesia e prose, oltre alla musica. È a questo complesso universo che il progetto urbinato si rivolge.

Quanti lo hanno elaborato non si pongono, tuttavia, nella irrealizzabile aspettativa di rinvenire nella biblioteca di Babele «un patrimonio illimitato di conoscenza e sapere»² per farlo proprio. Così è stato per *internet*: quello che era «il sogno di un sapere equo e per tutti si è trasformato in una distopia in cui ognuno si sente deprivato del suo»³. I costruttori di questo progetto, invece, si tengono ben ancorati ai perimetri che intendono esplorare, pur ben sapendo che numerosi altri se ne trovano subito al di là.

Il progetto urbinato potrebbe pertanto trovarsi impantanato proprio dalle dimensioni e dalla varietà delle sue componenti, che vanno dalle indagini sulla tradizione dei testi e dei documenti letterari dall'antichità all'era contemporanea; sulle letture integrate di parole e immagini dell'antichità classica; sul patrimonio storico-artistico e su quello immateriale delle geografie linguistiche; sull'ecologia delle immagini e sulla percezione della cultura; sull'educazione al patrimonio. Ognuno di questi argomenti (e uso una definizione che non ne evidenzia la complessità) potrebbe costituire una delle sale a pianta esagonale che Borges immaginava costituissero la sua biblioteca. Ognuno di questi argomenti non è solo complesso in sé, ma contiene nella storia della sua elabo-

* pietrogiovanniguzzo@gmail.com, Accademia Nazionale dei Lincei; Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte

¹ Piacenza 2023, p. 4.

² Piacenza 2023, p. 4.

³ Piacenza 2023, p. 5.

razione anche contraddizioni. Che occorrerà sciogliere se si desidera procedere positivamente. Si imporranno, quindi, scelte: le quali, come è ben noto, comportano altrettante, e forse ancora più numerose, rinunce. Il criterio da seguire è conseguente all'applicazione del buon metodo storico. Detto così sembra semplice: nella realtà ogni percorso che porti a scegliere è irto di dubbi e di incertezze. Dubbi e incertezze che non chiedono altro che essere superati, anche se non sempre il superarli li acquieta. Talvolta riappaiono, come figure che escano dalla nebbia; talvolta ci si convince di aver sbagliato, talaltra, invece, ci si rafforza nel raggiunto convincimento. Credo che l'importante sia mantenere sempre la mente e la sensibilità aperte al dubbio: ma, contemporaneamente, forzare la propria intelligenza a superarlo, così da poter procedere. Superare i dubbi non significa sempre risolverli: la parzialità dei dati, l'oscurità delle fonti, l'approssimazione delle conoscenze di antiche, o vecchie, scoperte, nel caso degli archeologi, costituiscono cause non superabili di incertezze e di dubbi. Situazione incerta che non manca ad altre specializzazioni del conoscere. Lì dove mancano certezze si dovrà far ricorso ad ipotesi: che tali rimarranno fino a quando la ricerca non avrà fornito proprio quegli elementi che oggi mancano. Ed è nella costruzione di ipotesi che l'applicazione del buon metodo storico dimostra la sua validità: a cominciare dall'esplicitazione che di ipotesi di tratta, non di certezze documentate.

Se per gli addetti ai lavori, cioè per quelli che compiono ricerca seguendo il buon metodo storico, un tal modo di procedere, distinguendo tra sicuro e insicuro, è strumento di base, non altrettanto lo è per il pubblico, per quanti non addetti costituiscono l'obiettivo dichiarato di riferimento per la ricaduta del progetto. A questa multiforme moltitudine devono essere narrati i risultati del progetto, cercando, oltre che la necessaria chiarezza e semplicità, anche di evidenziare la distanza temporale che ci separa dall'oggetto dello studio e, appunto, la non sempre accertata sicurezza delle conclusioni.

Si crede che per rendere fecondo il dubbio, e non invece motivo di incertezza e di rifiuto, sia opportuno, se non addirittura necessario, iniziare dal far accettare la profonda distanza temporale che separa gli antichi da noi viventi. In un presente che rinnega il passato, anche prossimo, nell'ansia di un futuro che ci si sforza di immaginare migliore, il senso della storia si va rarefacendo sempre di più. Il passato, anche prossimo, non conosceva né internet né iPhone: ed è quindi assimilato ad una sprofondata, irraggiungibile età della pietra. Il futuro si spera migliore, ma, intanto, ci si aggrappa a tutto quello che satura l'oggi: così che il presente appare l'unica dimensione temporale nella quale vivere. Come riuscire a restituire la coscienza dello spessore non solo del tempo, ma anche della storia, che dal nostro oggi ci conduce all'oggi dei nostri progenitori non appare impresa agevole. Forse lo strumento migliore è quello di far ricorso al succedersi delle generazioni naturali, ripercorrere la storia delle famiglie quanto più si può andare a ritroso. Ognuno di noi ha, con buona probabilità, ricordo dei propri nonni: il loro ricordo non è esente da punti sfocati, incerti. Così che si può forse comprendere, per analogia, come non tutta la conoscenza del passato è sicura. Il ricomporre lo spessore del tempo che intercorre tra l'oggi e quel passato sul quale si desidera focalizzare il discorso non significa che lo si debba né apprezzare né condividere. Anzi, credo sia proprio la ricostruita coscienza della lontananza e dell'estraneità che ci distinguono dai nostri progenitori a facilitare l'impostazione di una valutazione storica, e quindi critica, nei loro confronti. A cominciare dalla diversità, oggettiva e dominante, tra loro e noi. Tutto quel filone di divulgazione e, talvolta, di letteratura che si autoproclama scientifica, basata sul quasi perfetto parallelismo tra antichi e moderni ha frapposto pesanti ostacoli alla crescita di una coscienza storica nella moltitudine dei non addetti ai lavori. I quali si sono così convinti dell'inutilità di pensare storicamente, vista la propagandata non differenza tra oggi e ieri. Assimilare, come si è fatto, la continuità organica a quella culturale ha fatto sì che si perdesse uno dei fondamenti della critica: il saper distinguere tra categorie diverse, come appunto sono l'immutata fisiologia del corpo umano e la diacronia delle azioni e dei pensieri. Così limitandosi, ma senza accorgersene, i non addetti non operano allo scopo di prepararsi al futuro che migliori realmente la situazione presente.

La differenza tra l'antichità e l'oggi è abissale: non incidono tanto le condizioni materiali attraverso le quali si dipana la vita quotidiana, quanto il modo di pensare e di percepire il mondo circostante. Robinson Crusoe, privato dal naufragio di gran parte delle conquiste materiali del suo XVII secolo, progressivamente riadatta la sua elementare esistenza sull'isola senza nome secondo lo schema mentale della sua contemporaneità, anche facilitato da quanto era riuscito a salvare dal relitto, compresa una copia della Bibbia. Gli antichi, al contrario, non conoscevano se non quanto avevano posseduto nella propria esperienza. Non si tratta, nel cercare di comprendere gli antichi,

di valutare la mancanza di elettricità, del motore a scoppio e così via. Basti riflettere alla differenza che corre tra la produzione di energia nell'oggi e quella di allora, esclusivamente basata sulla forza naturale del vento, dell'acqua, degli animali, degli uomini. E come tale condizione possa aver inciso sui modelli mentali e sui conseguenti esiti.

Nel nostro mondo non possono non sorgere dubbi e incertezze a proposito dell'interpretazione del passato. E dubbi del genere, come già detto, sono fruttuosi in quanto costringono l'onesto ricercatore che applica il buon metodo storico ad approfondire la ricerca prima di arrendersi al dubbio stesso. Una parte del progetto è dedicata alla ricostruzione virtuale di monumenti antichi parzialmente conservatisi. Realizzazioni del genere sono utili a comprendere la conformazione dell'antico scenario urbano nel quale agivano i soggetti del progetto. Ma per entrare nel mondo mentale degli antichi il miglior possibile strumento è costituito dalla loro produzione letteraria. Produzione che va però decodificata in base alla personalità e alla biografia del suo autore, al suo tempo, allo scopo che si era prefisso nello scrivere. Non sempre, quasi mai, possediamo così tanti dati da permetterci di conoscere tanto a fondo gli antichi autori da poterne decodificare compiutamente le opere. Per le culture illetterate preistoriche la ricerca si muove su binari differenti, dei quali non voglio parlare, visto che in questo progetto ci si muove all'interno della storia.

Il moltiplicarsi delle incertezze rende, meglio: può rendere, se correttamente spiegato, più avvincente il racconto sull'antichità rivolto ai non addetti. Questi compiranno un percorso, come fa il ricercatore, attraverso le difficoltà, i trabocchetti, i passi falsi dell'indagine: percorso che sembra avvincente, in quanto il risultato viene man mano costruito e non invece spiatellato e costretto ad essere creduto solo per il principio di autorità. E forse più solidamente ricordato e compreso di quanto possano essere solamente le parole ultimative, sia pur flautate, di un sedicente esperto. L'avvicinare i non addetti ai dubbi, alle incertezze, ai modi di ricerca guidati dal buon metodo storico ne evidenzia e ne accentua le capacità critiche. Le quali non si applicano solamente allo studio dell'antichità; ma con uguale vantaggio si possono applicare alle condizioni dell'oggi, all'attività politica, ai prevalenti modi di pensare, al sovraccarico di informazioni, di frequente provenienti da incerta fonte, che la rete comunica senza sosta. Individui che utilizzino le proprie capacità intellettive nella critica non sono i benvenuti da quanti detengono il potere, sia anche esso acquisito secondo modi democratici. Sarà un caso, ma, ad esempio, la comunicazione istituzionale relativa alle scoperte effettuate a Pompei ci sembra non utilizzare affatto quanto qui appena proposto. Con poco sforzo, con solo qualche *click* come si usa dire, è possibile raccoglierne un florilegio, dal voto di scambio al letto sul quale dormiva lo schiavo, e così via.

Si è fin qui esplicitato come la necessità di entrare all'interno dei gangli che costituiscono con il proprio intreccio i temi che articolano il complessivo progetto urbinato ci mette di fronte a difficoltà che occorre superare, oppure che occorre con chiarezza indicare come non ancora superate, se si desidera, e di certo i proponenti del progetto stesso lo desiderano, compiere un'opera degna dell'illustre e autorevole tradizione dell'ateneo del quale sono parti costituenti. E in quanto si è detto non si vorrà intravedere alcun intento didattico, ma solamente l'esemplificazione di punti problematici, di possibili bivi interpretativi, di percorsi di ricerca che si sono presentati alla sensibilità di chi vi parla nel riflettere sul progetto.

Non c'è dubbio che esso rappresenta una sfida, e non solo per il coordinamento delle numerose e vivaci intelligenze che vi saranno impegnate all'interno del dipartimento di eccellenza del quale sono parte. Ma non c'è dubbio che proprio l'importanza dell'obiettivo sarà il catalizzatore di tante egregie energie. Rassetta in un quadro coerente realtà che si presentano in sostanza differenti fra loro costituisce la pietra di paragone sulla quale misurare il proprio contributo utile alla felice riuscita del progetto. Il quadro di riferimento non sembra si possa altrimenti configurare che nel territorio all'interno del quale i diversi filoni di ricerca si trovano, per loro antica o meno antica originaria collocazione, o nel quale sono stati trasportati dai nostri progenitori. E a beneficio del territorio si riverseranno i frutti del comune lavoro di indagine, di interpretazione, di esplicazione, di messa a frutto e a servizio dei contemporanei fruitori dello stesso territorio. Il progetto tende, in definitiva, a ricostruire il territorio, razionalizzandone innumerevoli componenti frutto dell'uomo, materiali e immateriali. In esso sarà possibile collocare, con realizzazioni non solamente materiali, gli attori, ma anche gli interpreti, di antiche esperienze di linguaggio, di studio, di elaborazione non solamente rivolte all'immediata necessità di sopravvivere. Immagini, quindi, ma anche parole: dalle più semplici del quotidiano a quelle più complesse che al quotidiano hanno voluto dare uno spessore non contingente. Si ha davanti un impegno, la realizzazione del quale verrà a costituire la base per ulteriori, più

approfondite e più estese ricerche. Così come si constata per ogni giustificata ricerca: il relativo campo di sapere non rimane fissato in quel tempo ma si amplia. Perché quanto realizzato in una determinata fase storica e in un determinato ambiente, anche sociale e non solo territoriale, permette di individuare, e poi di esplorare, linee di indagine che si ampliano come i proverbiali cerchi nell'acqua colpita da un sasso.

La contingenza nella quale viviamo, come già accennato, non sembra molto favorevole a progetti del genere. L'immediato si presenta con un'urgenza, talvolta drammatica. Dalle tragedie delle guerre ai timori di una continua, anche se non dichiarata, pandemia. Dall'imminente cambiamento climatico al generale impoverimento di gran parte della popolazione globale. Dall'incrudelire delle ataviche paure, talvolta indotte ad arte, all'incrociarsi di genti che si vogliono diverse per il differente colore della pelle, dimenticandone l'appartenenza alla condivisa umanità. Non è, quello nel quale viviamo, lo scenario nel quale il segretario fiorentino poteva rivestirsi di panni reali e curiali e cibarsi del cibo che *solum* riteneva essere il suo. Ma proprio per tali e tante avversità appare opportuno, se non addirittura necessario, costruire un'alternativa che ci liberi dalle angosce. Sfidare la piatta negatività delle approssimate semplificazioni che derivano dagli imperanti *like*, sostituendola con un sereno e coerente esercizio dell'intelligenza al meglio informata appare, oserei dire, un dovere. Un dovere da parte di coloro che si sono addestrati alla severa, ma quanto gratificante!, disciplina del buon metodo storico. Per portarne i risultati, nel modo più appropriato, all'attenzione di coloro che da una tale lezione non potranno che ricavare utili insegnamenti. Utili a vivere e ad affrontare la vita come esseri pensanti e non come bruti ricettori di imposizioni, intese non al più allargato benessere, ma solamente all'altrui ristretto, anche se quantitativamente rilevante, tornaconto politico ed economico di dominio. Il prioritario compito che attende il dipartimento dichiarato eccellente di Urbino, e tutti i suoi componenti, non è quello di adempiere alle richieste ministeriali: ma quello di contribuire a realizzare un risultato che sia utile a molti. E che dimostri con chiarezza che il tempo passato a studiare, le fatiche superate, le difficoltà attraversate, i dubbi che non hanno facilitato il sonno, i sacrifici affrontati hanno permesso di ottenere un risultato utile a molti, se non a tutti.

Ma non sarà solamente nella coscienza di aver conseguito un risultato utile a molti che consisterà la soddisfazione di quanti vi avranno contribuito. Il constatare il felice esito del lavoro compiuto costituirà una personale consapevolezza di aver saputo superare fruttuosamente ostacoli e difficoltà. Anche se stessi: a servizio di una pluralità di soggetti che potranno approfittare del risultato conseguito. Ma accanto a quanti vivono in questo presente e nel suo immediato futuro, si configura una successione temporale di potenziali fruitori. L'immagine che dobbiamo a Erasmo dei nani appollaiati sulle spalle di giganti non cessa di moltiplicarsi nelle figure di tanti successivi nani che, in attesa di diventare forse anch'essi giganti, perseverano nella ricerca e nell'esercizio dell'intelligenza e della critica, cioè nella qualità che hanno ricevuto appunto dai giganti che li hanno preceduti. Nel campo ristretto dei cosiddetti Beni Culturali le aurorali intuizioni di Ruggero Bonghi e di Giuseppe Fiorelli a proposito dell'assoluta importanza di assicurare e certificare il contesto dei ritrovamenti che man mano si compiono sono diventate, nel secolo e mezzo che ci separa da esse, più complesse e strutturate, permettendoci una conoscenza delle produzioni materiali del mondo antico molto più sicura e utile nel riversarsi a vantaggio della conoscenza storica dell'antichità.

Come si è più volte detto, e ci si scusa della monotonia, una tale conquista non deve andare a vantaggio solamente della ristretta cerchia dei chierici. Porre a disposizione dei non addetti le conquiste della ricerca richiede costanza e intelligenza: e non può essere lasciato a divulgatori di terza classe. Il sensazionalismo e l'approssimazione allontanano dall'esercizio dell'intelligenza e della critica, dando solamente assuefazione e, alla fine, rigetto. Così gli strumenti digitali che sono stati compresi nel progetto, come si è già osservato, svolgono un compito essenziale. D'altronde anche questi sono il frutto di intelligenti ricerche: e il loro uso, perché sia fruttuoso e non solamente ludico, altrettanto richiede una sapiente manipolazione. Come tutte le realizzazioni dell'ingegno umano si può distinguere, anche nelle realizzazioni digitali, un doppio aspetto. Quello che si può definire, in mancanza di meglio, tecnico e che consiste nel più avanzato possibile completamento, per raggiungere il quale si saranno messe a frutto le migliori conquiste costruttive. E quello funzionale: che si dispiega nel mettere a disposizione del maggior numero possibile di utenti il prodotto finito, affinché sia utile in molte direzioni, alcune delle quali talvolta insospettite *a priori*. Credo che ciò sia da richiedere a qualsivoglia prodotto dell'intelligenza umana: nel campo delle conquiste materiali come in quelle immateriali.

Quest'ultimo è il campo privilegiato di quanti studiano, con quello strumento detto filosofia, l'uomo, il suo comportamento, le sue realizzazioni, il suo comporsi in società. Come amanti della scienza dell'uomo, i filosofi oggi hanno davanti a sé un'estensione di studio quale, credo, non si era avuto in precedenza. Questo progetto richiede, a quanto si riesce a comprendere, che delle differenti sue componenti si rediga una spiegazione onnicomprensiva. Così anche che ne sia possibile una presentazione ai non addetti ai lavori che sia il più agevolmente comprensibile. Per quanto sembra, ma è ben noto che chi scrive non è un filosofo, tale spiegazione consiste nel distinguere in sé, valorizzandole, ognuna delle componenti, facendole tutte dipendere dall'uomo che le ha realizzate e, prima, pensate. Proprio per la sua complessità questo progetto sembra costituire un monumento all'uomo, alle sue qualità razionanti. Si potrebbe forse dire che qualsiasi ricerca su produzioni, materiali e/o immateriali, conduce all'uomo che le ha realizzate. Ma la complessità dell'uomo traspare con maggior evidenza se alle sue diverse produzioni materiali si aggiungono quelle immateriali, situando il tutto in un definito comprensorio territoriale, trguardando il tutto in un'ottica storica. Mettere a frutto questo insieme, rendendone evidente il risultato e curandone la comunicazione, sembra essere specifico compito di quanti praticano, e prediligono, la scienza dell'uomo.

Le Muse che presiedono al titolo di questo progetto guideranno l'azione dei ricercatori, così come quelle dell'Elicona hanno guidato Esiodo. Esse sapranno suggerire i modi grazie ai quali i gangli della biblioteca di Babele che sono stati affrontati potranno essere sciolti e resi fecondi e utili per molti. Così è da porre termine a queste riflessioni, che si teme abbiano annoiato tutti. È tempo di operare al meglio possibile, non di stare ad assistere.

Abbreviazioni bibliografiche

Piacenza D. 2023, *La correzione del mondo. Cancel culture, politicamente corretto e i nuovi fantasmi della società frammentata*, Torino.

Architettura e rappresentazioni di edifici nella Grecia classica. Una nota epigrafica

Giovanni Marginesu

Abstract: In the Greek world, in the Classical and Hellenistic ages, during the construction of buildings, writings, drawings and models are created by architects and other craftsmen. These documents can be studied through literary sources, but above all through the inscriptions relating to building activities in the sanctuaries. The following short essay explores the relationship between writings, drawings and models and the technical and administrative protocol of the *polis*.

Keywords: Classical and Hellenistic Greece, public constructions, administrative protocol, drawings, models.

Parole chiave: Grecia classica ed ellenistica, lavori pubblici, capitolati, disegni, modelli.

Introduzione

I *corpora* epigrafici prodotti in occasione dell'apertura dei cantieri santuariali provengono da diversi centri della Grecia classica ed ellenistica, da Atene e dall'Attica, ma anche da Delfi, Epidauro e Delo, solo per fare degli esempi¹.

Che si tratti di decreti, capitolati, rendiconti, firme, dediche² o di testi che tramandano multe³, la loro lettura porta dentro il funzionamento edilizio, uno dei meccanismi più sofisticati del mondo antico, e comporta la comprensione dei protocolli amministrativi, ma anche dell'organizzazione del lavoro e dell'arte delle costruzioni⁴. Grazie alle indagini di studiosi del calibro di K. Jeppesen⁵, J.J. Coulton⁶, M.C. Hellmann⁷, I. Orlandos e J. Travlos⁸, si posseggono gli strumenti metodologici per procedere all'esame accurato della materia architettonica.

In questo contesto, è andata ormai consolidandosi la consapevolezza che, nelle diverse fasi della costruzione, fossero prodotti degli elaborati, ideati per supportare e favorire la realizzazione di templi, edifici di servizio, opere pubbliche e infrastrutture, secondo modalità e prassi che è sempre utile esplorare.

1. Testi, disegni, modelli

Si stilavano anzitutto delle accurate rappresentazioni del manufatto, attraverso il mezzo verbale, con la stesura di un testo in prosa che ripercorre la struttura dell'oggetto, dalle fondazioni (o dalla base), sino al tetto (o alla sommità), con cura di illustrare, quando necessario, l'articolazione degli interni, come nel caso dei capitolati (*syn-*

* gmarginesu@uniss.it, Università degli studi di Sassari - Dipartimento di Storia, Scienze dell'Uomo e della Formazione

¹ Per Atene ed Eleusi: Marginesu 2010; Clinton 2005; Clinton 2008. Per Epidauro: Burford 1969; Prignitz 2014. Per Delfi: *CID II*. Per Delo: Hellmann 1992.

² Per tutte queste classi epigrafiche, oltre a Guarducci 1969, vd. la preziosa raccolta delle iscrizioni architettoniche curata da Hellmann 1999a.

³ Kritzas, Prignitz 2020.

⁴ Per una rassegna sintetica del dibattito, su base specificamente epigrafica, ma con rimando a bibliografia prettamente anglofona, vd. Pitt 2016.

⁵ Jeppesen 1958.

⁶ Coulton 1976; Coulton 1977; Coulton 1983; Coulton 1985.

⁷ Hellmann 1992; Hellmann 1994; Hellmann 1999a; Hellmann 1999b.

⁸ Orlandos, Travlos 1986.

graphai) della *skeuotheke* del Pireo, progettata per il ricovero degli oggetti penduli della flotta nel IV secolo a.C. ad Atene⁹. Nei rendiconti (*logoi*), per esempio in quelli ateniesi dell'Acropoli nel V secolo a.C., si ostenta un apparato lessicale di ordine tecnico, adeguato a distinguere le singole membrature, oppure a raffigurare elementi della decorazione o porzioni del corredo scultoreo¹⁰. Non è del tutto scontato ricordare la collinearità formale e contestuale dei testi epigrafici con i primi trattati architettonici, ascritti ai principali architetti dell'età arcaica e classica¹¹.

Esistevano poi i disegni¹². Le iscrizioni fanno cenno a tavolette (*pinakes*), nelle quali sarebbero stati tracciati schizzi di edifici¹³, e, a partire dal IV secolo a.C., fra le evidenze archeologiche, si segnalano, nelle pareti di edifici santuariali a Priene e Didyma, incisioni che riproducono partizioni architettoniche¹⁴. Sono schemi essenziali, che illustrano la struttura di parti di costruzioni. Tuttavia, per quanto le fonti classiche riconoscano nel disegno uno strumento deittico, usato dai Greci per fondare la dimostrazione dei loro ragionamenti¹⁵, le evidenze nel perimetro dei cantieri non si contano numerose.

Seguono infine gli oggetti tridimensionali¹⁶. Le fonti letterarie¹⁷ ed epigrafiche¹⁸ fanno riferimento ai *para-deigmata*, che, rilevanti nell'esercizio dell'edilizia, rivestono la funzione di modelli. Anzitutto si poté trattare di guide impiegate a modulare le modanature¹⁹. Con lo stesso termine si indicavano poi modelli in scala di interi edifici (le attestazioni, provenienti da ambito delio, sono tuttavia di notevole complessità esegetica)²⁰. Infine, si dovettero creare modelli pari al vero di parti di edifici: nei capitolati relativi al colonnato di un edificio nel santuario di Apollo a Delo, alla metà del IV sec. a.C., si cita l'esemplare di un capitello che doveva essere fornito e portato a Delo²¹.

⁹ IG II² 1668. Vd. anche Jeppesen 1958, pp. 69-101; Hellmann 1999a, pp. 46-52, n. 12.

¹⁰ Marginesu 2010. Nel caso dell'Eretteo alcune parti dell'edificio risultano oggetto di una minuzia quasi ecfraistica. In particolare, la perizia nelle descrizioni spicca nella recensione dei blocchi fatta nella prima stele, IG I² 474, e poi nei dettagli minuti del fregio, IG I² 476.144-181. Vd. anche Guarducci 1969, pp. 199-200.

¹¹ Vittr. *praef.* 12; Cambiano 1992; Settis 1993; De Angelis 2015.

¹² Per i disegni: Petronitis 1972; Heisel 1993; Corso 2016. Inoltre Plommer 1960, p. 148; Plommer 1975; Hellmann 1992, pp. 314-315. Vd. anche Leonardis 2016, p. 93 *contra* Coulton 1977, pp. 97-120, a proposito della semplificazione dei problemi inerenti ai disegni.

¹³ Nel rendiconto delio degli ieropi del 278 a.C. si legge di «legno di palma avanzato dalla realizzazione di un παράδειγμα» (IG XI.2.161A.43: τοῦ φοίνικος τοῦ περιγενομένου ἀπὸ τοῦ παραδείγματος) e più sotto (IG XI.2.161A.75-76: εἰς τὸ παράδειγμα τοῦ Προτύλου πίνακα ἠγοράσαμεν) si realizza che è stata acquistata una tavoletta per il παράδειγμα del Propilo. Vd. Hellmann 1992, p. 317. Potrebbe anche attestarsi un riferimento a planimetrie, quando si tratta del termine ὑπογραφή in un documento delio del 297 a.C., relativo alla fase del cantiere (ID 500.36-38: ἐπιθήσει γε[ῖσα ἐφ' ἑκατέρου τοῦ ἀετοῦ πέντε] ε<i>-ο</i>ργασμένα πρὸς τὰ μέτρα καὶ τὴν ὑπογραφὴν τὴν [δοθεῖσαν]; 41-42: [εἰργασμένας κατὰ] τὰς ὑπογραφὰς τὰς δοθείσας ὑπὸ τοῦ ἀ[ρχιτέκτονος]). Hellmann 1992, p. 316; Orlandos, Travlos 1989, s.v. ὑπογραφή, p. 258.

¹⁴ Heisel 1993, pp. 158-159. Inoltre, Hellmann 1992, p. 320; Corso 2016, p. 54.

¹⁵ Alcune fonti chiariscono come, in linea generale, disegnare fosse un modo non raro di accompagnare discorsi e pratiche istruttive. Nelle *Nuvole* di Aristofane (423 a.C.), figure geometriche sono delineate con l'uso di un compasso su una tavola cosparsa di sottile cenere: Aristoph. *Nub.* vv. 177-179: κατὰ τῆς τραπέζης καταπάσας λεπτὴν τέφραν/κάμψας ὀβελίσκον εἶτα διαβήτην λαβὼν/ἐκ τῆς παλαιστρα, θοιμάτιον ὑφείλετο. Dover 1968, p. 118; Sommerstein 1981, p. 169; Guidorizzi, Del Corno 1996, p. 212. Nella *Vita di Nicia* di Plutarco, giovani nelle palestre e vecchi seduti nelle botteghe, abbagliati dal miraggio siciliano nel 415 a.C., disegnavano lo schema della Sicilia, le coste e i porti: Plut. *Nic.* 12.1: ὥστε καὶ νέους ἐν παλαιστραῖς καὶ γέροντας ἐν ἐργαστηρίοις καὶ ἡμικυκλίοις συγκαθεζομένους ὑπογράφειν τὸ σχῆμα τῆς Σικελίας, καὶ τὴν φύσιν τῆς περὶ αὐτὴν θαλάσσης, καὶ λιμένας καὶ τόπους οἷς τέτραπται πρὸς Λιβύην ἢ νῆσος. Vd. anche Plut. *Alc.* 17.4. Angeli Bertinelli *et al.* 1993, pp. 274-275.

¹⁶ Becatti 1963; Hellmann 1992, pp. 316-317. Vd. anche Briggs 1929; Bresch 2001; Senseney 2016a, p. 67. Per un'occorrenza di παράδειγμα nell'ambito dell'ingegneria delle infrastrutture, relativamente al tunnel di Eupalino, vd. Wesenberg 2007.

¹⁷ Hdt. 5.62.3: τὸν τε νηὸν ἐξεργάσαντο τοῦ παραδείγματος κάλλιον τὰ τε ἄλλα καὶ συγκεκριμένου σφι πωρίνου λίθου ποιέειν τὸν νηὸν, Παρίου τὰ ἐμπροσθε αὐτοῦ ἐξεποίησαν. Aristot. *Ath. Pol.* 49.3: ἔκρινεν δέ ποτε καὶ τὰ παραδείγματα καὶ τὸν πέπλον ἢ βουλή, νῦν δὲ τὸ δικαστήριον τὸ λαχόν: ἐδόκουν γὰρ οὔτοι καταχαρίζεσθαι τὴν κρίσιν. Rhodes 2016, p. 342.

¹⁸ Orlandos, Travlos 1986, p. 198, s.v. παράδειγμα.

¹⁹ Si dovette adibire ad un uso simile anche ἡ ἀναγραφεύς, un presidio che poteva essere fornito dall'architetto, quanto si legge in iscrizioni del IV sec. a.C. Vd. Orlandos, Travlos 1986, pp. 13-14, s.v. ἀναγραφεύς. Nelle epigrafi edilizie, come ha dimostrato Coulton 1976, pp. 302-304, esso ha la funzione di un modello guida della singola membratura modanata, al quale vanno riferiti alcuni reperti metallici che dovettero fungere da esemplari, trasmessi per realizzare o verificare l'esattezza del profilo delle modanature. Per Travlos 1982, p. 172, un oggetto metallico che, rinvenuto a Corcira, riproduce la sagoma di una modanatura, sarebbe un esemplare di παράδειγμα; contro questa ipotesi interpretativa si pronuncia Hellmann 1992, pp. 317-318, secondo la quale si tratterebbe invece di un ἀναγραφεύς. Molto pertinenti in particolare le considerazioni sul suffisso -eus: «quand il ne forme pas des noms de personnes, le suffixe -eus a volontiers une valeur instrumentale». Vd. anche Shear 2001.

²⁰ A Delo si parla di un modello del Kynthion, che viene spostato dagli *ikeria*. IG XI.2.165.17: τοῖς τὸ παράδειγμα τοῦ Κυνθίου [...] ἀπὸ τῶν ἱκρίων ἀποκομίσασσι. Il costo dell'operazione è di 3 dracme.

²¹ ID 104.4A11-12: κομῆτὶ δὲ καὶ τὸ παράδειγμα τοῦ ἐπικράνου εἰς Δῆλ[ον]. Hellmann 1992, p. 316. Vd. anche IG II² 1678.

Scritture, disegni e modelli sono corredo di fasi operative specifiche, e devono essere ricondotti allo svolgimento del cantiere quale processo artigianale, da una parte, e burocratico-amministrativo, dall'altra²². Per un loro studio appropriato sotto il profilo metodologico, possono rivelarsi utili alcune istruzioni generali. Anzitutto, non esiste una sequenzialità dei mezzi espressivi (scrittura-disegno-plastico), ma anzi è plausibile una loro compresenza e concorrenza: non è da escludere l'ipotesi che talora i capitolati potessero essere corredati di schizzi, e che viceversa i disegni fossero dotati di didascalie. La scrittura può ricorrere in momenti diversi, durante la progettazione con la stesura della *syngraphe*, alla radice dell'impresa, e poi nel rendiconto con i *logoi*, alla chiusura. Parimenti disegni e plastici possono essere adibiti a illustrare il progetto di fronte agli organi civici: ad Atene un *gramma* è menzionato in rapporto a una votazione inerente a un manufatto da realizzare nel santuario di Atena *Nike* nel V secolo a.C.²³; altrimenti essi possono guidare gli artigiani, come nel caso sopra citato dell'esemplare di capitello da portare a Delo; oppure possono fornire uno schema prezioso per discutere modalità operative, in una sorta di "conferenza di servizio" fra architetto-capomastro e maestranze, se così si possono interpretare i disegni del tempio di Apollo a Didyma, databili intorno al 250 a.C.²⁴

Inoltre, gli elaborati rispecchiano sempre una fase dell'avanzamento dei lavori e mirano a uno scopo "pratico". Tuttavia essi, in seguito alla chiusura del cantiere, per l'esemplarità del risultato ingegneristico, o per l'enfasi del momento storico, o per il prestigio dell'artefice, o per particolari esigenze di *accountability*, esaurita la loro finalità attuale, possono essere "tesaurizzati" nel santuario o esposti al pubblico, magari riprodotti in una stele eretta didascalicamente accanto all'*ergon*²⁵.

2. Ripensamenti

Il concorso di un'articolata serie di mezzi espressivi è necessario, perché l'edilizia trasmette esperienze, tecniche e prassi multiformi ed eterogenee, e comporta la loro comunicazione a un novero di "destinatari interessati", che si estende dai cittadini riuniti negli organi di governo, alle maestranze reclutate, e ai funzionari che operano con prerogative direttive e ispettive²⁶. Il concorso di vari mezzi espressivi è anche fondamentale al fine di consentire alla comunità che finanzia l'erezione della struttura un consenso, spesso formalizzato in votazioni e delibere, e un controllo, delegato a magistrati ordinari e designati *ad hoc*²⁷.

La trasparenza e l'esercizio di una stretta vigilanza, tuttavia, non escludono una dimensione del cantiere spesso trascurata e poco presa in considerazione in un frangente storiografico, quello attuale, nel quale si privilegia un'ermeneutica rigida e formale dei procedimenti amministrativi della *polis*²⁸. Si allude in questa sede a una dimensione del cantiere, nella quale abbiano spazio dei "ripensamenti". Spesso infatti doveva verificarsi il caso che, nelle more delle costruzioni, si realizzassero dei cambiamenti, macroscopici o minuti, incisivi o insignificanti. Ed è dunque possibile che l'articolato corredo di elaborati scrittori, grafici e plastici che si è andati illustrando favorisse una sorta di maieutica, ossia incoraggiasse l'emancipazione dell'opera dalla vaghezza di una descrizione progettuale al concreto realizzarsi del più minuto dettaglio²⁹.

Di questi "ripensamenti" si hanno poche tracce. Nel suo scrutinio del capitolato dell'arsenale del Pireo, K. Jeppesen sezionava il corpo del lungo testo in prosa, e vi identificava l'ordinata sequenza di paragrafi che corrispondevano alle parti dell'edificio. Dopo l'intestazione si leggevano informazioni sulla posizione e la dimensione del monumento, sulle fondazioni, e sulla *euthyneria*, per poi passare agli ortostati, ai muri, alle porte e alle

²² Un'ottima introduzione ai problemi architettonici si trova in Miles 2016.

²³ IG I³ 64a.

²⁴ Corso 2016, p. 40 e figg. 2-9. Vd. anche Haselberg 1991; Hellmann 1992, p. 320, nota 29; Senseney 2016b, pp. 227-228.

²⁵ Corso 2016, p. 39 afferma: «probably they were drawings of plans or panels or pinakes dedicated in that building».

²⁶ Sulla complessità del mondo del cantiere e delle costruzioni vd. da punti di vista diversi Harris 2002; Feyel 2006; Harris Cline 2018. Sulla comunicazione nell'edilizia, Marginesu 2021.

²⁷ Davies 1994. Vd. anche Hedrick 1999; Marginesu 2010.

²⁸ Morley 2022.

²⁹ Coulton 1985 sostiene che le modifiche in corso d'opera scoraggino dall'ipotizzare una rigorosa pianificazione del progetto attraverso planimetrie.

finestre. Le sezioni successive vertevano sullo stilobate, l'architrave, il tetto e le tegole; erano poi trattate le parti interne e i ricoveri delle attrezzature³⁰. Nonostante la ricchezza e la sistematicità del documento, lo studioso notava che il testo della *syngraphe* non conteneva una descrizione definitiva, complessiva, acribiosa dell'edificio, mancando la precisazione di dettagli, come quelli relativi alle modanature, di non secondaria importanza. La questione si può prestare a interpretazioni divergenti. Si può anzitutto ricordare che spesso i testi iscritti su pietra e destinati all'esposizione pubblica non erano l'integrale riproduzione dell'"antigrafo" custodito nell'archivio, ma riportavano una sintesi o una selezione. Non è dunque del tutto improbabile che la *syngraphe* di Philon ed Euthydomos fosse stata "semplificata", per essere infine iscritta³¹. Al contrario, è possibile che il capitolato fosse stato prodotto curandosi di comprendere gli elementi essenziali, per approvare e avviare l'arsenale, e che in corso d'opera fossero via via sviluppati aspetti di dettaglio, in circostanze e fasi della sfaccettata esperienza edilizia. È plausibile che in momenti successivi si operassero dei ritocchi, dei miglioramenti, dei cambiamenti, forse non sostanziali, ma comunque di più o meno minuti particolari della costruzione³².

3. «Il paradeigma che non usammo»

Ad Atene, il *dossier* epigrafico acropolitano presenta evidenze stimolanti e, al proposito, può rivelarsi fruttuoso un passaggio dei rendiconti dell'Eretteo. È opportuno riprendere in esame una registrazione, riportata nelle *rationes* del 408/7 a.C.

Come è risaputo, nel 409/8 a.C., a seguito del decreto di *Epigenes*, fu deciso di riattivare i lavori pertinenti al tempio nel quale era alloggiata l'antica statua, l'Eretteo di pausanea memoria³³. I rendiconti degli epistati sono organizzati in documenti annuali, che, scanditi per pritanìa, si addentrano nei dettagli delle lavorazioni, anche sotto il profilo delle tecniche edilizie³⁴. Nel 408/7 a.C. durante la IX pritanìa della tribù Egeide, come loro abitudine, le *archai* procedettero al rendiconto, elencando prima le entrate, poi le spese per gli acquisti, e infine i compensi corrisposti agli *ergatai*, partendo da quelli per la lavorazione della pietra, e proseguendo con gli altri capitoli.

Prima che la scrittura sia interrotta da una lacuna, sopravvive il riferimento a un compenso curioso, quanto meno non comune. Gli epistati registrano infatti di aver versato 8 dracme a un meteco residente nel demo di *Kollytos*, il cui nome è integrato come *Stasianax*³⁵, per la seguente ragione: aver prodotto il modello di una decorazione di acanto per il soffitto, che – dichiarano in prima persona gli epistati – «non usammo»³⁶. Bisogna dire anzitutto che si deve al principio della trasparenza e della correttezza contabile, unito alla forma che le *rationes* dell'Eretteo assunsero, con una rappresentazione delle transazioni per pritanìa, ad aver consentito la sopravvivenza di un simile particolare.

Ciò detto, l'interpretazione del passaggio non è scontata. Una cosa è certa: il fatto che il meteco fosse stato pagato difficilmente si concilia con l'ipotesi di una natura difettosa dell'oggetto; è noto che la mancata ottemperanza degli artigiani alle direttive della *polis* comportasse conseguenze legali, multe e sanzioni pecuniarie spesso elevate³⁷. Messa da parte l'ipotesi della consegna di un manufatto non idoneo, è probabile, o comunque non è da escludersi che i modelli, sebbene fossero stati commissionati, consegnati nei termini pattuiti e pagati, potessero non essere utilizzati, per varie ragioni: non è da scartare che potesse anche verificarsi un discostamento rispetto alla previsione iniziale.

³⁰ Jeppesen 1958, p. 70.

³¹ Per la questione della pubblicazione dei documenti e per gli archivi nel mondo greco, vd. ora Boffo, Faraguna 2021.

³² Meno agevole è sottoporre a critica l'ipotesi di interventi più incisivi, che stravolgesse una costruzione, ma la questione potrebbe porsi in un quadro concettuale e operativo non del tutto estraneo a quello che si tenta in questa sede di prefigurare. Interessanti le riflessioni di Pope 2000.

³³ IG I² 474. Vd. Marginesu 2010, pp. 34-35.

³⁴ Sugli aspetti specificamente architettonici del *corpus* dell'Eretteo, fra gli altri, Paton 1927; Randall 1953; Pakkanen 2006.

³⁵ Feyel 2006, p. 51.

³⁶ IG I² 476.341-345: τὸ [παράδ]εἶγμα ἡργασσάμενοι, τ[ὲν] ἡκά[ν]θον, ἡεῖς τὲν [ἡοροφέν, ἡοῖ] οὐκ ἐχρησάμεθ[α, Στασιάνακτι(?) ἡ]εν [Κ]όλλυ: ἡοι[κ ---]. Il compenso corrisposto è integrato e corrisponderebbe a 8 dracme. Vd. Paton 1927, p. 409.

³⁷ Un testo da Epidauro, che contiene le multe elevate nei confronti di varie figure coinvolte nel cantiere del tempio di Asclepio nel IV sec. a.C., è particolarmente significativo: Kritzas, Prignitz 2020.

L'avanzamento degli *erga* poteva insomma presentarsi non sempre e non del tutto lineare³⁸. Il *corpus* delle iscrizioni architettoniche ateniesi potrebbe così testimoniare, nelle pieghe di un resoconto contabile, una situazione nella quale i magistrati ebbero la possibilità di sperimentare una soluzione operativa, poi rigettata.

Conclusioni

La costruzione di un edificio, deliberata dalla *polis* e finanziata con fondi pubblici, è anche l'esercizio di un'azione progressiva e graduale, che passa attraverso vari stadi: dalla delibera, all'approvazione del capitolato, all'apertura dei cantieri, all'affidamento dei lavori, alla verifica dei risultati.

Coerente e connaturato a questo *modus operandi* è l'uso di compilare scritti, abbozzare schizzi, disegni, e produrre plastici. Essi assolvono molteplici funzioni: dimostrano al pubblico; chiariscono le istruzioni alle maestranze; assolvono da accuse di cattiva gestione; e forse rappresentano quasi dei "tentativi", che avvicinino alla versione finale e compiuta dell'opera.

È un aspetto dell'edilizia che attraversa il tempo e, nella lunga durata, si ripresenta in contesti operativi, in sistemi istituzionali e in orizzonti storici distanti. Un confronto può rivelarsi non del tutto fuori luogo. Nella stagione creativa del Rinascimento, si apprezza e si esalta l'uso del disegno e l'esibizione del modello, talora esso stesso curato al dettaglio, autentica e preziosa opera d'arte³⁹. Disegni e modelli si realizzano tuttavia anche come un esercizio, un tentativo di definire sempre più avanzate rappresentazioni dell'opera che verrà infine compiuta; talora è l'architetto, che plasma e infine possiede l'immagine mentale del manufatto compiuto, a dispensare e disvelare per gradi nelle carte e nei plastici alcune minuzie delle strutture, in una dialettica intrisa di aperture e ritrosie con il suo committente e con le maestranze che operano sulle impalcature di chiese o palazzi signorili⁴⁰.

Abbreviazioni bibliografiche

- Angeli Bertinelli M.G., Carena C., Manfredini M., Piccirilli L. 1993, *Plutarco. Le Vite di Nicia e di Crasso*, Milano.
- Becatti G. 1963, *s.v.* Modello, in *EAA* 5, pp. 132-137.
- Boffo L., Faraguna M. 2021, *Le poleis e i loro archivi. Studi su pratiche documentarie, istituzioni e società nell'antichità greca*, Trieste.
- Bresch N. 2001, *D'architecte et/ou d'architecture : rôle conceptuel et usage pédagogique des maquettes*, in B. Muller (éd.), *Maquettes architecturales de l'antiquité. Regards croisés (Proche-Orient, Egypte, Chypre, bassin égéen et Grèce, du Néolithique à l'époque hellénistique)*, Actes du colloque (Strasbourg, 3-5 décembre 1998), Paris, pp. 257-265.
- Briggs M.S. 1929, *Architectural Models - I*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs» 54, pp. 174-183.
- Burford A. 1969, *The Greek Temple Builders at Epidauros. A Social and Economic Study of Building in the Asklepiian Sanctuary, during the Fourth and Third Centuries BC*, Liverpool.
- Cambiano G. 1992, *La nascita dei trattati e dei manuali*, in G. Cambiano, L. Canfora, D. Lanza (a cura di), *Lo spazio letterario della Grecia Antica, I. La produzione e la circolazione del testo, 1. La polis*, Roma, pp. 525-553.
- CID II*: Bousquet J. 1989, *Les Comptes du quatrième et du troisième siècle*, Corpus des Inscriptions de Delphes 2, Paris.

³⁸ Si prescinde in questa sede dal tema dell'interruzione dei lavori e del non finito, per cui vd. Papini 2019.

³⁹ Frommel 1997; Millon 1997; Recht 2001; Sardo 2004.

⁴⁰ In particolare, Frommel 1997, p. 102 ricorda che: «(Brunelleschi) nei successivi progetti e modelli definitivi [...] si limitò al semplice corpo della costruzione, spiegando il dettaglio solo a voce – come si legge in Manetti – in modo che gli operai spesso avrebbero avuto a disposizione solo informazioni insufficienti».

- Clinton K. 2005, *Eleusis. The Inscriptions on Stone. Documents of the Sanctuary of the Two Goddesses and Public Documents of the Deme*, Athens.
- Clinton K. 2008, *Eleusis. The Inscriptions on Stone. Documents of the Sanctuary of the Two Goddesses and Public Documents of the Deme. Commentary*, Athens.
- Corso A. 2016, *Drawings in Greek and Roman Architecture*, Oxford.
- Coulton J.J. 1976, *The Meaning of Ἀναγραφεύς*, «AJA» 80, pp. 302-304.
- Coulton J.J. 1977, *Greek Architects at Work. Problems of Structure and Design*, Ithaca-New York.
- Coulton J.J. 1983, *Greek Architects and the Transmission of Design*, in *Architecture et société de l'archaïsme grec à la fin de la République Romaine*, Actes du colloque international (Rome 2-4 décembre 1980), Rome, pp. 453-470.
- Coulton J.J. 1985, *Incomplete Preliminary Planning in Greek Architecture: Some New Evidence*, in *Le dessin d'architecture dans les sociétés antiques*, Actes du colloque (Strasbourg 26-28 janvier 1984), Leiden, pp. 103-121.
- Davies J.K. 1994, *Accounts and Accountability in Classical Athens*, in R. Osborne, S. Hornblower (eds), *Ritual, finance, politics. Athenian Democratic Accounts presented to David Lewis*, Oxford, pp. 201-224.
- De Angelis F. 2015, *Greek and Roman specialized Writing on Art and Architecture*, in C. Marconi (ed.), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Art and Architecture*, Oxford, pp. 70-83.
- Dover K.J. 1968, *Aristophanes Clouds*, Oxford.
- Feyel Ch. 2006, *Les artisans dans les sanctuaires grecs aux époques classique et hellénistique à travers la documentation financière en Grèce*, Athènes.
- Frommel Ch.L. 1997, *Sulla nascita del disegno architettonico*, in Miller, Magnago Lampugnani 1997, pp. 101-121.
- Guarducci M. 1969, *Epigrafa Greca, 2. Epigrafi di carattere pubblico*, Roma.
- Guidorizzi G., Del Corno D. 1996, *Aristofane, Le Nuvole*, Milano.
- Harris E.M. 2002, *Workshop, Marketplace and Household. The Nature of Technical Specialization in Classical Athens and its Influence on Economy and Society*, in P. Cartledge, E.E. Cohen, L. Foxhall (eds), *Money, Labour and Land Approaches to the Economies of Ancient Greece*, New York, pp. 67-99.
- Harris Cline D. 2018, *Entanglement, Materiality and the Social Organization of Construction Workers in Classical Athens*, in M. Canevaro, A. Erskine, B. Gray, J. Ober (eds), *Ancient Greek History and Contemporary Social Science*, Edinburgh, pp. 512-528.
- Haselberger L. 1991, *Aspekte der Bauzeichnungen von Didyma*, «RA», pp. 99-113.
- Hedrick C.W. 1999, *Democracy and the Athenian Epigraphical Habit*, «Hesperia» 68, pp. 387-438.
- Heisel J.P. 1993, *Antike Bauzeichnungen*, Darmstadt.
- Hellmann M.-C. 1992, *Recherches sur le vocabulaire de l'architecture grecque, d'après les inscriptions de Délos*, Paris.
- Hellmann M.-C. 1994, *Les signatures d'architectes en langue grecques : essai de mise a point*, «ZPE» 104, pp. 51-178.
- Hellmann M.-C. 1999a, *Choix d'inscriptions architecturales grecques traduites et commentées*, Travaux de la Maison de l'Orient, Lyon.
- Hellmann M.-C. 1999b, *Maquettes architecturales de l'Antiquité, regards croisés (Proche-Orient, Egypte, Chypre, bassin égéen et Grèce, du Néolithique au début du classicisme)*, «Topoi» 9.1, pp. 451-459.
- Jeppesen K. 1958, *Paradeigmata. Three Mid-Fourth Century Main Works of Hellenic Architecture Reconsidered*, Aarhus.
- Kritzas Ch., Prignitz S. 2020, *The "Stele of the Punishments": A New Inscription from Epidauros*, «AEph» 159, pp. 1-61.
- Leonardis R. 2016, *The Use of Geometry by Ancient Greek Architects*, in Miles 2016, pp. 92-104.
- Marginesu G. 2010, *Gli epistati dell'Acropoli. Edilizia sacra nella città di Pericle, 447/6-433/2 a.C.*, SATAA 5, Atene-Paestum.

- Marginesu G. 2021, *Informazione, comunicazione ed erga nella Grecia classica. Alcune note epigrafiche*, «Rationes Rerum» 18, pp. 9-25.
- Miles M.M. (ed.) 2016, *A Companion to Greek Architecture*, Malden-Oxford.
- Miller H.A., Magnago Lampugnani V. (eds) 1997, *The Renaissance from Brunelleschi to Michelangelo. The Representation of Architecture*, Milano.
- Millon H.A. 1997, *Models in Renaissance Architecture*, in Miller, Magnago Lampugnani 1997, pp. 19-73.
- Morley N. 2022, *Re-thinking the Ancient Economy, once again*, in I. Därmann, A. Winterling (Hrsg), *Oikonomia und Ökonomie im klassischen Griechenland. Theorie, Praxis, Transformation*, Stuttgart, pp. 19-33.
- Orlandos A.K., Travlos I.N. 1986, *Λεξικὸν Ἀρχαίων Ἀρχιτεκτονικῶν Ὁρῶν. Βιβλιοθήκη τῆς ἐν Αθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἐταιρείας*, Athenai.
- Pakkanen J. 2006, *The Erechtheion Construction Work Inventory (IG 13, 474) and the Dörpfeld Temple*, «AJA» 110, pp. 275-284.
- Papini M. 2019, «*Pendono interrotte le opere*». *Antichi monumenti incompiuti nel mondo greco*, Roma.
- Paton S. 1927, *The Erechtheum*, Cambridge.
- Petronitis A. 1972, *Zum Problem der Bauzeichnungen bei den Griechen*, Athen.
- Pitt R. 2016, *Inscribing Construction. The Financing and Administration of Public Building in Greek Sanctuaries*, in Miles 2016, pp. 194-205.
- Plommer H. 1960, *The Archaic Acropolis: Some Problems*, «JHS» 80, pp. 127-159.
- Plommer H. 1975, *Rec. A. Petronitis, Zum Problem der Bauzeichnungen bei den Griechen*, Athen 1972, «JHS» 95, pp. 280-281.
- Pope S.A. 2000, *Financing and Design. The Development of the Parthenon Program and the Parthenon Building Accounts*, in R.R. Holloway (ed.), *Miscellanea Mediterranea*, Providence, pp. 1-70.
- Prignitz S. 2014, *Bauurkunden und Bauprogramm von Epidaurus (400-350). Asklepiostempel, Tholos, Kultbild, Brunnenhaus*, Vestigia 67, München.
- Randall R.H. 1953, *The Erechtheum Workmen*, «AJA» 57, pp. 199-210.
- Recht R. 2001, *Il disegno d'architettura. Origine e funzioni*, Milano.
- Rhodes P.J. (a cura di) 2016, *Aristotele. Costituzione degli Ateniesi*, Milano.
- Sardo N. 2004, *La figurazione plastica dell'architettura. Modelli e rappresentazione*, Roma.
- Senseney J.R. 2016a, *The Greek East: Temple and Engineering*, in Miles 2016, pp. 60-74.
- Senseney J.R. 2016b, *Scale, Architects, and Architectural Theory*, in Miles 2016, pp. 223-237.
- Settis S. 1993, *La trattatistica delle arti figurative*, in G. Cambiano, L. Canfora, D. Lanza (a cura di), *Lo spazio letterario della Grecia Antica, I. La produzione e la circolazione del testo, 2. L'Ellenismo*, Roma, pp. 469-498.
- Shear T.L. jr. 2001, *A Template for Carving Moldings*, in *Καλλίστευμα. Μελέτες προς τιμήν Ολγας Τζάχου Αλεξανδρή*, Athens, pp. 395-402.
- Sommerstein A.H. 1981, *The Comedies of Aristophanes, 3. Clouds*, Nottingham.
- Wesenberg B. 2007, *Das Paradeigma des Eupalinos*, «JdI» 122, pp. 33-50.

Epigrafia dell'architettura: i contrassegni alfabetici su Porta Rosa a Velia

Luigi Vecchio

Abstract: One of the most interesting aspects of the so-called Porta Rosa at Velia is the presence of numerous letters and acronyms engraved on the stone blocks. These, as well as those engraved on other monuments of Velia, concern the organization of the quarry and construction work, but also the destination of the blocks for various construction sites. From an epigraphic perspective, they also provide valuable discussion points, both technically – relating to the architectural aspects of the monument and its building history – and paleographically, concerning the evolution of certain letter forms during the Hellenistic age.

Keywords: Velia, Porta Rosa, Castelluccio, fortifications, quarry-marks, masonry-marks.

Parole chiave: Velia, Porta Rosa, Castelluccio, fortificazioni, marche di cava, marche di cantiere.

Marche e contrassegni, nella forma di singole lettere o di sigle, costituiscono una tipologia di iscrizioni inscindibili dai blocchi sui quali sono iscritte e che rimandano ad uno stretto rapporto tra testo e monumento¹. Si tratta di una pratica molto diffusa², nell'ambito del processo di preparazione del materiale edilizio nelle cave e nei cantieri di costruzione degli edifici e pertanto impiegata in diversi momenti del ciclo costruttivo, assolvendo a differenti funzioni, secondo dinamiche che però non sempre risultano del tutto chiare. L'interpretazione di tali segni, infatti, nonostante una tradizione di studi lunga almeno un secolo e mezzo, si rivela ancora abbastanza problematica.

I blocchi erano contrassegnati – non necessariamente tutti, ma forse solo uno per gruppo – per identificare la cava di estrazione e controllare il lavoro della squadra di operai coinvolti nel processo estrattivo; oppure per indicare l'imprenditore concessionario della cava o l'appaltatore dei lavori di costruzione e committente del materiale; o, infine, con valore numerale, per contabilizzare i blocchi. I contrassegni di cantiere, invece, erano finalizzati soprattutto alla destinazione del materiale alla costruzione di una determinata struttura, all'assemblaggio e alla messa in opera o alla corretta sequenza di montaggio e in questo caso venivano marcati tutti i blocchi³.

Nella loro essenzialità sono iscrizioni in genere costituite da una o più lettere, quasi sempre in nesso per velocizzarne la realizzazione, e trasmettono messaggi semplici e immediati diretti agli addetti ai lavori e/o al controllo, legati quindi alle diverse fasi di attività: estrazione, conteggio, trasporto, stoccaggio, controllo e distribuzione del materiale ai cantieri di costruzione e quindi alla messa in opera o montaggio, quando infine la loro funzione si esauriva. Tale tipologia di iscrizioni, pertanto, costituisce la categoria definita da Margherita Guarducci «epigrafi invisibili»⁴, in quanto non destinate a rimanere a vista dopo la messa in opera del materiale o a non lasciare traccia con il completamento della lavorazione della pietra una volta messi in opera i blocchi.

* lvecchio@unisa.it, Università degli studi di Salerno - Dipartimento di Scienze del Patrimonio Culturale

¹ Panciera, Eck, Manacorda, Tedeschi 2006.

² Per la documentazione relativa alle città greche, a Roma, all'Etruria, al mondo italico e all'area punica, cfr. la bibliografia citata in Vecchio 2010, alla quale si aggiungano van Belle 2001; Reveyron 2003; Mezzolani 2008; Pesando 2010; Inglese 2016; Vinci 2018; Bochicchio 2022; Bernard 2023; Giuliani, Mangialardi 2023; Cruccas 2024.

³ Per tutta questa problematica si rimanda a Säflund 1932, pp. 120-121; Lugli 1957, pp. 206-207; Martin 1965, pp. 222-231; Orlandos 1966, II, pp. 84-87; Guarducci 1978, pp. 379-382; Inglese 2000, pp. 198-235; Hellmann 1992, pp. 88-91.

⁴ Guarducci 1974, p. 82.

Le nostre difficoltà interpretative nascono dal fatto che si tratta di un sistema di comunicazione con il quale le maestranze coinvolte in tutto il processo lavorativo trasmettevano messaggi, dalla cava al cantiere, dall'emittente al destinatario, che dovevano risultare a tutti chiari, ma oggi non sempre facili da decodificare; esse, inoltre, sono aumentate dall'impossibilità, nella maggior parte dei casi, di conoscere lo *status* giuridico delle cave e l'organizzazione del lavoro, aspetti che potrebbero contribuire in maniera determinante nell'interpretare questo tipo di documentazione.

Rispetto a tali problematiche un esemplare caso di studio è rappresentato dalla cd. Porta Rosa a Velia, che, insieme ad altri edifici della città, costituisce un osservatorio privilegiato.

Come è noto, Porta Rosa non è una vera e propria porta, ma piuttosto un tunnel-viadotto con un ruolo fondamentale nei collegamenti tra due diversi settori urbani. Per funzione, caratteristiche costruttive e cronologia rappresenta uno dei monumenti più importanti, ma anche più problematici della città. Tra gli aspetti che la rendono interessante vi è quello costituito dalla presenza di lettere e sigle incise sui blocchi con i quali è costruita: si tratta di marche di cava e di cantiere, funzionali, molto probabilmente, non solo al controllo del lavoro degli operai, ma anche alla destinazione e all'indicazione della proprietà del materiale lapideo.

In questa sede si prende in esame la documentazione epigrafica offerta da Porta Rosa, analizzata unitamente a quella di altri edifici della città, quale ad esempio la torre angolare detta "Castelluccio", in relazione con il sapere tecnico che la costruzione evidenzia e con le modalità di organizzazione del lavoro, sia nella cava sia nel cantiere edilizio.

La pratica di incidere contrassegni sui blocchi destinati alla costruzione di edifici pubblici di solito prevede l'uso di singole lettere, monogrammi e sigle. Spesso, però, si tratta di indicazioni di tipo diverso che esprimono ad esempio i nomi dell'appaltatore o del fornitore⁵ oppure la destinazione o la proprietà dei blocchi, analogamente a quanto attestato dai bolli laterizi⁶. Emblematico si rivela il caso di Catania, dove i blocchi provenienti dalle cave di Siracusa e destinati alle fortificazioni catanesi presentano la sigla KAT, con lettere in legatura⁷, interpretabile come abbreviazione del poleonimo (Κατάνη o Κατανα) o del *city-ethnic* (Καταναίων), ad indicare la destinazione dei blocchi alla polis dei Catanesi⁸.

In altri casi si tratta di indicazioni relative alla parte dell'edificio dove i blocchi vanno posizionati e quindi il lato o il settore con indicazioni del tipo AP (ἀριστερά, sinistra), Δ (δεξιά, destra), Ε (εἴσοδος, entrata), Ο (ὀπίστερος, posteriore), ΕΞΩ (ἔξω, "fuori") e ΟΠΙ(Σ)Ω (ὀπίσω, dietro), ΑΙΕΤΟ (αιετοῦ, "del frontone"), ΘΡΥΓΚΟ (θρυγκοῦ, "della cornice"), ΣΗΚ(Ο)Σ (σηκός, "recinto")⁹. Più articolato il caso del tempio di Apollo a Dydimi, ricostruito nel III sec. a.C., dove ricorrono le sigle ΔΗΜΟ e ΔΗΜΟΥ e ΙΕ/ΙΕΡ, oltre a quelle di antroponomi abbreviati¹⁰.

Per quanto riguarda i centri greci dell'Italia meridionale e della Sicilia i contrassegni alfabetici sono in genere presenti, oltre che su edifici sacri e su altri monumenti, soprattutto sulle fortificazioni, in particolare in età ellenistica, quando diventano molto più frequenti, in relazione forse ad una diversa organizzazione del lavoro nelle cave e nei cantieri.

Se nella maggior parte dei casi la pratica prevede l'utilizzo di contrassegni alfabetici, consistenti in singole lettere, in monogrammi e in sigle, molto diffuso, sia nei centri greci sia a Roma, ma anche in ambito etrusco e italico, è l'uso di simboli non alfabetici, più o meno complessi¹¹, la cui interpretazione rimane problematica, considerati come la stilizzazione di attrezzi da lavoro¹².

⁵ Martin 1965, p. 222.

⁶ Cfr. Manacorda 2000, pp. 134-135.

⁷ Cfr. Tortorici 2008, p. 113, figg. 25-26.

⁸ Tortorici 2008, p. 110; Branciforti 2010, p. 194; Buda 2015, p. 272.

⁹ Vd. Vecchio 2017, p. 459, n. 78.

¹⁰ Rehm 1958, pp. 68-96. Secondo Rehm (1958, pp. 96-97; cfr. Martin 1965, pp. 223-224; Guarducci 1978, pp. 381-382), gli antroponomi indicherebbero i padroni di squadre di schiavi e, analogamente, anche le sigle ΙΕ, ΙΕΡ, ΔΗΜΟ, ΔΕΜΟΥ starebbero ad indicare, rispettivamente, gli schiavi del santuario (ΙΕ o ΙΕΡ per ἱεροί, sottinteso παῖδες) o quelli statali (ΔΗΜΟΥ; ΔΗΜΟ per δημόσιοι). In effetti in questo caso appare più difficile che tali sigle si riferissero alla destinazione dei blocchi, come in un primo momento era propenso ad ammettere Haussoullier 1902, p. 53.

¹¹ Cfr., ad. es., i casi raccolti in Säflund 1932, tav. 27; Säflund 1937, p. 420, fig. 3; Lugli 1957, pp. 201-205, figg. 22-27.

¹² Pesando 2010.



Fig. 1 - Velia, Acropoli. Area del Tempio (concessione MiC-Parchi archeologici di Paestum e Velia, foto L. Vecchio).

A Velia l'indagine condotta finora ha interessato tutta l'area della città, ad esclusione dei tratti C e D delle fortificazioni, di non agevole accesso a causa della fitta vegetazione¹³.

I contrassegni più antichi ad oggi noti nella città sono stati riscontrati nell'area dell'Acropoli, in particolare sul muro di terrazzamento II e su alcuni blocchi della sotto-pavimentazione del tempio, sui quali oltre ad alcune lettere compare la sigla EY (fig. 1) e che, in base alle caratteristiche paleografiche, sembrerebbero da collocare nell'ambito del V secolo a.C.¹⁴.

Lettere e sigle sono documentati soprattutto sui blocchi delle fortificazioni, in particolare negli interventi eseguiti nel corso del periodo 2 (IV-III sec. a.C.) e soprattutto 3 (prima metà del II sec. a.C.)¹⁵, quando non si usa più l'arenaria locale, ma il conglomerato marino¹⁶.

Nelle strutture del periodo 2 si riscontrano solo lettere e, per di più, poco numerose¹⁷, mentre, insieme alle sigle, esse si rivelano molto più frequenti e diffuse nel periodo 3, nelle strutture costruite ora o oggetto di nuovi interventi. La loro maggiore frequenza in questo periodo potrebbe spiegarsi con una diversa organizzazione e gestione delle cave, in particolare forse per quelle di conglomerato marino, individuate lungo la costa a sud della città, presso Marina di Camerota, e che forse ponevano anche problemi diversi di controllo del lavoro, oltre che di trasporto.

La distribuzione dei contrassegni alfabetici sui blocchi delle strutture attribuibili al periodo 2 risulta coerente con le loro caratteristiche paleografiche che portano ad inquadrarli nell'ambito del IV sec. a.C.¹⁸, così come quelle delle lettere del periodo 3 sono coerenti con la datazione di queste strutture alla prima metà del II sec. a.C.

Si tratta di segni che, altrove come a Velia, naturalmente non era necessario fossero visibili dopo la messa in opera dei blocchi e il completamento della loro lavorazione in faccia-vista, fase con la quale si esauriva la loro funzionalità. Quelli visibili, pertanto, lo sono per pura casualità, e di fatti spesso risultano in posizione rovesciata rispetto al verso della scrittura. Lo smontaggio di alcune strutture, dovuto ad interventi di restauro, come nel caso dei lati S-W e S-E della torre di Castelluccio, ha consentito infatti di poterne leggere molti normalmente non visibili.

¹³ Vecchio 2010; Vecchio 2017.

¹⁴ Vecchio 2017, pp. 456, 460.

¹⁵ Su questa periodizzazione cfr. Gassner, Sokolicek 2019; Gassner, Sokolicek, Trapichler 2020.

¹⁶ La cava di questo materiale è stata individuata a Baia della Calanga, presso Marina di Camerota (Salerno) (De Magistris 1995, pp. 28-35), e che sarebbe stato utilizzato a Velia già a partire dalla prima metà del V sec. a.C. (Johannowsky 1982, p. 235).

¹⁷ Tratto A, Castelluccio, torri B1, B2, B3 del Tratto B; cfr. Vecchio 2010.

¹⁸ Vecchio 2010.

Dal punto di vista tipologico i contrassegni alfabetici documentati a Velia consistono solo in singole lettere e in sigle, mentre i simboli, molto usati in altri centri (ad es. Neapolis, Pompei, Roma), sembrano essere quasi assenti¹⁹.

I segni sono incisi in genere con un solco, più o meno profondo, a sezione concava o triangolare; la loro altezza varia tra gli 8 e i 18 cm.; il *ductus* è in genere piuttosto regolare, ma spesso condizionato dalla granulometria e dalla compattezza del materiale, arenaria o conglomerato marino.

Come accade anche altrove sono in genere utilizzati solo segni alfabetici con tratti rettilinei, in quanto più semplici e veloci da incidere sulla pietra. Accanto ad essi, però, sono documentate anche lettere e sigle – ΔH, ΔHE e ΔΙω, EY, ΠΥ (figg. 2-5) – aspetto che sembra essere una specificità locale.

Nel caso di Velia il valore da attribuire alle lettere potrebbe essere, per la maggior parte di esse, quello di marche di cava per il controllo del lavoro degli operai; diverso appare invece il caso delle sigle, quasi del tutto assenti o poco rappresentate in altri centri.

Tra le sigle documentate il caso più diffuso, ΔH (fig. 2), con lettere in nesso o separate, compare in maniera sistematica anche sui laterizi prodotti a Velia tra III e II secolo a.C., caratterizzati da forme tipiche e da un singolare sistema di bollatura²⁰, che prevede due bolli, uno, costante, con la sigla ΔH, con lettere in nesso o meno; il secondo, variabile, consistente in una sigla antropomica che rimanda all'operatore (*officinator*). Si tratta dell'abbreviazione dell'aggettivo δημόσιος, "pubblico", il cui uso, in forma estesa o abbreviata, è ben documentato in Sicilia e in Magna Grecia²¹ e in generale in tutto il mondo greco²², in relazione alla destinazione e alla proprietà pubblica dei laterizi²³, con riferimento a δῆμος, l'assemblea deliberante, a Velia attestata dalle iscrizioni²⁴. La sigla ΔH sui blocchi delle fortificazioni, oltre che ad Elea, sempre con lettere in nesso, ricorre solo a Neapolis²⁵, per indicare la destinazione e quindi la proprietà pubblica del materiale, abbinata ad una sigla antropomica, ricorre anche su laterizi (tegole e coppi) e su anfore²⁶, in particolare a Pithecusa, in un periodo in cui l'isola una dipendenza neapolitana²⁷.

Essa, con lettere in nesso del tutto simile alla forma documentata a Velia, contraddistingue anche un *saurotèr*, probabilmente un bottino di guerra riportato sugli abitanti di Velia da parte dei Lucani di Roccagloriosa dove l'oggetto, databile tra la seconda metà del V e la metà del IV sec. a.C., è stato rinvenuto²⁸. La medesima sigla a Velia compare anche su vasi potori a vernice nera provenienti dall'area dell'Acropoli e databili al V-IV sec. a.C., così contrassegnati per indicarne la proprietà pubblica, secondo una pratica ben documentata ad esempio ad Atene²⁹. Essa, infine, ricorre anche su alcune emissioni della città del periodo IV della classificazione di Williams (ca. 400-365 a.C.), messe in relazione, rispettivamente, con δημόσιον e con λῆός, ionico per λαός, "popolo"³⁰.

A Velia, dunque, tutto il materiale da costruzione, lapideo e laterizio, destinato a cantieri di opere pubbliche, *in primis* le fortificazioni, è sempre contrassegnato dalla sigla ΔH che ne indica la destinazione pubblica e la proprietà statale.

Ritornando alla cd. Porta Rosa va detto che non costituisce affatto una porta (non presenta infatti traccia di sistemi di chiusura), perché non delimita un interno da un esterno, bensì consente il passaggio della strada che, partendo da Porta Marina Sud, attraversa il Quartiere meridionale, risale il versante collinare e raggiunge la gola dove è situato questo singolare monumento, passa sotto il suo arco, e ridiscende verso il Quartiere settentrionale,

¹⁹ Alcuni segni presenti sui blocchi reimpiegati nella sotto-pavimentazione del tempio potrebbero essere interpretati come simboli ma anche come sigle con lettere iscritte, cfr. *infra*.

²⁰ Vecchio 2012; Cicala, Vecchio 2014; Cicala, Vecchio 2017; Cicala, Vecchio 2019; Cicala, Vecchio 2022; Cicala, Vecchio 2024.

²¹ Il sistema è recepito anche in area osca (brettia e lucana: Crawford 2011, III, 1428, 1463, 1487-1488, 1494, 1497) dove ricorrono i bolli laterizi con la sigla *ve*, abbreviazione di *vereke*, concettualmente corrispondente a *demosios*, derivato da *vereia*, cfr. La Regina 1981.

²² Vecchio 2012.

²³ Presente sui laterizi in molte località del mondo greco, cfr. Billot 2000; Manacorda 2000; Aneziri, Giannakopoulos, Paschidis 2005, p. 167; per l'impiego del termine cfr. Fouchard 1998. Ad Ampurias compare invece la sigla *delta-beta*, o *delta-beta-mi*, cfr. Tremoleda Trilla 1997.

²⁴ Vecchio cds (a).

²⁵ Gabrici 1906, p. 457; Giampaola 1996, p. 89; Giampaola 1997, p. 138.

²⁶ Diverso il caso di Strongoli, cfr. Vecchio 2012, p. 71.

²⁷ Str. 5.4.9 C 248; Mele 2014, pp. 193-194.

²⁸ Graells i Fabregat, Vecchio 2018.

²⁹ Cfr. Lang 1976, pp. 51-52, nn. F.a.1-26; F.b.1-3, tav. 29. Per Velia si rimanda a Vecchio cds (a).

³⁰ Williams 1992, p. 47.



Fig. 2 - Velia, Porta Rosa. Passaggio voltato, lato orientale (concessione MiC-Parchi archeologici di Paestum e Velia, foto L. Vecchio).

raggiungendo Porta Marina Nord³¹. Si tratta, quindi, piuttosto di un tunnel, che consente il passaggio della strada ad una quota inferiore rispetto all'altezza della cresta della collina, riducendone la pendenza e rendendo più agevoli le comunicazioni. Nello stesso tempo Porta Rosa è anche un viadotto per un percorso che, dall'Acropoli, si snoda lungo il crinale collegando i santuari dislocati lungo di esso, addossati al tratto A delle fortificazioni, e raggiungendo l'ultimo, quello dedicato a Zeus³²; nello stesso tempo permette anche il passaggio di un acquedotto³³. Porta Rosa, pertanto, rappresenta uno snodo fondamentale nella viabilità tra due comparti urbani ed è stata realizzata creando un taglio nel crinale collinare, con un imponente lavoro ingegneristico che richiedeva una complessa e organica sistemazione dell'area, con mura di contenimento delle fiancate della collina.

Al momento della scoperta, avvenuta nel 1964 ad opera di Mario Napoli³⁴, il passaggio voltato presentava una sorta di "tamponatura", interpretata come una intenzionale ostruzione per esigenze di difesa o per il pericolo di una imminente frana³⁵, ma che, nella rilettura proposta da E. De Magistris, sarebbe piuttosto una cerniera per la messa in opera dell'arco³⁶. Ne consegue che si tratterebbe di un cantiere mai completato a causa del cedimento della fiancata destra della collina, dove non era ancora stato realizzato il muro di contenimento. Ci troveremmo pertanto di fronte ad un'opera non terminata, come suggerirebbero anche l'assenza del selciato stradale, che si arresta prima dell'area di Porta Rosa, e dal paramento di cava che ancora caratterizza i blocchi del monumento. Tutto ciò pone il problema di come si sviluppasse precedentemente i collegamenti tra i due quartieri, che fa tutt'uno con quello della vera e propria porta, la cd. Porta arcaica, che è situata sul versante meridionale a circa 28 mt da Porta Rosa, ritenuta anteriore³⁷ o contemporanea³⁸.

³¹ Su Porta Rosa: De Magistris 1995; De Magistris 2000; De Magistris 2008; De Magistris 2010, pp. 87-100; De Magistris 2023; Sokolicek 2005; Sokolicek 2006, pp. 198-199; A. Sokolicek in Gassner, Sokolicek, Trapichler 2009, pp. 74-78; Krinzinger 1994, pp. 38-39; Krinzinger 2006, p. 185.

³² Sui santuari in generale la sintesi di Gassner 2023, su quello di Zeus cfr. anche Gassner, Svoboda-Baas 2015.

³³ De Magistris 2008.

³⁴ Napoli 1965, pp. 117-118; Napoli 1966a, pp. 205-211.

³⁵ Napoli 1966a, p. 209.

³⁶ De Magistris 1995, pp. 87-94; De Magistris 2000, pp. 47-65.

³⁷ Napoli 1966a, pp. 206-207; De Magistris 1995, p. 94; De Magistris 2008, pp. 52-53; De Magistris 2010, pp. 90-91.

³⁸ Krinzinger 1994, p. 38; Gassner, Sokolicek 2023, pp. 329, 332-333.

Quanto alla cronologia del monumento, originariamente datato da M. Napoli alla seconda metà - fine del IV sec. a.C.³⁹, condivisa da altri studiosi⁴⁰, successivamente è stata abbassata alla prima metà del III sec. a.C.⁴¹ e, più di recente, agli inizi del II sec. a.C.⁴² o al I a.C.⁴³.

Porta Rosa rappresenta sicuramente un caso di studio privilegiato per la presenza e la funzione di contrassegni, costituiti da singole lettere (A E Z H) e da sigle con lettere sciolte o in nesso (ΔH , ΔHE , figg. 2-3), incisi sui blocchi dei piedritti, dei risvolti e del fronte meridionale, mentre solo sul muro di *analemma* ricorre numerose volte esclusivamente la sigla $\Delta I\omega$ (fig. 4.a-b).

Prima di passare ad illustrare la proposta interpretativa per queste iscrizioni, appare opportuno prendere in esame quelle analoghe presenti su altri monumenti della città, per verificarne la funzione e, soprattutto, l'ipotesi che il tutto possa rientrare in un unico sistema di comunicazione.

Lettere e sigle compaiono infatti anche sui blocchi del cd. Castelluccio, una imponente torre a pianta rettangolare, un vero e proprio baluardo, posta all'estremità orientale del sistema delle fortificazioni, che, tra l'altro, ha anche la funzione di raccordare il Tratto A delle mura, che corre lungo il crinale della collina, e il tratto C, quello che segue il pendio fino alla parte pianeggiante della città, presso la costa.

Sui blocchi in arenaria della I fase della struttura, databile al 400-370 a.C.⁴⁴, sono state riscontrate le sigle ΔHE (fig. 3) e, una sola volta, $\Delta H\Delta$, con lettere in nesso, mentre più frequentemente ΔH e Δ sono separate ma incise sullo stesso blocco o su blocchi diversi (fig. 6); nella fase di rifacimento e potenziamento della prima metà del II sec. a.C.⁴⁵ sui blocchi in conglomerato ricorrono invece ΔH e E, separate e incise su blocchi diversi (fig. 7).

Le sigle, oltre che a Porta Rosa e a Castelluccio, compaiono anche su altri edifici della città.

Su alcuni blocchi in conglomerato calcareo marino reimpiegati nella sotto-pavimentazione dello spazio tra cella e peristasi del tempio dell'Acropoli, oltre ad alcune lettere e segni che potrebbero essere nessi alfabetici o simboli, si riscontra, come si accennava, la sigla EY⁴⁶ (fig. 1). Questi blocchi, alcuni dei quali non integri, omogenei per materiale e tecnica di lavorazione, sono in conglomerato calcareo marino e quindi ben distinguibili da quelli in arenaria con i quali è costruito il basamento del tempio⁴⁷. Contrassegni alfabetici simili ricorrono anche sui blocchi del muro di terrazzamento II, compreso un frammento di reimpiego moderno recante la sigla EY. Tutti presentano caratteristiche paleografiche omogenee che inducono a assegnarli al V secolo a.C. Appare probabile che i blocchi reimpiegati nel cantiere del tempio, molti dei quali non sembrano integri, originariamente facessero parte di un altro edificio di fine V - inizi IV a.C.⁴⁸

Un'altra sigla, anche in questo caso costituita da un nesso, potrebbe essere identificata in una resa particolare delle tante lettere Π incise sui blocchi della torre b1: esse, infatti, presentano il solo tratto verticale sinistro terminante con una biforcazione a "coda di rondine", che non può essere identificata come tale né per le sue dimensioni né per la cronologia della struttura, assegnabile alla prima metà IV sec. a.C. (400-370 a.C., periodo 2.1). Tale particolarità farebbe piuttosto pensare al nesso ΠY (fig. 5).

Quale l'interpretazione che si può avanzare per l'interpretazione di queste sigle, in nesso o meno?

ΔH , come si è visto, ricorre per Elea e per Neapolis, altri tipi di sigle, sempre costituite da due lettere in nesso, sono documentate ad esempio per le mura di Pompei, Roma e Tindari per le quali, a quanto mi risulta, non è stata data una spiegazione⁴⁹.

³⁹ Ad es. Napoli 1966b, pp. 217-220; Napoli 1972, pp. 20-27.

⁴⁰ Ad es. Krinzinger 1986, p. 123; Krinzinger 1989, p. 363; Krinzinger 1994, p. 38; più di recente lo studioso ha proposto una datazione "intorno al 300 o poco dopo", Krinzinger 2006, p. 180.

⁴¹ Cfr. De Magistris 1995, p. 89; De Magistris 2000, p. 64; Sokolicek 2005; Sokolicek 2006, pp. 198-199.

⁴² A. Sokolicek in Gassner, Sokolicek, Trapichler 2009, pp. 75-78; Gassner, Sokolicek 2019, p. 466; Gassner, Sokolicek 2023, pp. 329, 332-333.

⁴³ De Magistris 2008.

⁴⁴ Gassner, Sokolicek, Trapichler 2009, p. 53; Gassner 2011, pp. 86-87; Sokolicek 2006, pp. 199-200.

⁴⁵ Per la periodizzazione delle fasi della cinta muraria, cfr. Gassner, Sokolicek 2019; Gassner, Sokolicek 2023, p. 59.

⁴⁶ Vecchio 2017.

⁴⁷ Sulla problematica relativa al tempio: Greco, La Torre 2019; Greco, La Torre 2023a; Greco, La Torre 2023b.

⁴⁸ Greco, La Torre 2019, p. 172; Greco, La Torre 2023a, p. 67; Greco, La Torre 2023b, p. 105.

⁴⁹ Cfr. Säflund 1932; Säflund 1937; Lugli 1957, pp. 199-207; Lazzarini 1973; De Magistris 2010, pp. 71-77; Pesando 2010.

Fig. 3 - Velia, Torre E1. Paramento interno, lato N-E (concessione MiC-Parchi archeologici di Paestum e Velia, foto L. Vecchio).



Fig. 4 - Velia, Porta Rosa: (a-b) Muro di analemma (concessione MiC-Parchi archeologici di Paestum e Velia, foto L. Vecchio).



Fig. 5 - Velia, Torre B 2. Paramento esterno, lato S (concessione MiC-Parchi archeologici di Paestum e Velia, foto L. Vecchio).

Nel caso di Elea, dunque, a parte ΔH, le altre sigle che si riscontrano (ΔHE, ΔΙω, EY, ΠΥ) richiedono una spiegazione. In assenza purtroppo di qualsivoglia notizia sull'organizzazione del lavoro nel cantiere e nelle cave e sul loro *status* giuridico, se cioè private o statali, anche se presumibilmente doveva trattarsi di cave pubbliche.

Nella serie di contrassegni più antica, quella presente su blocchi reimpiegati nella sotto-pavimentazione del tempio dell'acropoli e sul muro di terrazzamento II dell'acropoli, rientranti ancora in un orizzonte di V sec. a.C., la sigla ΔH non è attestata⁵⁰. Essa compare, invece, tra i contrassegni presenti sui blocchi della I fase della torre di Castelluccio databile al 400-370 a.C.⁵¹, per poi divenire sistematica, soprattutto, ma non esclusivamente⁵², sui blocchi delle fortificazioni nella loro fase di rifacimento e potenziamento della prima metà del II sec. a.C.⁵³, accompagnata da altre lettere incise sullo stesso blocco, in nesso o sciolte.

Non vi è dubbio che, come sui laterizi prodotti a Velia nel corso del III e II sec. a.C., il ricorso all'aggettivo δημόσιος, tramite la sigla ΔH, designi la destinazione e la proprietà statale del materiale, come ben attestato in tutto il mondo greco, sia utilizzando la forma estesa sia quella abbreviata⁵⁴.

Collegata all'interpretazione di ΔH appare quella della sigla ΔHE, con le tre lettere in nesso, presente sui blocchi della I fase della torre di Castelluccio databile al 400-370 a.C.⁵⁵. Questa stessa sigla compare, insieme alla sigla ΔH, anche nella fase di rifacimento e potenziamento delle fortificazioni nella prima metà del II sec. a.C.⁵⁶ a Porta Rosa, a Porta Marina Sud e nella cd. Agorà. Essa è molto probabilmente da sciogliere come δημόσιον ἔργον⁵⁷ ad indicare la destinazione dei blocchi ad un'opera pubblica⁵⁸. Va precisato che non è possibile sciogliere la sigla ΔHE come Δήμος Ἐλευσίων in quanto ad Elea si usa sempre soltanto per il poleonimo la forma Ἰέλη e come *city-ethnic* la corrispondente forma Ἰελητῆς⁵⁹.

Un discorso a parte va fatto invece per la sigla ΔΙω (fig. 4.a-b), con lettere in nesso e *omega* corsivo, che ricorre numerose volte solo sul muro di *analemma* occidentale di Porta Rosa, l'unico che era stato realizzato, costruito con blocchi di conglomerato marino⁶⁰.

⁵⁰ Vecchio 2017.

⁵¹ Gassner, Sokolicek, Trapichler 2009, p. 53; Gassner 2011, pp. 86-87; Sokolicek 2006, pp. 199-200.

⁵² Ricorre, per esempio, anche sui blocchi di mura di terrazzamento, come nel caso della cd. Agorà.

⁵³ Cfr. Gassner, Sokolicek 2019; Gassner, Sokolicek 2023, p. 59.

⁵⁴ Vecchio 2012.

⁵⁵ Gassner, Sokolicek, Trapichler 2009, p. 53; Gassner 2011, pp. 86-87; Sokolicek 2006, pp. 199-200.

⁵⁶ Cfr. Gassner, Sokolicek 2019; Gassner, Sokolicek 2023, p. 59.

⁵⁷ Come ipoteticamente proposto in Johannowsky 1982, p. 236.

⁵⁸ Vecchio 2010, pp. 344-345.

⁵⁹ Vecchio cds (b).

⁶⁰ Sui quali sono stati individuati finora 25 casi.



Fig. 6 - Velia, Castelluccio. Parlamento esterno, lato S (concessione MiC-Parchi archeologici di Paestum e Velia, foto L. Vecchio).

Superata l'interpretazione che vi riconosceva una dedica per Zeus, basata su una errata lettura (ΔIOC)⁶¹, la singolarità di riscontrare la sigla $\Delta\text{I}\omega$ solo a Porta Rosa, rende probabile l'ipotesi che sia da spiegare in stretta relazione con il monumento. Si potrebbe vedere in tale sigla, come proposto⁶², l'abbreviazione di $\delta\iota\omega\rho\nu\xi$, termine che indica una struttura definibile come galleria o tunnel⁶³, in riferimento alla funzione essenziale di Porta Rosa, un passaggio voltato, che è nello stesso tempo una sorta di tunnel o un viadotto⁶⁴. $\Delta\text{I}\omega$ potrebbe costituire, pertanto, una precisa allusione al cantiere e quindi alla destinazione dei blocchi⁶⁵.

Ci si potrebbe chiedere perché una sigla composta da ben tre lettere ($\Delta\text{I}\omega = \delta\iota\omega\rho\nu\xi$) e non solo ΔI o Δ . La spiegazione potrebbe individuarsi nel fatto che queste lettere forse non erano ritenute sufficientemente chiare perché rischiavano di confondersi con altre sigle analoghe. L'esigenza di indicare quello specifico cantiere spiega forse anche la deroga ad utilizzare solo lettere con tratti rettilinei, richiedendo quelli curvi più tempo per la realizzazione, e di fatti in molti casi omega è realizzata come una sorta di tridente.

Analoga appare la situazione di due casi che riguardano il cd. Castelluccio, che, oltre ad essere il raccordo tra il Tratto A e il Tratto C, ha la funzione di vero e proprio baluardo, bastione o propugnacolo.

Sui suoi blocchi nella prima (400-370 a.C.) e nella seconda fase (200-150 a.C.), compare la sigla ΔH , con lettere in nesso, accanto alla quale, sullo stesso blocco, compare spesso la lettera Δ nella prima fase e la lettera E nella seconda fase, che compaiono sui blocchi anche da sole, senza ΔH . Potrebbe anche in questo caso trattarsi di un'indicazione relativa alla destinazione dei blocchi? In entrambe le fasi, oltre alla sigla ΔH , e ΔHE per la prima fase, compaiono esclusivamente queste due sole lettere. Naturalmente potrebbe trattarsi del contrassegno utilizzato dalla squadra di operai che ha curato la preparazione di quei blocchi, anche se appare in realtà singolare perché su

⁶¹ Per tutta la relativa problematica cfr. Vecchio 2003, pp. 142-143.

⁶² Cfr. De Magistris 2008, p. 52, n. 22; Vecchio 2010, p. 347.

⁶³ Come analogia si può richiamare l'uso il termine da parte di Erodoto (3.60.1) per il tunnel di Eupalino a Samo.

⁶⁴ È stato osservato che, se così fosse, avremmo dovuto trovare la sigla anche sui piedritti (De Magistris 2008, p. 5, n. 22) e pertanto il loro esclusivo posizionamento sui muri di *analemma* farebbe pensare che qui con $\delta\iota\omega\rho\nu\xi$ ci si riferisca ad un acquedotto, che correva sul costone sovrastante l'area di Porta Rosa (De Magistris 2008, p. 10).

⁶⁵ Tale spiegazione per le sigle incise sui blocchi è stata avanzata ad es. per la *epsilon* presente su alcuni tratti delle mura serviane di Roma, che si sarebbe riferita alla destinazione di quei determinati blocchi alle mura dell'Esquilino, ipotesi poi venuta meno data la sua ricorrenza anche in altri tratti delle fortificazioni di Roma, cfr. Lugli 1957, p. 206.



Fig. 7 - Velia, Castelluccio. Parlamento interno, lato S (concessione MiC-Parchi archeologici di Paestum e Velia, foto L. Vecchio).

altri monumenti o tratti murari capita di trovare attestate molte più lettere. La suggestione che possa trattarsi non di un fatto casuale ma spiegabile in relazione alla destinazione dei blocchi appare molto forte.

Le ricerche condotte dalla Missione Austriaca (Università di Vienna) a Castelluccio negli anni 2002-2004 dirette da Alexander Sokolicek, nel quadro più ampio delle indagini sulle fortificazioni, hanno permesso di appurare che al di sotto della struttura di Castelluccio, si trova un complesso apprestamento interpretato come sistemazione di una sorgente⁶⁶ che alimentava un acquedotto, o come l'ingresso in città dell'acquedotto stesso proveniente dal retroterra⁶⁷ e che poi proseguiva lungo il crinale, dove ne sono stati individuati alcuni tratti nell'area del terrazzo di Zeus⁶⁸ e proseguendo fino al serbatoio presso l'acropoli⁶⁹.

Nella documentazione epigrafica da Delo⁷⁰ e da Oropo⁷¹, nonché in Diodoro Siculo⁷² e in Strabone⁷³ ricorre il termine *διάρρως*, con il significato di canale, condotto, che appare perfettamente adatto ad indicare questo canale e, forse, in generale, la struttura sovrastante. Ci si chiede, allora, se il ricorrere della lettera Δ abbinata alla sigla ΔH in ben dodici casi su altrettanti blocchi non alluda proprio al canale dell'acquedotto che corre sotto la torre di Castelluccio, forse indicata come *διάρρως* (o forse *διῶρυξ*).

A questo punto non diversa potrebbe essere la situazione della fase successiva, con il ricorrere della lettera E che ricorre abbinata, spesso su uno stesso blocco, alla sigla ΔH⁷⁴. In questo caso appare forte la suggestione che essa possa fare riferimento al termine *ἔπαλις*, considerato anche sinonimo di *πύργος*⁷⁵, che nei lessicografi antichi è definito *προμαχῶν*, cioè bastione, baluardo, propugnacolo delle mura⁷⁶, qual in effetti è Castelluccio. Avremmo quindi, a Castelluccio, blocchi con ΔH + Δ e blocchi con ΔH + E, nel primo caso con rimando a *διάρρως*, come forse era indicata la prima sistemazione della struttura, quando essa era direttamente connessa all'apprestamento idraulico sottostante e forse aveva un accesso direttamente dal camminamento delle mura; nella seconda fase assume l'aspetto di un *ἔπαλις*, potenziata nelle dimensioni, dotata di una scala di accesso e corredata all'esterno da un *proteichisma*. La proposta interpretativa qui avanzata è corroborata dal fatto che i blocchi con ΔH + Δ appartengono alla prima fase e quelli con ΔH + E alla seconda fase.

⁶⁶ Sokolicek 2007.

⁶⁷ De Magistris 2008.

⁶⁸ Gassner, Svoboda-Bass 2015.

⁶⁹ De Magistris 2008, che propone una ricostruzione di tutto il sistema di approvvigionamento idrico della città; sul tema ora anche Cicala cds.

⁷⁰ Hellmann 1992, pp. 103-104.

⁷¹ *IG VII*, 4255, l. 21.

⁷² D.S. 13.47.5.

⁷³ Str. 4.1.2.

⁷⁴ ΔH e Δ sullo stesso blocco (una volta in nesso, ΔHΔ in ben dodici casi, mentre in altri casi la lettera Δ e la sigla ΔH e sono separate e su blocchi diversi).

⁷⁵ Hesych., s.v.

⁷⁶ *EM* s.v.; Hsch., s.v.; Suid. s.v.; *Sch. in Lucianum*, 77.9. *Epalsis*: Ginouvés 1998, p. 28; Garlan 1974, p. 265; McNicoll 1997, p. 228.

Vanno infine considerate le altre due sigle documentate a Velia: EY e ΠΥ.

La sigla EY potrebbe essere l'abbreviazione del termine εὐθυνηρία e, pertanto, se è valida questa interpretazione, si potrebbe pensare, per la provenienza originaria dei blocchi, ad un edificio sacro di V secolo a.C.

Quanto alla sigla ΠΥ essa finora è stata riscontrata esclusivamente su alcuni blocchi della sola torre B2. Potrebbe trattarsi di un fatto essere del tutto casuale, ma occorre prendere in considerazione l'eventualità che essa sia l'abbreviazione di πύργος, mentre sui blocchi della Torre B1 si registra la presenza della sola lettera Π. Certo, rimane da spiegare ad esempio perché non tutte le torri abbiano blocchi contrassegnati in tal modo, a meno che in altri casi non siano visibili: ciò potrebbe essere dovuto al modo di organizzare il lavoro da parte di singoli gruppi di maestranze, o anche a fornitori o appaltatori diversi.

In conclusione, dopo questa disamina dei contrassegni alfabetici presenti sui blocchi delle fortificazioni e di altri monumenti di Velia, è possibile affermare che se le singole lettere con molta probabilità spesso hanno, come altrove, valore di marche di cava, monogrammi e anche sigle con lettere abbinata sembrerebbero piuttosto indicare la destinazione del materiale ad un determinato cantiere. L'unico esempio perspicuo che si conosce in tal senso è quello del santuario di Apollo a Didyma, i cui blocchi, come si è ricordato, recano o l'indicazione generica relativa al santuario o quella relativa alla parte dell'edificio alla quale essi erano destinati. In Occidente si può ricordare il già menzionato caso di Catania.

A Velia le sigle ΔΗ e ΔΗΕ riguardano la destinazione, e quindi la proprietà, pubblica dei blocchi, mentre le altre attengono alla specifica destinazione ad un determinato cantiere. I blocchi siglati ΔΙΩ erano destinati al δῶρυξ, termine con cui, evidentemente, era indicato il cantiere di Porta Rosa, di fatto un δῶρυξ, cioè un tunnel; per la prima fase di Castelluccio ricorre ΔΗ e Δ per indicare διάρρυς, cioè un canale di acquedotto e nella seconda fase ΔΗ e Ε per indicare ἔπαλις, cioè la funzione di baluardo che ora Castelluccio assume; i blocchi della torre B2 sono contrassegnati con ΠΥ come πύργος, mentre i blocchi reimpiegati nel tempio con EY come εὐθυνηρία.

La pratica di specificare la destinazione di materiale edilizio è nota per i laterizi che spesso recano indicazioni quali ad esempio τεγγέων (Reggio), θεάτρον (Monte Iato, Selinunte), γυμνασίου (Agrigento)⁷⁷. Tale pratica comincia ora forse ad intravedersi anche per i laterizi prodotti a Velia, nei quali spesso alla sigla ΔΗ si trova abbinata una lettera che potrebbe essere l'indicazione della loro destinazione⁷⁸.

Allo stato attuale delle nostre conoscenze ci sono forse i presupposti per immaginare che a Velia il sistema di bollatura dei laterizi e quello dei contrassegni sui blocchi non siano indipendenti tra di loro, ma che siano correlati e che corrispondano ad un'unica concezione e ad un'unica logica: quella di esplicitare la destinazione pubblica, e quindi la proprietà pubblica, dei materiali da costruzione e la destinazione specifica ad un determinato cantiere, cosa che doveva sicuramente agevolare il trasporto e la movimentazione del materiale una volta giunto in città dalle officine di produzione, per i laterizi, e dalle cave per i blocchi. A maggior ragione essendo le cave del conglomerato marino distanti dalla città, lungo la costa di Marina di Camerota, e quindi richiedevano un trasporto per mare⁷⁹: proprio questo aspetto potrebbe giustificare il diffuso ricorso alle marche in coincidenza con l'ampio utilizzo di questa pietra nei cantieri edilizi di Velia.

Abbreviazioni bibliografiche

Aneziri S., Giannakopoulos N., Paschidis P. 2001, *Index du Bulletin épigraphique (1987-2001)*, II. *Les mots grecs*, Paris.

Bernard S. 2023, *L'organizzazione dei cantieri a Roma e nell'Italia di IV e III secolo a.C.*, in A. Fiorini (a cura di), *Archeologia del cantiere edile: temi ed esempi dall'antichità al Medioevo*, Atti del convegno (21 maggio 2021 - per via telematica), «AArchit» 28, pp. 23-35.

Bochicchio R. 2022, *Marche di cava e opus quadratum a Roma tra la seconda età regia e l'età repubblicana*, «ArchCl» 73, pp. 575-590.

⁷⁷ Riferimenti in Vecchio 2012, p. 71, nota 94. Per altri casi, al di fuori dell'Occidente greco, Kindt 1997, p. 12.

⁷⁸ Vecchio cds (a).

⁷⁹ Su questo aspetto cfr. Felici 2020.

- Billot M.-Chr. 2000, *Centres de production et diffusion des tuiles dans le monde grec*, in F. Blondé (dir.), *L'artisanat en Grèce ancienne. Les productions, les diffusions*, Actes du colloque (Lyon 10-11 décembre 1998), Lille, pp. 193-240.
- Branciforti M.G. 2010, *Da Katane a Catina*, in M.G. Branciforti, V. La Rosa (a cura di), *Tra lava e mare. Contributi all'archaiologia di Catania*, Atti del convegno (Catania, 22-23 novembre 2007), Catania, pp. 135-258.
- Buda G. 2015, *Teatro antico di Catania. Lavori tra il 2014 e il 2015*, in F. Nicoletti (a cura di), *Catania antica. Nuove prospettive di ricerca*, Palermo, pp. 247-279.
- Cicala L. cds, *Velia*, in *La Magna Grecia e l'acqua: natura e cultura*, Atti del 64° convegno internazionale di studi sulla Magna Grecia (Taranto 25-28 settembre 2025), in preparazione.
- Cicala L., Vecchio L. 2014, *I mattoni di Velia: riflessioni e nuove prospettive di studio*, in S. D'Agostino, G. Fabricatore (eds), *History of Engineering*, Proceedings of the 5th International Conference (Naples 19th - 20th May 2014), Napoli, pp. 283-308.
- Cicala L., Vecchio L. 2017, *La produzione di mattoni ellenistici di Elea-Velia. Le ricerche in corso*, in A. Pontandolfo, M. Scafuro (a cura di), *Dialoghi sull'archeologia della Magna Grecia e del Mediterraneo*, Atti del 1° convegno internazionale di studi (Paestum, 7-9 settembre 2016), Paestum, vol. IV, pp. 1009-1018.
- Cicala L., Vecchio L. 2019, *I mattoni di Velia nel quadro delle produzioni laterizie magno-greche*, in J. Bonetto, E. Bukowiecki, R. Volpe (a cura di), *Alle origini del laterizio romano. Nascita e diffusione del mattone cotto nel Mediterraneo tra IV e I sec. a.C.*, Atti del 2° convegno internazionale Laterizio (Padova 26-28 aprile 2016), Roma, pp. 157-168.
- Cicala L., Vecchio L. 2022, *The bricks of Elea/Velia: Archaeology and Epigraphy of Production*, in M. Bentz, M. Heinzelmann (eds), *Archaeology and Economy in the Ancient World*, 19th International Congress of Classical Archaeology (Cologne-Bonn 22-26 May 2018), Bd. 53, Heidelberg, pp. 415-431.
- Cicala L., Vecchio L. 2024, *L'uso dei mattoni cotti a Elea in età ellenistica*, in C. Malacrino, R. Di Cesare, A. Quattrocchi (a cura di), *PARADEIGMATA. Cantieri, tecniche e restauri nel mondo greco d'Occidente*, Atti del convegno di studi (Reggio Calabria 4-5 luglio 2023), Roma, pp. 45-59.
- Cruccas E. 2024, *Nora, Area Omega. Marchi di cava o segni di cantiere? Le incisioni sui basoli della grande piazza settentrionale*, «Quaderni Norensi» 10, pp. 325-335.
- Crawford M.H. 2011, *Imagines Italiae. A Corpus of Italic Inscriptions*, I-III, «BICS» suppl. 110, London.
- De Magistris E. 1995, *Appunti per una lettura della porta Rosa a Velia*, in *Tra Lazio e Campania. Ricerche di Storia e di Topografia antica*, Quaderni del Dipartimento di Scienze dell'Antichità/Università di Salerno 16, Napoli, pp. 87-94.
- De Magistris E. 2000, *Su porta Rosa a Velia*, «Orizzonti» 1, pp. 47-65.
- De Magistris E. 2008, *Cronologia e funzione di porta Rosa a Velia*, «Orizzonti» 9, pp. 47-58.
- De Magistris E. 2010, *Structurae. Ricerche su tecniche costruttive e monumenti antichi*, I, Napoli.
- De Magistris E. 2023, *Terra, mattoni crudi, legno nel cantiere e nella struttura di Porta Rosa a Velia*, in C. Previato, J. Bonetto (a cura di), *Terra, legno e materiali deperibili nell'architettura antica*, II. *Letà romana*, Atti del convegno internazionale (Padova 3-5 giugno 2021), Padova, pp. 479-486.
- Felici E. 2020, *Dalla latomia al cantiere. Il trasporto nautico della pietra*, in G. Buscemi Felici, E. Felici, L. Lanteri (a cura di), *Produzioni antiche sulla costa sud-orientale della Sicilia. Saggi di topografia antica litoranea*, Bari, pp. 147-174.
- Fouchard A. 1998, *Dèmosios et dèmos : sur l'État grec*, «Ktèma» 23, pp. 59-69.
- Gabrici E. 1906, *Napoli. Scoperta di alcuni tratti della cinta murale greca*, «NSc» s. 5.3, pp. 448-465.
- Garlan Y. 1974, *Recherches de poliorcétique grecque*, Athènes-Paris.
- Gassner V. 2011, *Velia. Fortifications and Urban Design. The Development of the Town from the late 6th to the 3rd c. BC*, «Empúries» 56, pp. 75-100.
- Gassner V. 2023, *I santuari lungo le mura*, in G. Greco (a cura di), *Elea-Velia*, *Culti greci in Occidente* 4, Taranto, pp. 111-161.

- Gassner V., Sololicek A., 2019, *Urban Development and Fortifications in the Lower City of Velia. A Look into the City History of the 5th-2nd Centuries B.C.*, «PP» 74, pp. 435-476.
- Gassner V., Sololicek A. 2023, *Die Periodisierung der Stadtmauern*, in V. Gassner, A. Sokolicek, M. Trapichler (Hrsg.), *Von Hyele zu Velia. Die Stadtmauern im urbanistischen Kontext. Die Befunde. Die österreichischen Forschungen in der West- und Unterstadt (1974, 1990-1993 und 1997-2001)*, Velia-Studien 4.2, Wien, pp. 58-60.
- Gassner V., Sokolicek A., Trapichler M. 2009, *Il tratto A*, in G. Tocco Sciarelli (a cura di), *Velia. La cinta fortificata e le aree sacre*, Milano, pp. 40-78.
- Gassner V., Svoboda-Bass D. 2015, *Die Zeusterrasse in Velia. Ein Überblick über die Ergebnisse der Forschungen 2008*, «PP» 70, pp. 191-226.
- Giampaola D. 1996, *La fortificazione di Neapolis: alcune considerazioni alla luce delle nuove indagini*, in D. Giampaola, F. Fratta, S. Febbraro, *Napoli. Indagini archeologiche nel centro storico di Napoli*, «BA» 39-40, pp. 84-124 [pp. 84-93].
- Giampaola D. 1997, *La fortificazione*, in *Tracce sotto le strade di Napoli*, Napoli, pp. 135-140.
- Ginouvés R. 1998, *Dictionnaire méthodique de l'architecture grecque et romaine*, 3. *Espaces architecturaux, bâtiments et ensembles*, Publications de l'École Française de Rome 84.3, Roma.
- Giuliani R., Mangialardi N.M. 2023, *Archeologia del cantiere bassomedievale in Italia meridionale: status quaestionis, problemi, prospettive*, in A. Fiorini (a cura di), *Archeologia del cantiere edile: temi ed esempi dall'antichità al Medioevo*, Atti del convegno (21 maggio 2021 - per via telematica), «AArchit» 28, pp. 153-177.
- Graells i Fabregat R., Vecchio L. 2018, *Tra caduceo e preda di guerra. A proposito del sauroter iscritto da Rocca-gloriosa*, «PP» 73, pp. 449-468.
- Greco G., La Torre C. 2019, *Osservazioni intorno al Tempio sull'acropoli di Velia*, «AttiMemMagnaGr» s. 5.4, pp. 153-174.
- Greco G., La Torre C. 2023a, *L'Acropoli*, in G. Greco (a cura di), *Elea-Velia*, *Culti greci in Occidente* 4, Taranto, pp. 53-109.
- Greco G., La Torre C. 2023b, *L'acropoli di Velia nel rinnovato palinsesto della città ellenistica: una riflessione tra dati nuovi e realtà consolidate*, in V. Gassner, F. Krinzinger, A. Sokolicek (a cura di), *1971-2021: 50 anni di ricerche austriache a Velia*, Atti del convegno (Roma 16-18 settembre 2021), Wien, pp. 99-112.
- Guarducci M. 1974, *Epigrafia greca*, 2. *Epigrafi di carattere privato*, Roma.
- Guarducci M. 1978, *Epigrafia greca*, 3. *Epigrafi di carattere privato*, Roma.
- Haussoullier B. 1902, *Études sur l'histoire de Milet et du Didymeion*, Paris.
- Hellmann M.-C. 1992, *L'architecture grecque*, 1. *Les principes de la construction*, Paris.
- Inglese A 2016, *Le «epigrafi invisibili»: il caso del tempio di Demetra a Cirene*, «Epigraphica» 78, pp. 21-33.
- Inglese C. 2000, *Progetti sulla pietra*, Roma.
- Johannowsky W. 1982, *Considerazioni sullo sviluppo urbano e sulla cultura materiale di Velia*, in *I Focei dall'Anatolia all'Oceano*, «PP» 37, pp. 225-246.
- Kindt B. 1997, *Les tuiles inscrites de Corcyre*, Louvain-La-Neuve.
- Krinzinger F. 1986, *Die Stadtmauern von Velia*, in P. Laroche, H. Tréziny (éds.), *La fortification dans l'histoire du monde grec, La fortification et sa place dans l'histoire politique, culturelle et sociale du monde grec*, Actes du colloque international (Valbonne 8-12 décembre 1982), Paris, pp. 121-124.
- Krinzinger F. 1989, *Le mura urbane di Velia*, in *L'epos greco in Occidente*, Atti del 19° convegno internazionale di studi sulla Magna Grecia (Taranto 7-12 ottobre 1979), Taranto 1980 [1989], pp. 355-364.
- Krinzinger F. 1994, *Intorno alla pianta di Velia*, in G. Greco, F. Krinzinger (a cura di), *Velia. Studi e ricerche*, Modena, pp. 19-54.
- Krinzinger F. 2006, *Velia. Architettura e urbanistica*, in *Velia*, Atti del 45° convegno internazionale di studi sulla Magna Grecia (Taranto-Ascea Marina 21-25 settembre 2005), Taranto, pp. 157-192.

- La Regina A. 1981, *Appunti su entità etniche e strutture istituzionali nel Sannio antico*, «AIONArch» 3, pp. 129-137.
- Lang M. 1976, *Graffiti and dipinti*, The Athenian Agora 21, Princeton.
- Lazzarini M.L. 1973, *Marche di cava delle mura serviane*, in *Roma medio-repubblicana*, Roma, pp. 12-14.
- Lugli G. 1957, *La tecnica edilizia romana*, Roma.
- Manacorda D. 2000, *I diversi significati dei bolli laterizi. Appunti e riflessioni*, in P. Boucheron, H. Broise, Y. Thébert (éds.), *La brique antique et médiévale. Production et commercialisation d'un matériau*, Actes du colloque (Saint-Cloud 16-18 novembre 1995), Rome, pp. 127-159.
- Martin R. 1965, *Manuel d'architecture grecque*, 1. *Matériaux et techniques*, Paris.
- McNicol A.W. 1997, *Hellenistic Fortifications from the Aegean to the Euphrates*, Oxford.
- Mele A. 2014, *Greci in Campania*, Roma.
- Mezzolani A. 2008, *Marchi di cava e contrassegni di assemblaggio nell'architettura punica: lo stato della questione*, «Marmora» 4, pp. 9-17.
- Napoli M. 1965, *La documentazione archeologica in Campania*, in *Santuari di Magna Grecia*, Atti del 4° convegno internazionale di studi sulla Magna Grecia (Taranto 11-16 ottobre 1964), Napoli, pp. 105-120.
- Napoli M. 1966a, *L'attività archeologica nelle province di Avellino, Benevento, Salerno*, in *Filosofia e scienza in Magna Grecia*, Atti del 5° convegno internazionale di studi sulla Magna Grecia (Taranto 10-14 ottobre 1965), Napoli, pp. 193-212.
- Napoli M. 1966b, *La ricerca archeologica di Velia*, in *Velia e i Focei in Occidente*, «PP» 20, pp. 191-226.
- Napoli M. 1972, *Guida agli scavi di Velia*, Cava dei Tirreni.
- Orlandos A. 1966, *Les matériaux de construction et la technique architecturale des anciens grecs*, I, Paris.
- Pancieri S., Eck W., Manacorda D., Tedeschi C., *Questioni di metodo. Il monumento iscritto come punto d'incontro tra epigrafia, archeologia, paleografia e storia*, «ScAnt» 13, pp. 583-610.
- Pesando F. 2010, *Quadratariorum notae Pompeianae. Sigle di cantiere e marche di cava nelle domus pompeiane*, «Vesuviana» 2, pp. 47-75.
- Rehm A. 1958, *Die Inschriften*, Didyma 2, Berlin.
- Reveyron N. 2003, *Marques Lapidaires: The State of the Question*, «Gesta» 42, pp. 161-170.
- Säflund G. 1932, *Le mura di Roma repubblicana. Saggio di archeologia romana*, Acta Instituti Romani Regni Sueciae 1 [ristampa, Roma 1998].
- Säflund G. 1937, *Unveröffentlichte antike Steinmetzzeichen und Monogramme aus Unteritalien und Sizilien*, in *Scritti in onore di Bartolomeo Nogara*, Città del Vaticano, pp. 409-420.
- Sokolicek A. 2005, *Die Porta Rosa von Velia*, in B. Brandt, V. Gassner, S. Ladstätter (Hrsg.), *Synergia. Festschrift für F. Krinzinger*, Wien, I, pp. 59-67.
- Sokolicek A. 2006, *Architettura e urbanistica di Velia: lo sviluppo della città in relazione al cosiddetto tratto A delle mura*, in *Velia*, Atti del 45° convegno internazionale di studi sulla Magna Grecia (Taranto-Ascea Marina 21-25 settembre 2005), Taranto, pp. 193-205.
- Sokolicek A. 2007, *Wasser und Mauern. Eine Quelle unter den Stadtmauern von Velia?*, in G. Wiplinger (ed.), *Cura aquarum in Ephesus*, Proceedings of 12th international congress on the history of water management and hydraulic engineering in the Mediterranean region (Ephesus-Selçuk 2-10 October 2004), «Babesch» suppl. 12, pp. 201-209.
- Tortorici E. 2008, *Osservazioni e ipotesi sulla topografia di Catania antica*, in *Edilizia pubblica e privata nelle città romane*, Atlante Tematico di Topografia Antica 17, Roma, pp. 91-124.
- Tremoleda Trilla J. 1997, *Una terrisseria de la comunitat ciutadana a Empòrion*, «Annals de l'Institut d'Estudis Emporedanesos» 30, pp. 91-105.
- Van Belle J.-L. 2001, *Signes gravés, signes écrits, signes reproduits*, «Signo» 8, pp. 211-247.
- Vecchio L. 2003, *Le iscrizioni greche di Velia*, Velia-Studien 3, Wien.

- Vecchio L. 2010, *Contrassegni alfabetici dalle fortificazioni di Velia*, «PP» 65, pp. 321-361.
- Vecchio L. 2012, *I laterizi bollati di Velia*, «MinEpigrP» 14-17 [2009-2012], pp. 63-114.
- Vecchio L. 2017, *Contrassegni alfabetici dall'Acropoli di Velia*, in L. Cicala, B. Ferrara (a cura di), «Kithon Lydios». *Studi di storia e archeologia con Giovanna Greco*, Quaderni del Centro Studi Magna Grecia 22, Pozzuoli, pp. 451-464.
- Vecchio L. cds (a), *Il Demos degli Eleati*, in M. Polito (a cura di), *Scritti in memoria di Clara Talamo*, Alessandria.
- Vecchio L. cds (b), *In patria e fuori: sull'uso di Ἰέλι / Ἰελίτης e Ἰέλα / Ἰελάτης*, in F. Carbone, G. Pardini (a cura di), *Χρήματα. Studi e ricerche per Renata Cantilena*, Roma.
- Vinci M.S. 2018, *Marchi di cava e sigle di costruzione: nota preliminare sul materiale epigrafico proveniente dall'area di Tarraco* (Hispania Citerior), «Aquitania» 34, pp. 145-170.
- Williams R.T. 1992, *The Silver Coinage of Velia*, London.

La parola nello spazio domestico: testimonianze dalle case greco-romane in Cirenaica (Libia)

Jerzy Żelazowski

Abstract: In Cyrenaica, written words are not lacking in public spaces, although the frequent use of Latin in dedications is surprising for a Greek province, a fact explained by the historical events of Romanization, or globalization within the Roman Empire. However, even in private houses, the written word had its own meaning in characterizing individual spaces. According to J. Gómez Pallarès, the inscriptions, mostly mosaic, can be considered in their micro-context, in relation to the image, but the houses of Cyrenaica that have been fully discovered also offer the possibility of analysing the inscriptions in their macro-context, that is, in relation to the functioning of the house. Good examples are provided by the houses of Cyrene, Ptolemais and partly Berenice.

Keywords: Cyrenaica, Cyrene, Ptolemais, private houses, inscriptions.

Parole chiave: Cirenaica, Cirene, Ptolemais, edilizia domestica, iscrizioni.

Introduzione

La parola nello spazio domestico svolgeva un ruolo importante nei sistemi decorativi e nella definizione delle aree pubbliche e private delle case greco-romane. Esistono diverse categorie di parole scritte, per lo più musive sui pavimenti, le quali a volte hanno valore didascalico rispetto alle immagini, altre volte permettono la qualificazione dei singoli ambienti, ponendo spesso problemi interpretativi. La quantità enorme di iscrizioni musive e la loro diversità nello spazio abitativo ha determinato non solo lo sviluppo di studi centrati sul loro significato, ma anche una riflessione riguardante i limiti dell'interpretazione. Al contempo si è diffusa la lezione di J. Gómez Pallarès di analizzare le iscrizioni musive sia nel micro-contesto, in relazione cioè all'immagine oppure al singolo pavimento, sia nel macro-contesto, ossia rispetto al funzionamento della casa¹, anche se questo purtroppo non è sempre possibile a causa della frammentarietà dei rinvenimenti e/o della documentazione disponibile. L'attenzione degli studiosi per le iscrizioni musive, ormai catalogate per regioni, ha inoltre messo in evidenza come, nella storia degli studi, abbia prevalso la tendenza a studiare le parole scritte sui singoli supporti, mosaici, arredo scultoreo, basi e lastre onorifiche, pitture parietarie, per non parlare del così detto *instrumentum domesticum*². Tuttavia, la ricerca degli ultimi anni sta rimediando a questa "lacuna", come mostrano lavori che radunano diverse categorie di fonti per l'interpretazione dello spazio domestico³.

1. Mosaici, parole benaugurali e proprietà

Un'attenzione particolare desta l'autorappresentazione del proprietario della casa, che a volte, ma non sempre, definiva gli spazi di fruizione pubblica nella propria dimora. Oltre al nome del proprietario, una parte delle iscrizioni rivolte a ospiti, familiari e coinquilini sviluppava anche temi legati all'attività del padrone di casa,

* j.r.zelazowski@uw.edu.pl, University of Warsaw, Faculty of Archaeology

¹ Gómez Pallarès 2011.

² Cfr. per es. Barbet, Fuchs 2008.

³ Corbier 2011.

alle sue preferenze religiose e politiche, al suo status sociale. Gli spazi per l'autorappresentazione, a cominciare dall'entrata della casa, si ripetevano in atri, peristili, triclini ecc.⁴

In questa prospettiva, la Cirenaica offre un campo di ricerca interessante grazie alle indagini archeologiche di diverse missioni internazionali che hanno permesso di scoprire varie case scavate per intero, o quasi, a Cirene, Tolemaide (*Ptolemais*), in parte a Berenice, quindi adatte all'analisi del macro-contesto.

A Tolemaide, la Casa di *Leukaktios*, situata non lontano dal più conosciuto Palazzo delle Colonne e indagata completamente dalla missione polacca⁵ (fig. 1), documenta il nome del proprietario per ben due volte, nell'atrio tetrastilo e nel triclinio meridionale, definendo così gli spazi pubblici della casa e confermando i modelli elaborati a suo tempo per l'edilizia privata da A. Wallace-Hadrill⁶. Questa residenza urbana di media dimensione, che si estende per tutta la larghezza dell'isolato, presenta un sistema decorativo ben conservato, fatto in prevalenza da mosaici geometrici sui pavimenti e "finti marmi" dipinti sulle pareti⁷. La sistemazione della casa si colloca nell'epoca severiana, ma le stratificazioni della decorazione pittorica e i cambiamenti architettonici rivelano alcune ristrutturazioni durante il III sec. d.C. fino all'abbandono nel IV sec. d.C. e al crollo definitivo a causa di un terremoto⁸.

Il percorso per gli ospiti, contraddistinto da pavimenti musivi, è molto preciso; esso conduce dalla porta occidentale fin al piccolo cortile con un'edera aperta a lato e soltanto dopo l'attraversamento di uno stretto passaggio si entra nell'atrio tetrastilo, affiancato su tre lati da triclini. In questo peristilio di rappresentanza, nel basso impluvio musivo con decorazione geometrica, si trova al centro un emblema con l'augurio per *Leukaktios* (fig. 2), proprietario della casa, entro una corona laurea (EYTYXΩΣ ΛΕΥΚΑΚΤΙΩ). Un identico augurio (*feliciter* in latino) viene ripetuto subito dopo l'entrata nel grande triclinio meridionale, dove è un pannello musivo rappresentante la Vittoria recante una fascia (*tabula ansata*) con apposita scritta⁹ (fig. 3).

Dall'analisi dei mosaici iscritti risulta che *Leukaktios* non fu il primo proprietario della casa; il suo nome ne aveva sostituito uno precedente nella sistemazione musiva già esistente, il che fa riflettere sulle fasi abitative della casa nel III sec. d.C., forse danneggiata da un terremoto in quel periodo, viste anche le riparazioni maldestre della figura della Vittoria, fatto che avrebbe provocato il cambio della proprietà. Naturalmente sono possibili varie ipotesi, tuttavia, l'insistenza sul suo nome (in questo caso unico e derivante dal toponimo di un promontorio bianco, conosciuto anche sulla strada tra Cirenaica ed Alessandria) riflette una tendenza caratteristica soprattutto verso la tarda antichità¹⁰, la quale trova riscontri pure a Cirene, ad esempio nella molto discussa Casa di Esichio, indagata dagli archeologi italiani¹¹.

Questa residenza urbana a peristilio della prima età imperiale, situata nella prestigiosa area tra Agorà e Cesareo (Ginnasio) e appoggiata a sud al Portico delle Erme, cambiò il suo assetto nell'ultima fase di vita, probabilmente dopo un terremoto della seconda metà del IV sec. d.C., quando nel cortile fu sistemato uno stibadio con ninfeo in marmo¹²; i portici su tre lati furono chiusi da muri e gli ambulacri sud e ovest dotati di nuovi mosaici che evocano Esichio e altri familiari¹³; nel corridoio nord, lasciato aperto, l'*opus sectile* in marmo del pavimento ebbe la lastra iscritta augurale per Esichio il Giovane¹⁴ (EYTYXΩΣ ΗΣΥΧΙΩ ΝΕΩ) (fig. 4). La decorazione musiva policroma dei corridoi, piuttosto schematica, presenta figure di eroti alati (angeli?) che sorreggono corone iscritte al loro interno. Nel corridoio meridionale si auspica per Esichio l'aiuto di dio nella vita¹⁵ (EYTYXΩΣ ΗΣΥΧΙΩ ΕΝ ΘΕΩ ΔΙΑ ΠΑΝΤΟΣ ΑΥΞΗ ΒΙΟΥ) e per ogni cosa¹⁶ (ΘΕΟΣ ΒΟΗΘΟΣ

⁴ Guilhembet 2011.

⁵ Żelazowski, Chmielewski 2013; Żelazowski 2020b.

⁶ Wallace-Hadrill 1994.

⁷ Mikocki 2004; Olszewski 2007; Chmielewski, Żelazowski 2014.

⁸ Żelazowski, Chmielewski 2013; Gasparini 2023, pp. 198-199.

⁹ *IRCyr2020*, P.211, 2, 3; Łajtar 2012, pp. 253-258, nn. 1-2.

¹⁰ Łajtar 2012, pp. 255-258; Żelazowski, Chmielewski 2013, pp. 81-82.

¹¹ Gasparini 2023, pp. 32-56.

¹² Gasparini 2023, pp. 46-53.

¹³ Venturini 2013, pp. 44-46; Gasparini 2023, pp. 38-56.

¹⁴ *IRCyr2020*, C.73; Venturini 2013, pp. 70-71, n. 58; Gasparini 2023, pp. 331-334.

¹⁵ *IRCyr2020*, C.66; Venturini 2013, pp. 71-72, n. 59.

¹⁶ *IRCyr2020*, C.69; Venturini 2013, p. 72, n. 60.

ΗΕΥΧΙΩ ΔΙΑ ΠΑΝΤΟΣ). Esichio è descritto nel corridoio occidentale come libiarca¹⁷ (ΕΥΤΥΧΩΣ ΗΕΥΧΙΩ ΤΩ ΛΙΒΥΑΡΧΗ) (fig. 5), nonché come *ktistes* in una iscrizione su base modanata trovata nelle vicinanze della casa¹⁸. Nelle iscrizioni musive si leggono, inoltre, le richieste dell'aiuto divino per *Alypos* e figli¹⁹ (ΘΕΟΣ ΒΟΗΘΟΣ ΑΛΟΙΠΩΤΙ ΣΥΝ ΤΕΚΝΟΙΣ), per *Lamprotyche* e figli²⁰ (ΘΕΟΣ ΒΟΗΘΟΣ ΛΑΜΠΡΟΤΥΧΗΤΙ ΣΥΝ ΤΕΚΝΟΙΣ), e l'augurio per *Athenais*²¹ (ΕΥΤΥΧΩΣ ΑΘΗΝΑΕΙΔΙ). Non manca neanche la richiesta di protezione di Cristo su tutta la casa²² (ΧΡΕΙΣΣΕΤΕ ΒΟΗΘΕΙ ΤΩ ΟΙΚΩ ΤΟΥΤΩ). Queste iscrizioni hanno aperto ampie discussioni sull'identificazione dei personaggi della famiglia, evidentemente già cristiana, soprattutto a proposito di Sinesio di Cirene, il cui padre e primogenito portavano il nome di Esichio, di per sé abbastanza diffuso²³. In particolare, la *Lettera* 93 di Sinesio – indirizzata a Esichio, suo amico di studi ad Alessandria, e datata al 412 d.C., quando egli era già metropolita a Tolemaide – offre non solo uno spaccato sul quadro sociale dei ricchi curiali a Cirene, ma rivela anche il problema personale di Sinesio che, diventato vescovo, doveva essere sostituito nella curia dal fratello minore Eupozio, il quale però preferì lasciare Cirene e trasferirsi ad Alessandria²⁴. Si discute, inoltre, se per il cristiano Esichio il titolo di libiarca, legato al culto imperiale nella provincia, avesse ormai soltanto un carattere onorario, oppure se fosse ancora effettivamente in uso, come pure si discute sul termine *ktistes* legato alla ristrutturazione della casa da parte di Esichio²⁵. Comunque sia, le vicende di questa residenza danno ragione a D. Roques²⁶ nel sostenere che si era “annunciato” troppo presto il declino della Cirene tardo-antica a vantaggio di Tolemaide, capitale della provincia di Libia Superiore all'inizio del IV sec. d.C.

La menzione musiva del nome del proprietario della casa, abbastanza tipico per la cultura soprattutto tardo-antica, è documentata a Cirene anche in altri contesti, tra cui la Casa del Mosaico di Dioniso, sviluppata su più terrazze nel pendio che dall'Agorà scende verso nord. Nella parte scavata, in un ambiente con mosaico geometrico nel corridoio, l'emblema centrale rappresenta

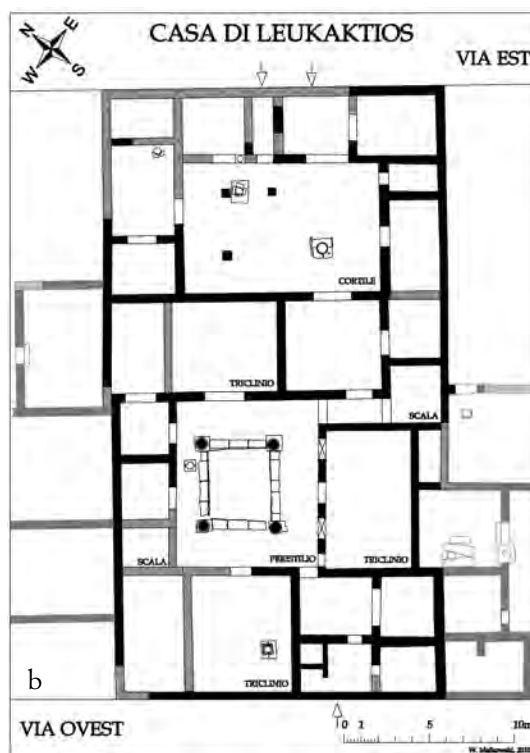


Fig. 1 - Tolemaide, Casa di *Leukaktios*: (a) Veduta dell'atrio tetrastilo e dei triclini adiacenti; (b) Pianta generale (Missione Archeologica Polacca a *Prolemis*, foto M. Bogacki, disegno W. Małkowski).

¹⁷ *IRCyr2020*, C.70; Venturini 2013, p. 72, n. 60.

¹⁸ *IRCyr2020*, C.43, cfr. C.65, 74, 749.

¹⁹ *IRCyr2020*, C.67; Venturini 2013, p. 71, n. 59.

²⁰ *IRCyr2020*, C.68; Venturini 2013, p. 72, n. 60.

²¹ *IRCyr2020*, C.72; Venturini 2013, p. 72, n. 60.

²² *IRCyr2020*, C.71; Venturini 2013, p. 72, n. 60.

²³ Bonacasa Carra 2005; Bonacasa Carra 2009.

²⁴ *Sinesio di Cirene* 2024, lettera n. 93, p. 183, cfr. pp. XXVII-XXVIII (F. Monticini); Niccolai 2019.

²⁵ Roques 1987, pp. 206-212; Gasparini 2023, pp. 54-55.

²⁶ Roques 1987, pp. 27-52, 85-92.



Fig. 2 - Tolemaide, Casa di *Leukaktios*. Emblema centrale del mosaico nell'impluvio dell'atrio tetrastilo (Missione Archeologica Polacca a *Ptolemais*, foto M. Bogacki).



Fig. 3 - Tolemaide, Casa di *Leukaktios*. Emblema musivo del triclinio meridionale (Missione Archeologica Polacca a *Ptolemais*, foto M. Bogacki).

Dioniso che scopre Arianna dormiente a Nasso, solitamente datato al IV sec. d.C.²⁷ (fig. 6). Al di sopra della scena compare l'iscrizione dedicatoria con la formula che rimanda all'eternità per la famiglia di *Kampanos* e per la matrona *Epikrita*²⁸ (ΕΙΣ ΑΙΩΝΑ ΤΟ ΓΕΝΟΣ ΚΑΜΠΑΝΟΥ ΤΗ ΜΑΤΡΩΝΑ ΕΠΙΚΡΙΤΑ); peraltro, il volto di Arianna sembra avere tratti fisionomici, accentuando così il riferimento alla vita familiare tra immagini e parole.

Un caso particolare costituisce a Cirene la Casa di Giasone Magno, situata nelle vicinanze del Cesareo (Ginnasio) e di fronte al Portico delle Erme, una delle residenze più grandi e meglio conservate in città, con diverse fasi costruttive dall'età ellenistica fino almeno al IV sec. d.C. e in cui la presenza di statue di Hermes

²⁷ Gasparini 2023, pp. 110-116.

²⁸ *IRCyr2020*, C.169; Venturini 2013, pp. 34-35, 75-76, n. 75.



Fig. 4 - Cirene, Casa di Esichio. Lastra marmorea del pavimento in *opus sectile* del corridoio settentrionale (foto J. Zelazowski).



Fig. 5 - Cirene, Casa di Esichio. Particolare della decorazione del mosaico pavimentale del corridoio occidentale (foto J. Zelazowski).

e di Eracle, divinità legate all'attività sportiva degli efebi, ha fatto ipotizzare che la casa abbia avuto il ruolo di ginnasio o di sede di un ginnasiarco²⁹. L'iscrizione di maggiore interesse è quella del mosaico pavimentale, davanti alla statua di culto, nella cella del tempio tardo-ellenistico di Hermes; l'iscrizione appartiene al restauro imperiale dell'edificio (seconda metà del II sec. d.C.), quando esso venne inglobato dalla casa, pur mantenendo un carattere pubblico, visto che restò accessibile dalla strada³⁰. L'iscrizione è una dedica dello schiavo *Ianuarios*, committente del mosaico, indirizzata sia a Hermes sia alla salute e vittoria di Tiberio Claudio Giasone Magno³¹,

²⁹ Cfr. *IRCyr2020*, C.131, 143; Gasparini 2023, pp. 57-58.

³⁰ Gasparini 2023, pp. 57-65.

³¹ *IRCyr2020*, C.64; Venturini 2013, p. 61, n. 23. Per un'ipotesi identificativa del ritratto, Bacchielli 1979.



Fig. 6 - Cirene, Museo. Emblema centrale del mosaico pavimentale da un ambiente della Casa del Mosaico di Dioniso (foto J. Żelazowski).

membro di una delle più eminenti famiglie dell'aristocrazia locale (testimoniata più volte a Cirene³² e con cittadinanza romana già dal I sec. d.C.), il quale può essere identificato, forse, con il sacerdote eponimo di Apollo tra 176 e 180 d.C., noto da diverse iscrizioni pubbliche, soprattutto di carattere religioso. Un'altra iscrizione musiva della casa si trova in un ambiente della parte occidentale, forse originariamente posto all'ingresso. Il mosaico pavimentale (II sec. d.C.) rappresenta un labirinto con la lotta di Teseo con il Minotauro nell'emblema centrale, un motivo piuttosto raro nel Mediterraneo orientale, a volte legato all'idea dell'entrata nella casa. Il labirinto appare circondato da mura con due porte; in una di queste si trova Arianna stante e, al di sopra, si legge l'augurio per la casa³³ (ΕΠΑΓΑΘΩ), una formula che a Cirene compare anche in altri contesti, ad esempio sul mosaico geometrico (III sec. d.C.) della sala occidentale del grande Edificio porticato nel Quartiere Centrale³⁴.

Tornando a Tolemaide, conviene ricordare che il nome del proprietario si trova anche nella residenza scavata parzialmente a nord della Casa di *Leukaktios*, dove all'entrata di una sala di grandi dimensioni con mosaico geometrico, marcata da una lastra marmorea, si trova un frammento di iscrizione musiva in greco³⁵ ([--]NIOΙΣ ΣΕΡΑΠΙΩΝ[--]). Il lacerto è di difficile interpretazione, ma potrebbe trattarsi dell'augurio a due *Antonii*, di cui uno con *cognomen Serapion*, quindi cittadini romani con cittadinanza ricevuta dai predecessori di sicuro prima del 212 d.C., data della *Constitutio Antoniniana*. La questione della presenza dei Romani e della romanizzazione a *Ptolemais* è, in effetti, piuttosto complicata, sebbene le iscrizioni latine siano numerose in città³⁶.

La parola musiva nei contesti residenziali della Cirenaica non sembra, però, aver seguito regole generali riguardanti l'autorappresentazione dei proprietari. Ad esempio, nel Palazzo delle Colonne a Tolemaide, una residenza tardo-ellenistica in uso almeno fino al IV sec. d.C., manca questo genere di iscrizioni³⁷. Similmente, nella Casa della *Triconchos*, la più sontuosa residenza tardo-antica di *Ptolemais* (IV-V sec. d.C.), situata presso il cardo orientale della città, non emerge un'autorappresentazione del proprietario affidata alla parola, nonostante la presenza di raffinate sale di rappresentanza e ricevimento³⁸. Diversa, invece, è la situazione nella Casa di Pau-

³² Si conoscono altri due personaggi omonimi della famiglia, uno diventato arconte del *Panbellenion* attico nel 157 d.C., forse padre del precedente, e uno vincitore nella corsa dello stadio ad Olimpia nel 189 d.C., forse suo figlio. Si veda *IRCyr2020*, C.242, 243, 306, 405; Bacchielli 1979; Gasparini 2023, pp. 344-346.

³³ *IRCyr2020*, C.59; Venturini 2013, p. 29, 38, 64, n. 32; Gasparini 2023, p. 65, fig. 70.

³⁴ Venturini 2013, p. 84, n. 103.

³⁵ *IRCyr2020*, P.408; Łajtar 2012, pp. 261-262, n. 6.

³⁶ Żelazowski 2016.

³⁷ Gasparini 2023, pp. 159-177, 295-305.

³⁸ Gasparini 2023, pp. 205-219, 326; Gasparini, Michaelides, Gallochio 2023.

lo, una residenza a peristilio primo-imperiale con diverse fasi di costruzione fino al VI sec. d.C., che occupava una posizione di prestigio nel tessuto urbano di Tolemaide (era presso l'Arco di Costantino, che chiudeva il decumano chiamato Via Monumentale). Nella grande aula di udienza, aggiunta al primo impianto della casa, al centro del lastricato litico del pavimento si trova l'iscrizione augurale col nome del proprietario e il suo rango³⁹ (ΕΥΤΥΧΩΣ ΕΠΙ ΤΟΥ ΜΕΓΑΛΟΠΡΕΠΕΣΤΑΤΟΥ ΠΑΥΛΟΥ ΥΠΑΤΙΚΟΥ ΕΓΕΝΕΤΟ ΤΟ ΕΡΓΟΝ ΤΟΥΤΟ). Si tratta di Paolo descritto rispettivamente come *hypatikos* (in latino *consularis*) con il rango di *megaloprepestatos* (*magnificentissimus*), che potrebbe suggerire una sua funzione ufficiale, per esempio di governatore, cosa però strana visto che in quel periodo (fine V-VI sec. d.C.) la capitale della provincia era già spostata ad Apollonia (Sozousa). Paolo, quindi, era forse un distinto cittadino che nell'iscrizione voleva alludere alla ristrutturazione della casa da lui promossa, peraltro in un periodo di rinascita di *Ptolemais*⁴⁰.

2. Parole graffite

In questa breve rassegna delle parole scritte nelle case urbane della Cirenaica un posto particolare occupano i graffiti con i loro diversi significati.

Una testimonianza si trova nella Casa di *Leukaktios* a Tolemaide, in un sontuoso ambiente situato nella parte occidentale dell'atrio⁴¹ e pavimentato con un mosaico che ripete il motivo iconografico di Dioniso con Arianna, segnalato precedentemente a Cirene, ma senza iscrizione (fig. 7). In questa sala di rappresentanza, probabilmente della seconda metà del III sec. d.C., dipinta con un sistema a pannelli divisi da colonne corinzie e decorati da uccelli e altri motivi figurativi, al di sopra di uno dei pannelli, sul bordo in rosso, si è conservato un graffito con il nome di *Athenodoros*, che potrebbe essere la firma del *pictor imaginarius*, oppure parte di un "commento" lasciato da qualcuno della casa o da un ospite⁴². Questa sala si distingue per la decorazione più ricercata, che comprendeva anche un così detto arco siriano, attestato più volte in contesti domestici a Cirene e Tolemaide⁴³, il quale conduceva a un piccolo annesso lastricato di carattere religioso oppure un cubicolo; la sala fungeva da triclinio, come anche quella posta di fronte a est, dalla parte opposta del peristilio, seguendo in un certo senso le regole vitruviane⁴⁴.

Un caso particolare è costituito, inoltre, dai numerosi graffiti in greco e latino rinvenuti nella Casa H di Berenice (Benghazi, Sidi Krebish), che hanno portato ad ipotizzare per questa dimora a peristilio una funzione di albergo almeno nell'ultima fase di vita (seconda metà del II - inizi del III sec. d.C.), quando fu frequentata da viaggiatori, tra cui forse liberti imperiali e *negotatores* provenienti dalla Campania⁴⁵. Gli oltre trenta graffiti, documentati sui frammenti d'intonaco dipinto distaccato dalle pareti degli ambienti 5 e 6⁴⁶, attestano ringraziamenti a Tyche *hic et ubique* [---] *gratias agimus*, come pure un verso noto anche a Pompei: *amantes ut apes vitam mellitam exs[ig]ant*, simile a un altro: [---] *qui hunc versiculum scripsit habeat Venerem propitiam*⁴⁷, che insieme ad altri getta una luce sulle reciproche relazioni tra i due ambiti territoriali. Nella stanza 5 si trovava probabilmente un'immagine divina come suggeriscono gli omaggi (*proskynema*) di Lucia e di *M(arcus) Licinius* (o *Maecinius*) *Paris*, cittadino romano e ierofante⁴⁸. Potrebbe essere *Zeus Serapis* acclamato con l'augurio per *Kosmikos* e i compagni di viaggio⁴⁹. Tutto sommato un posto aperto ai passanti si spiega bene a Berenice, città portuale, primo e tradizionale approdo dopo l'attraversamento del pericoloso Golfo della Sirte per chi arrivava da ovest lungo la costa africana, su una delle rotte marittime accessibili verso Alessandria⁵⁰.

³⁹ *IRCyr2020*, P.120; Kraeling 1962, pp. 140-145, 211-212, n. 14; Żelazowski 2020a, pp. 135-138; Gasparini 2023, pp. 235-244.

⁴⁰ Żelazowski 2015.

⁴¹ Olszewski 2010; Żelazowski 2018, pp. 232-233.

⁴² *IRCyr2020*, P.405; Łajtar 2012, pp. 258-260, n. 3.

⁴³ Gasparini 2023, pp. 287-291; Rekowski, Gasparini 2024.

⁴⁴ Żelazowski, Chmielewski 2013, p. 79; Rekowski 2020, pp. 110-115.

⁴⁵ Lloyd 1977; Reynolds 1977, p. 237; Gasparini 2023, p. 350.

⁴⁶ Lloyd 1977, pp. 90-92.

⁴⁷ *IRCyr2020*, B.4-6; Reynolds 1977, p. 238.

⁴⁸ *IRCyr2020*, B.7-8, cfr. B.20; Reynolds 1977, p. 238.

⁴⁹ *IRCyr2020*, B.9-10; Reynolds 1977, pp. 238-239.

⁵⁰ Gasparini 2023, pp. 349-355.



Fig. 7 - Tolemaide, Casa di Leukaktios. Veduta del triclinio occidentale con mosaico pavimentale e pitture parietali (Missione Archeologica Polacca a *Ptolemais*, foto J. Żelazowski).

Tra le parole scritte che alludono in qualche modo ai percorsi commerciali vanno citati i graffiti con navi e il nome di Roma in greco nel complesso noto come Casa del Propileo nel Quartiere dell'Agorà a Cirene, ma che in età imperiale sembra aver avuto funzioni diverse da quelle abitative⁵¹.

Rimanendo a Cirene si può menzionare, infine, la Casa della *Domina Spata* nel Quartiere Centrale lungo il decumano massimo⁵². In questa residenza a peristilio, indagata soltanto in piccola parte e rimaneggiata in età tardo-antica, sono stati scoperti graffiti in caratteri greci e latini, incisi con cura su quattro fusti di colonne con intonaco dipinto di rosso appartenenti all'ordine superiore del peristilio. Databili con probabilità nel IV sec. d.C., questi graffiti contengono, tra l'altro, l'acclamazione di buon augurio nei confronti della *domina Spata* (ΤΗ ΚΥΡΙΑ ΣΠΑΤΑ [...] ΕΥΤΥΧΩ[Σ], *Spata vivas*) e del fondatore (*ktistes*) *Therapios*⁵³ (ΤΩ ΚΤΙΣΤΗ ΘΕΡΑΠΙΩ [...]).

3. Parole rare: *Theoi Sebastoi* - *Divi Augusti*

Merita attenzione il fenomeno piuttosto raro nel contesto dell'edilizia domestica delle dediche in greco ai *Theoi Sebastoi* (*Divi Augusti*), attestato forse una volta a Cirene⁵⁴, ma soprattutto a Tolemaide, dove ai lati dell'entrata principale di alcune case potevano esserci doppi cippi (basse colonne modanate), anche se non sempre iscritti. Questa manifestazione di lealtà al potere imperiale nel contesto privato può sorprendere e si presta a diverse spiegazioni. Due cippi in calcare, di cui almeno uno con dedica ai *Theoi Sebastoi*, fiancheggiano l'entrata principale della Casa delle Quattro Stagioni (II sec. d.C.), situata nella parte occidentale della città⁵⁵ (fig. 8.a). Altre occorrenze simili sono nell'isolato della Casa di *Leukaktios* (fig. 8.b)⁵⁶ e probabilmente sulla Via Monumentale⁵⁷; mentre sono anepigrafi le attestazioni⁵⁸ presso l'ingresso della Casa di Paulo (due cippi)

⁵¹ Baldassarre 2018; Gasparini 2023, pp. 23-31, 350.

⁵² Gasparini 2023, pp. 125-127.

⁵³ *IRCyr2020*, C.170.b-d; Gasparini 2023, p. 127.

⁵⁴ *IRCyr2020*, C.767.

⁵⁵ *IRCyr2020*, P.80; Kraeling 1962, p. 209, n. 1.

⁵⁶ *IRCyr2020*, P.412; Łajtar 2012, pp. 266-271, n. 10.

⁵⁷ *IRCyr2020*, P.168.

⁵⁸ Gasparini 2023, pp. 282-287.



Fig. 8 - Toilemaide: (a) Casa delle Quattro Stagioni. Due cippi all'entrata principale (foto J. Żelazowski); (b) Museo. Cippo ritrovato nelle vicinanze della Casa di *Leukaktios* (Missione Archeologica Polacca a *Ptolemais*, foto di M. Bogacki).

e presso l'entrata della Casa di *Triconchos* (un cippo conservato). Nella parte occidentale dell'Impero Romano la formula al plurale *Divi Augusti* si riferiva ai sovrani defunti e divinizzati (culto sviluppato non prima della deificazione di Livia, nel 42 d.C.), mentre nella parte orientale poteva riguardare anche gli imperatori in vita (sono note ormai più di venti dediche di questo tipo, soprattutto in Grecia e nelle città dell'Asia Minore meridionale, assenti però in Egitto e Vicino Oriente). Di solito i *Theoi Sebastoi* venivano accompagnati da altre divinità e personificazioni, commemorando per esempio la costruzione di edifici pubblici a livello statale, provinciale oppure municipale. Il caso di Toilemaide (contesto privato e formula *Divi Augusti*) appare, quindi, piuttosto raro ed eccezionale⁵⁹.

Inoltre, la forma di basse colonne modanate potrebbe suggerire la loro funzione di basi per le statue degli imperatori, oppure di figure legate al culto imperiale. Piedistalli adespoti, di simile foggia, giacciono ancora nella Via Monumentale, mentre nel locale museo si conserva una base analoga iscritta con commemorazione di un figlio morto (*heros*) *G(aios) Ioulios Epineikos* da parte dei genitori *G(aios) Ioulios Pausanias* e *Kokkeia Thaleia*, forse posta all'entrata della loro abitazione⁶⁰. Basi simili compaiono, inoltre, anche a *Taucheira* (Tocra) – un esemplare iscritto, reimpiegato nella Fortezza Bizantina, datato al 70-71 d.C.⁶¹ e a Berenice (Benghazi, Sidi Khrebish – esemplari presso



⁵⁹ Łajtar 2012, pp. 268-271.

⁶⁰ *IRCyr2020*, P.166; Kraeling 1962, pp. 78-79; Łajtar 2021, p. 268, nota 49; Gasparini 2023, p. 282.

⁶¹ *IRCyr2020*, T.23.

l'accesso della Casa H e nello scarico dei materiali in un pozzo della Casa R⁶². Di recente E. Gasparini⁶³, dopo un'attenta analisi morfologica dei cippi, ha suggerito la possibilità che essi sostenessero elementi decorativi come vasi, tripodi o betili, alludendo per esempio al culto di Apollo *Agyieus*, divinità protettrice di Cirene, venerata anche attraverso altari allestiti all'ingresso delle case di chiara influenza alessandrina. Nel caso dei cippi in questione, però, alti più di un metro, questa funzione dovrebbe essere esclusa e non resta che appurare come questa forma architettonica potesse essere usata in diversi modi e significati.

Le dediche ai *Theoi Sebastoi*, almeno a *Ptolemais*, gettano una luce sui processi di romanizzazione della città, e soprattutto sulla sua aspirazione a ricoprire un ruolo primario in Cirenaica. La rivalità con Cirene, già evidente nel II sec. d.C. con la petizione ad Antonino Pio per avere rappresentanti nel *Panhellenion*, è vinta verso la fine del III sec. d.C., quando *Ptolemais* sostituì Cirene come capitale della nuova provincia della Libia Superiore⁶⁴.

4. Parole riusate

Nella così detta Casa ad Atrio, che si trova nello stesso isolato della Casa di *Leukaktios*, ma a sud di questa, è documentato un caso particolare di iscrizioni derivanti dal riuso di blocchi di costruzione⁶⁵. Sulla parete orientale del cortile compare, infatti, ben posizionata per essere letta, l'iscrizione con il nome di Diogene preceduto dalla data provinciale dell'anno 67, corrispondente al 36-37 d.C.⁶⁶ Non ci sono tracce di una eventuale intonacatura delle pareti, quindi questo blocco iscritto, proveniente probabilmente dalle mura cittadine⁶⁷, sembra essere stato usato intenzionalmente dai proprietari della casa, magari come memoria significativa associata a qualche predecessore, per esempio un efebo che sorvegliava le mura, oppure a un evento nella casa, distrutta dal terremoto verso la metà del III sec. d.C. Del resto su un blocco posto direttamente sopra il precedente si vede un altro nome, *Teison*, ora poco leggibile per l'erosione della pietra e privo di riferimento cronologico⁶⁸.

5. Parole, immagini, oggetti

Nella Casa di *Leukaktios* le parole musive svolgono molte funzioni. Sono presenti, infatti, le didascalie nelle immagini (livello del micro-contesto), come nel mosaico di Achille a Sciro, ma con Briseide presente, oltre ad Achille, Odisseo, Diomede, Deidamia designati per nome⁶⁹. Questo ciclo achilleo, situato nell'ambiente al di sopra di quello con il mosaico di Dioniso e Arianna, è di difficile ricostruzione a causa dello stato di conservazione del mosaico, frantumato in decine di frammenti con il crollo del primo piano della casa.

Nella Casa di Giasone Magno, invece, sono state trovate molte iscrizioni su lastre e basi in pietra, ma in gran parte di riuso nelle ristrutturazioni della residenza, quindi prive del contesto di originaria appartenenza. Non mancano, però, le iscrizioni appartenenti alla categoria dell'arredo scultoreo, sia dediche legate alle immagini degli imperatori, sia semplici didascalie come lo è *Thalia* sul plinto marmoreo della statua della Musa della Commedia (metà del II sec. d.C.), trovata insieme ad altre tre negli intercolumni del peristilio superiore, ma in origine appartenenti al gruppo statuario del vicino Tempio delle Muse⁷⁰.

⁶² Gasparini 2023, p. 283.

⁶³ Gasparini 2023, pp. 285-287.

⁶⁴ Żelazowski 2020a.

⁶⁵ *IRCyr2020*, P.406, 407, 411; Łajtar 2012, pp. 260-261, nn. 4-5.

⁶⁶ *IRCyr2020*, P.410; Łajtar 2012, pp. 263-265, no. 8; Gasparini 2023, pp. 199-203.

⁶⁷ Alle mura, forse ristrutturate in epoca flavia, dovevano appartenere anche altre iscrizioni simili, riusate poi in vari edifici della città: Kraeling 1962, pp. 52-62, 160-175, 212-215.

⁶⁸ *IRCyr2020*, P.409; Łajtar 2012, p. 263, n. 7.

⁶⁹ *IRCyr2020*, P.211.1; Mikocki 2005.

⁷⁰ *IRCyr2020*, C.60; Gasparini 2023, pp. 85-89.

Infine, bisogna ricordare le parole scritte che nello spazio domestico accompagnavano i diversi tipi di oggetti mobili, l'*instrumentum domesticum*, un tema difficile da affrontare per la Cirenaica a causa dello stato di conservazione e pubblicazione di queste categorie di materiali. A titolo esemplificativo, dagli strati di distruzione indagati a *Ptolemais* nell'isolato della Casa di *Leukaktios*, si possono menzionare: un frammento di ciotola da tavola in vetro con decorazione incisa e l'iscrizione [ΠΙΗ Ζ]ΗΣΑΙΣ – richiamo popolare nel IV-V sec. d.C. al bere e vivere per i commensali del *convivium*⁷¹; gli *unguentaria* ceramici di VI sec. d.C., alcuni dei quali con impronte del timbro a monogrammi⁷²; le lucerne fittili firmate da *Gamos* (ΓΑΜΟΥ), nella bottega attiva nel II sec. d.C. a Creta e forse anche a Berenice e Tolemaide in Cirenaica⁷³. Per Cirene si può ricordare, invece, un piccolo recipiente in bronzo di misura campione inciso per la garanzia: *sex(tarius) exag(tus) o(fficii) rei Aug(ustorum) n(ostrorum duorum) [e]t Caes(arum duorum)*, datato all'epoca tetrarchica e proveniente dalla Casa XI, una delle tante strutture tardoantiche sistemate sull'Agorà⁷⁴.

Per concludere

Il materiale ritrovato nelle case delle città cirenaiche costituisce soltanto una piccola parte delle parole scritte che circondavano i loro proprietari ed abitanti. Lo stato della conservazione e delle ricerche, ovviamente, ostacolano le generalizzazioni, ma vale la pena sottolineare l'uso ricorrente nello spazio privato della parola beneaugurale, attestata anche nello spazio pubblico, come documentano a Cirene, per esempio, i graffiti nel complesso della Fonte di Apollo con l'acclamazione (ΕΥΤΥΧΩΣ) per [A]pollo[nios], [Eu]phro[...], Euchar[istos?], Antonein[os], Euma[...], ouleina, Chairesilao[s]⁷⁵, oppure le iscrizioni incise all'entrata del così detto *Grotto of the Priests* (Grotta oracolare) ai piedi dell'Acropoli con l'augurio a *Sosibios Rouphos*, *Kl(audios) Markianos*⁷⁶. Analogamente i cippi fiancheggianti gli ingressi delle case cirenaiche, soprattutto a *Ptolemais*, a volte con dediche ai *Theoi Sebastoi*, dimostrano tradizioni locali, forse di stampo alessandrino. Naturalmente il materiale raccolto meriterebbe una discussione più dettagliata dal punto di vista epigrafico ed archeologico, ma comunque permette già di avere, in qualche modo, un quadro generale delle parole scritte nello spazio domestico cirenaico.

Abbreviazioni bibliografiche

- Bacchielli L. 1979, *Due note su alcuni ritratti romani della Cirenaica*, «ArchCl» 31, pp. 158-166.
- Baldassarre I. 2018, *Cirene e il mare*, in *Studi in memoria di Nicola Bonacasa*, Sicilia antiqua 15, Firenze-Roma, vol. II, pp. 339-343.
- Barbet A., Fuchs M. (dir.) 2008, *Les murs murmurent. Graffitis gallo-romains*, catalogue de l'exposition (Lausanne-Vidy 2008), Lausanne.
- Bonacasa Carra R.M. 2005, *I mosaici della casa di Esichio libiarca a Cirene*, «Thalassa» 2, pp. 117-130.
- Bonacasa Carra R.M. 2009, *La casa di Esichio libiarca a Cirene, tra architettura e apparati decorativi: un esempio di edilizia privata urbana tardoantica*, in M. Rotili (a cura di), *Tardo Antico e Alto Medioevo. Filologia, Storia, Archeologia*, Napoli, pp. 167-183.
- Chmielewski K., Żelazowski J. 2014, *La decorazione pittorica nelle case della Cirenaica del II-III sec. d.C.: continuità e trasformazione*, in N. Zimmermann (Hrsg.), *Antike Malerei zwischen Lokal Stil und Zeitstil*, Akten des XI. Kolloquiums der AIPMA (Ephesos 13.-17. September 2010), Archäologische Forschungen 23, Wien, pp. 311-318.

⁷¹ Kucharczyk 2012, pp. 280-282.

⁷² Kowarska 2012.

⁷³ Jaworska 2020.

⁷⁴ *IRCyr2020*, C.122; Venturini 2013, p. 41; Gasparini 2023, pp. 131-133.

⁷⁵ *IRCyr2020*, C.346-348, 367, 369, 371, 376, 391; Stucchi 1975, pp. 589-592.

⁷⁶ *IRCyr2020*, C.312, 314; Stucchi 1975, pp. 56-57.

- Corbier M. 2011, *L'écrit dans l'espace domestique*, in Corbier, Guilhembet 2011, pp. 7-46.
- Corbier M., Guilhembet J.-P. (dir.) 2011, *L'écriture dans la maison romaine*, Paris.
- Gómez Pallarès J. 2011, *L'écriture qu'on foule : inscriptions sur mosaïque dans les espaces privés d'Hispania*, in Corbier, Guilhembet 2011, pp. 263-278.
- Guilhembet J.-P. 2011, *Le rôle de l'écrit dans l'identification des propriétaires des domus de la ville de Rome*, in Corbier, Guilhembet 2011, pp. 49-74.
- Gasparini E. 2023, *Dimore della Cirenaica. Abitare a Cirene e a Tolemaide durante l'età imperiale*, Archaeopress Roman Archaeology 107, Oxford.
- Gasparini E., Michaelides D., Gallocchio E. 2023, *I pavimenti in mosaico e marmo della House T a Tolemaide (Cirenaica)*, in D. Michaelides (ed.), *Proceedings of the 14th Conference of AIEMA* (Nicosia, 15-19 October 2018), Athens, pp. 406-433.
- IRCyr2020: J.M. Reynolds, C.M. Roueché, G. Bodard, *Inscriptions of Roman Cyrenaica*, <https://ircyr2020.inslib.kcl.ac.uk/en/>
- Jaworska M. 2020, *Oil Lamps attributed to the Gamos Workshop found in Ptolemais, Cyrenaica*, in K. Jakubiak, A. Łajtar (eds), *Ex Oriente Lux. Studies in Honour of Jolanta Młynarczyk*, Warsaw, pp. 411-421.
- Kowarska Z. 2012, *Late Roman Unguentaria from the Polish Excavations at Ptolemais*, in Żelazowski 2012, pp. 347-358.
- Kraeling C.H. 1962, *Ptolemais. City of the Libyan Pentapolis*, The University of Chicago Oriental Institute Publications 90, Chicago.
- Kucharczyk R. 2012, *Glass with Cut Decoration from the House of Leukaktios*, in Żelazowski 2012, pp. 273-283.
- Lloyd J.A. 1977, *The Excavations. The Roman Buildings: Building H*, in J.A. Lloyd (ed.), *Excavations at Sidi Khrebish, Benghazi (Berenice)*, vol. I, Tripoli, pp. 89-101.
- Łajtar A. 2012, *Greek Inscriptions discovered during Archaeological Works of the Polish Mission*, in Żelazowski 2012, pp. 253-271.
- Mikocki T. 2004, *New Mosaics from Ptolemais in Libya*, «ArcheologiaWarsz» 55, pp. 19-30.
- Mikocki T. 2005, *An Achilles Mosaic from the Villa with a View at Ptolemais*, «ArcheologiaWarsz» 56, pp. 57-68.
- Niccolai L. 2019, *The "House of Hesychius" and the Religious Allegiance of Synesius' Family*, «Historia» 63.3, pp. 368-385.
- Olszewski M.T. 2007, *Mosaïques de pavement de la Maison de Leukaktios à Ptolémaïs en Cyrénaïque (Libye). Essai d'identification des pièces*, «ArcheologiaWarsz» 58, pp. 89-95.
- Olszewski M.T. 2010, *Images allusives : Dionysos et Ariane dans l'espace réservé aux femmes (gynécée) ? Le cas de Ptolémaïs et Cyrène en Cyrénaïque*, in I. Bragantini (a cura di), *Atti del 10° congresso internazionale dell'AI-PMA* (Napoli, 17-21 settembre 2017), «AIONArch» 18, vol. I, Napoli, pp. 315-321.
- Rekowska M. 2020, *How Roman are Roman Houses in the Eastern Mediterranean? The House of Leukaktios (Ptolemais, Cyrenaica) and the House of Orpheus (Nea Paphos, Cyprus) as Case Studies*, in Rekowska M. (ed.), *Houses and their Decoration in the Social Context*, «Światowit» 58 [2019], pp. 107-121.
- Rekowska M., Gasparini E. 2024, *"Syrian Arches" in Cyrenaican Domestic Architecture. A Longue Durée Perspective*, in I. Baldini, C. Sfameni, M.Á. Valero Tévar (a cura di), *Abitare nel Mediterraneo tardoantico*, Atti del 4° convegno internazionale del CISEM (Cuenca, 7-9 novembre 2022), *Insulae Diomedea*. Collana di ricerche storiche e archeologiche 48, Bari, pp. 91-102.
- Reynolds J. 1977, *The finds. Inscriptions*, in J.A. Lloyd (ed.), *Excavations at Sidi Khrebish, Benghazi (Berenice)*, vol. I, Tripoli, pp. 233-254.
- Roques D. 1987, *Synésios de Cyrene et la Cyrénaïque du Bas Empire*, Paris.
- Sinesio di Cirene 2024, *Tutte le opere*, a cura di F. Monticini, Milano.
- Stucchi S. 1975, *Architettura cirenaica*, Monografie di archeologia libica 9, Roma.

- Venturini F. 2013, *I mosaici di Cirene di età ellenistica e romana*, Monografie di archeologia libica 34, Roma.
- Wallace-Hadrill A. 1994, *Houses and Society in Pompei and Herculaneum*, Princeton.
- Żelazowski J. (ed.) 2012, *Ptolemais in Cyrenaica. Studies in Memory of Tomasz Mikocki*, Ptolemais 1, Warsaw.
- Żelazowski J. 2015, *Procopius of Caesarea and Justinian's Ptolemais*, in P. Jaworski, K. Misiewicz (eds), *Ptolemais in Cyrenaica. Results of Non-Invasive Survey*, Ptolemais 2, Warsaw, pp. 86-90.
- Żelazowski J. 2016, *La politica di Augusto in Cirenaica*, «Palamedes» 9-10 [2014-2015], pp. 237-256.
- Żelazowski J. 2018, *La pittura parietale in Cirenaica (Libia)*, in Y. Dubois, U. Niffeler (dir.), *Pictores per provincias II: status quaestionis*, Actes du 13^e colloque de l'AIPMA (Lausanne, 12-16 septembre 2016), Antiqua 55, Basel, pp. 221-238.
- Żelazowski J. 2020a, *Edilizia residenziale nel paesaggio urbanistico di Tolemaide in Cirenaica*, in M. Rekowski (ed.), *Houses and their Decoration in the Social Context*, «Światowit» 58 [2019], pp. 123-152.
- Żelazowski J. 2020b, *Wall Paintings from the House of Leukaktios in Ptolemais (Cyrenaica)*, in H. Meyza (ed.), *Decoration of Hellenistic and Roman Buildings*, Travaux de l'Institut des Cultures Méditerranéennes et Orientales de l'Académie Polonaise des Sciences 4, Warsaw-Wiesbaden, pp. 219-228.
- Żelazowski J., Chmielewski K. 2013, *Casa di Leukaktios. Gli scavi polacchi a Ptolemais (Cirenaica)*, in W. Dobrowolski (ed.), *Et in Arcadia ego. Studia memoriae Professoris Thomae Mikocki dicata*, Warsaw, pp. 75-87.

Parole come immagini. Un riesame delle fonti letterarie ed epigrafiche relative alla biblioteca della *porticus Octaviae* e agli schiavi pubblici in essa impiegati

Franco Luciani

Abstract: The paper aims to examine all the literary and epigraphic evidence that refers to the porticus Octaviae and the library housed therein, in order to offer an updated overview of the history and the organization of the entire complex. Focusing on the attestations of public slaves employed as librarians, the second part of the article discusses the political significance of their use into the administration of the library of the porticus Octaviae and, more generally, into the management of the city of Rome under Augustus. For the first time, some public slaves employed in the library, such as Montanus Iulianus and Philoxenus Iulianus, Hymnus Aurelianus, and Soterichus Vestricianus, are interpreted as slaves previously owned by Augustus, M. Aurelius Cotta Maximus Messallinus, and T. Vestricius Spurinna respectively.

Keywords: Porticus Octaviae, library, public slaves, Octavia Minor, Augustus.

Parole chiave: Porticus Octaviae, biblioteca, schiavi pubblici, Ottavia Minore, Augusto.

Introduzione

Il contributo intende prendere in esame tutte le fonti letterarie ed epigrafiche che si riferiscono alla *porticus Octaviae* e, in particolare, alla biblioteca in essa ospitata, al fine di restituire, attraverso la parola delle testimonianze scritte, un'immagine quanto più realistica possibile della storia e dell'organizzazione del complesso. Inoltre, soffermandosi soprattutto sulle attestazioni di schiavi pubblici impiegati come bibliotecari, si avanzeranno riflessioni sul significato politico dell'introduzione di *servi publici* nell'amministrazione della biblioteca della *porticus Octaviae* e, più in generale, della città di Roma da parte di Augusto.

1. Le biblioteche a Roma tra la fine della Repubblica e la nascita del Principato

Già all'indomani della sua comparsa sulla scena pubblica romana, il giovane Ottaviano si peritò di pianificare e organizzare un programma culturale che garantisse supporto alla sua attività politica; tale strategia si consolidò dopo aver ricevuto il titolo di Augusto e proseguì fino alla sua morte e anche oltre¹. La creazione di nuove biblioteche fu una delle iniziative più significative della politica culturale augustea².

L'idea di costruire a Roma una raccolta pubblica di opere letterarie era stata concepita per la prima volta da Giulio Cesare, il quale aveva concepito la realizzazione di *bibliothecae* greche e latine aperte a tutti, affidandone l'incarico a Marco Terenzio Varrone³. L'assassinio del dittatore, il 15 marzo del 44 a.C., impedì l'attuazione di

* franco.luciani@uniurb.it, Università degli studi di Urbino Carlo Bo - Dipartimento di Studi Umanistici, Eccellenza 2023-2027

La ricerca per questo articolo rientra nell'ambito del progetto *SlaveAgents: Enslaved Persons in the Making of Societies and Cultures in Western Eurasia and North Africa, 1000 BCE-300 CE*, finanziato da un *Advanced Grant dell'European Research Council (Grant Agreement no. 101095823)*. Si ringraziano Valeria Di Cola e Daniele Manacorda per aver gentilmente fornito le immagini qui riprodotte alle figg. 2-8.

¹ Su questo, vd. La Penna 2006, pp. 89-107.

² Una panoramica sulle biblioteche di Augusto è offerta da Blanck 2008, pp. 219-221.

³ Svet. *Iul.* 44.2: *bibliothecas Graecas Latinasque quas maximas posset publicare data Marco Varroni cura comparandarum ac digerendarum*; Isid. *orig.* 6, 5, 1: [...] *Caesar dedit Marco Varroni negotium quam maximae bibliothecae construendae*.

tale progetto, che fu invece intrapreso e portato a termine da Gaio Asinio Pollione: figura rilevante dal punto di vista non solo militare (combatté durante la guerra civile tra Cesare e Pompeo tra il 48 e il 44 a.C. e, successivamente, contro i Partini in Illiria) e politico (fu console nel 40 a.C.), ma anche intellettuale (fu autore di un'opera storica purtroppo perduta), nel 39 a.C., con il bottino della campagna illirica, Asinio Pollione allestì nell'*Atrium Libertatis* la prima biblioteca pubblica di Roma, comprendente una sezione greca e una latina e adornata con statue di autori illustri, inclusa quella di Varrone, all'epoca ancora in vita⁴.

Nel 28 a.C., divenuto *princeps senatus*, ma non ancora ricevuto il titolo di Augusto⁵, Ottaviano seguì l'esempio di Asinio Pollione e fece costruire un'altra biblioteca sul Palatino, in un portico adiacente al Tempio di Apollo che era stato inaugurato il 9 ottobre dello stesso anno in una parte della sua dimora privata colpita da un fulmine e pertanto rivendicata dal dio: si trattava di una struttura polifunzionale che era utilizzata non solo per conservare testi greci e latini, ma anche per ospitare sedute del Senato e riunioni nelle quali si rivedeva la composizione delle decurie dei giudici⁶. Del patrimonio librario della biblioteca facevano sicuramente parte opere poetiche, per esempio di Orazio⁷ (non invece quelle di Ovidio pubblicate dopo il suo esilio⁸) e forse anche scritti giuridici⁹. Augusto affidò la direzione della biblioteca a uomini di sua fiducia, prima a un poeta greco amico di Ovidio, Gneo Pompeo Macro¹⁰, poi a un proprio liberto, Gaio Giulio Igino¹¹.

La denominazione ufficiale dell'edificio – tradizionalmente noto come “Biblioteca Palatina” – era *bybliothe-ca Graeca templi Apollinis* e *bybliothe-ca Latina* (scil. *templi*) *Apollinis*, come attestato da tre testimonianze epigrafiche che ricordano altrettanti schiavi imperiali impiegati all'interno della biblioteca¹².

La biblioteca del tempio di Apollo sul Palatino fu probabilmente distrutta dal fuoco nel 64 d.C., durante il grande incendio divampato sotto Nerone¹³, per quanto, qualche decennio dopo, Domiziano dovette occuparsi

⁴ Ov. *trist.* 3.1.71-72: *Nec me, quae doctis patuerunt prima libellis, / atria Libertas tangere passa sua est*; Plin. *nat.* 7. 115: *M. Varronis in bybliothe-ca, quae prima in orbe ab Asinio Pollione ex manubiis publicata Romae est, unius viventis posita imago est [...]*; 35.10: [...] *Asini Pollionis hoc Romae inventum, qui primus bybliothe-cam dicendo ingenia hominum rem publicam fecit [...]*; Isid. *orig.* 6.5.2: *Primum autem Romae bybliothe-cas publicavit Pollio, Graecas simul atque Latinas, additis auctororum imaginibus in atrio, quod de manubiis magnificentissimum instruxerat*. Su Gaio Asinio Pollione, vd. Santangelo 2019, pp. 319-325.

⁵ Kienast, Eck, Heil 2017⁶, p. 54.

⁶ Svet. *Aug.* 29.3: *Templum Apollinis in ea parte Palatinae domus excitavit, quam fulmine ictam desiderari a deo haruspices pronuntiant; addidit porticum cum bybliothe-ca Latina Graecaque, quo loco iam senior saepe etiam senatum habuit decuriasque iudicum recognovit*. Cfr. forse anche Tac. *ann.* 2.37.2: *Igitur quattuor filiis ante limen curiae adstantibus, loco sententiae, cum in Palatio senatus haberetur [...]*.

⁷ Hor. *epist.* 1.3.15-20: *Quid mihi Celsus agit? Monitus multumque monendus, / privatas ut quaeret opes et tangere vitet / scripta, Palatinus quaecumque recepit Apollo, / ne, si forte suas repetitum venerit olim / grex avium plumas, moveat cornicula risum / furtivis nudata coloribus [...]*; 2.1.214-218: *Verum age et his, qui se lectori credere malunt / quam spectatoris fastidia ferre superbi, / curam redde brevem, si munus Apolline dignum / vis complere libris et vatibus addere calcar, / ut studio maiore petant Helicon virentem*.

⁸ A spiegarelo è Ovidio stesso in *trist.* 3.1.59-68: *Inde tenore pari gradibus sublimia celsis / ducor ad intonsi candida templa dei, / signa peregrinis ubi sunt alterna columnis, / Belides et stricto barbarus ense pater, / quaeque uiri docto ueteres cepere nouique / pectore, lecturis inspicienda patent. / Quae rebam fratres, exceptis scilicet illis, / quos suus optaret non genuisse pater. / Quae rentem frustra custos et sedibus illis / praepositus sancto iussit abire loco*. Cfr. anche *infra* nota 48.

⁹ *Scholia in Iuv.* 1.128.4: (*Iurisque peritus*) *Apollo* (YX): *in templo namque Apollinis iurisperiti soliti erant residere et tractare* (cfr. Grazzini 2011, p. 45).

¹⁰ Svet. *Iul.* 56.7: [...] *Quos omnis libellos vetuit Augustus publicari in epistula, quam brevem admodum ac simplicem ad Pompeium Macrum, cui ordinandas bybliothe-cas delegaverat, misit*.

¹¹ Svet. *gramm.* 20: *C. Iulius Hyginus, Augusti libertus, natione Hispanus, (nonnulli Alexandrinum putant et a Caesare puerum Romam adductum Alexandria capta) studiose et audiit et imitatus est Cornelium Alexandrum grammaticum Graecum, quem propter antiquitatis notitiam Polybistorem multi, quidam Historiam vocabant. Praefuit Palatinae bybliothe-cae, nec eo secius plurimos docuit; fuitque familiarissimus Ovidio poetae et Clodio Licino consulari, historico, qui eum admodum pauperem decessisse tradit et liberalitate sua, quoad vixerit, sustentatum. Huius libertus fuit Iulius Modestus, in studiis atque doctrina vestigia patroni secutus*.

¹² CIL VI, 5188 = ILS 1589 (Roma, età di Caligola): *Alexander C(ai) Cae/saris Aug(usti) Germanici ser(vus) / Pylaemenianus ab bybli/otheca Graeca templi Apollinis vix(it) annis XXX*; CIL VI, 5189 = ILS 1588 (Roma, età di Tiberio): *Iulia Acca / mater / Callistb(e)nis Ti(beri) Caesar(is) / Aug(usti) a bybliothe-ca / Latina Apollinis / et Diopithis (fili) eius a bybliot(he)ca / Latina Apollinis, / vix(it) an(nis) XVIII*; CIL VI, 5191 (Roma, età di Tiberio?): *Dis Manibus Laelia[e - -] / carissimae fec(it) Liberalis [Aug(usti) (scil. servus) a bybliothe(eca)] / latina Apollinis sibi et suis [posterisq(ue) eorum]*.

¹³ Tac. *ann.* 15.39: *Eo in tempore Nero Anti agens non ante in urbem regressus est, quam domui eius, qua Palatium et Maecenatis hortos continuaverat, ignis propinquaret. Neque tamen sisti potuit, quin et Palatium et domus et cuncta circum haurirentur [...]*. Cfr. anche Tac. *ann.* 15.41: *Domuum et insularum et templorum, quae amissa sunt, numerum inire baud promptum fuerit [...], exim monumento ingeniorum antiqua et incorrupta*.

Parole come immagini. Un riesame delle fonti letterarie ed epigrafiche relative alla biblioteca della *porticus Octaviae*

di farla ricostruire¹⁴. Un secondo danneggiamento avvenne nel 192 d.C., durante l'ultimo anno del principato di Commodo¹⁵. Un terzo incendio, che probabilmente sancì la distruzione definitiva della biblioteca, occorse nel 363 d.C.¹⁶

2. La biblioteca presso la porticus Octaviae: le fonti e la sua creazione

La biblioteca del portico di Ottavia è nota come la terza biblioteca di Roma. La data della realizzazione della *porticus Octaviae* – e della biblioteca in essa allestita – è incerta¹⁷.

Secondo Cassio Dione, portico e biblioteca furono costruiti dopo il 33 a.C., con il bottino della guerra contro i Dalmati:

Dopo il definitivo soggiogamento dei Dalmati, (*scil.* Ottaviano) costruì col denaro ricavato dalla vendita del bottino il portico e la biblioteca che presero il nome da Ottavia, sua sorella¹⁸.

Si è pensato che lo storico niceno abbia qui confuso il portico “di Ottavia” (*porticus Octaviae*) con quello “di Ottavio” (*porticus Octavia*)¹⁹, la cui costruzione nei pressi del Circo Flaminio, voluta da Gneo Ottavio, il generale vincitore sulla flotta di Perseo nel 168 a.C., iniziò nel 166 a.C. e fu probabilmente terminata nel 165-164 a.C.²⁰. Della *porticus Octavia* informa Plinio il Vecchio:

Trovo anche che Gneo Ottavio, che riportò un trionfo navale sul re Perseo, fece costruire presso il circo Flaminio un portico doppio che fu chiamato “portico Corinzio” a causa dei capitelli bronzei delle colonne e che fece coprire con lastre di bronzo siracusano anche il tempio di Vesta²¹.

Appiano narra che nel 33 a.C., al termine della guerra contro i Dalmati, Ottaviano avrebbe fatto trasferire nel portico “di Ottavio” le insegne che erano state tolte a Gabinio nel 48 a.C. e che lui era riuscito a riconquistare:

Cesare [= Ottaviano] depose le insegne (*scil.* di Gabinio) nel portico chiamato Ottavio²².

Il dato trova eco nelle *Res gestae divi Augusti*:

Vinti i nemici, riebbi dalla Spagna e dalla Gallia e dai Dalmati molte insegne militari perdute da altri comandanti²³.

¹⁴ Svet. *Dom.* 20. Vd. nota 80 *infra*.

¹⁵ D.C. 72.24.1-3: [...] πῶρ τε νόκτωρ ἄρθεν ἐξ οἰκίας τινὸς καὶ ἐς τὸ Εἰρηναῖον ἐμπεσὼν τὰς ἀποθήκας τῶν τε Αἰγυπτίων καὶ τῶν Ἀραβίων φορτίων ἐπενείματο, ἐς τε τὸ παλάτιον μετεωρισθὲν ἐσήλθε καὶ πολλὰ πάνυ αὐτοῦ κατέκαυσε, ὥστε καὶ τὰ γράμματα τὰ τῆ ἀρχῆ προσήκοντα ὀλίγου δεῖν πάντα φθαρῆναι. [...] ἀλλ’ ἐπειδὴ πάντα ὄσα κατέσχε διέφθειρεν, ἐξαναλωθὲν ἐπαύσατο. Cfr. anche Gal. *comp. med.* 1.1: [...] ἡνίκα τὸ τῆς Εἰρήνης τέμενος ὄλον ἐκαύθη, καὶ κατὰ τὸ παλάτιον αἱ μεγάλοι βιβλιοθήκαι.

¹⁶ Amm. *ann.* 23.3.3: [...] Quocirca et ipse et visorum interpretes praesentia contemplant, diem secuturum, qui erat quartum decimum kalendas Apriles, observari debere pronuntiabant. Verum ut conpertum est postea, hac eadem nocte Palatini Apollinis templum praefecturam regente Aproniano in urbe conflagravit aeterna, ubi, ni multiplex iuvisset auxilium, etiam Cumana carmina consumpserat magnitudo flammaram.

¹⁷ Sulla *porticus Octaviae* vd. soprattutto Viscogliosi 1999b e Ciancio Rossetto 2018 con ampia bibliografia precedente.

¹⁸ D.C. 49.43.8: ἐπειδὴ τε οἱ Δελμάται παντελῶς ἐκεχείροντο, τὰς τε στοᾶς ἀπὸ τῶν λαφύρων αὐτῶν καὶ τὰς ἀποθήκας τῶν βιβλίων τὰς Ὀκταουιανὰς ἐπὶ τῆς ἀδελφῆς αὐτοῦ κληθείσας κατεσκεύασεν [*scil.* ὁ Καῖσαρ] (trad. Norcio 2020⁹, p. 275).

¹⁹ Così hanno pensato Jordan, Hülsen 1907, p. 489 nota 51; Richardson 1992, p. 317 e, seppur più cautamente, anche Woodhull 2003, p. 24; *contra* Viscogliosi 1999b, p. 141. Sulla *porticus Octavia* vd. Coarelli 1997, pp. 515-528 e Viscogliosi 1999a.

²⁰ Coarelli 1997, p. 518.

²¹ Plin. *nat.* 34.13: *Invenio et a Cn. Octavio, qui de Perseo rege navalem triumphum egit, factam portium duplicem ad circum Flaminium, quae Corinthia sit appellata a capitulis aereis columnarum, Vestae quoque aedem ipsam Syracusana superficie tegi placuisse* (trad. Corso, Muggesli, Rosati 1988, p. 125). Su Gneo Ottavio, vd. Pietilä-Castrén 1984, pp. 82-85.

²² App. *Ill.* 3.28: τὰ σημεῖα [Γαβινίου] δὲ ὁ Καῖσαρ ἀπέθηκεν ἐν τῇ στοᾷ τῆ Ὀκταουία λεγομένη (trad. F. Luciani). Viscogliosi 1999b, p. 141 sostiene inspiegabilmente che le insegne di Gabinio furono «riconquistate ai Dalmati nel 38 a.C.». Per una panoramica della presenza militare romana in *Dalmatia*, vd. ora Radman-Livaja 2022, con ampia bibliografia precedente.

²³ *R. Gest. div. Aug.* 29.1: *Signia militaria complura per alios duces amissa devictis hostibus recepi ex Hispania et Gallia a Dalmateis* (trad. Canali 2002, p. 63).

In un altro passo delle *Res gestae* dedicato alle nuove costruzioni da lui promosse, Augusto ricorda di aver fatto erigere anche un nuovo portico in sostituzione di quello “di Ottavio”:

Ho costruito [...] il portico presso il circo Flaminio, che ho permesso che si chiamasse (portico) Ottavio, dal nome di colui che aveva fatto costruire il precedente portico nello stesso suolo [...]²⁴.

L'esistenza di due *porticus* con analoga denominazione è confermata da un passo del *De verborum significatione* di Festo, scritto nel II sec. d.C., dove erano però riprese informazioni già fornite nel *De verborum significatione*, opera di Verrio Flacco composta in età augustea:

Sono chiamati “di Ottavia” due portici, dei quali uno, prossimo al teatro di Marcello, lo costruì Ottavia, la sorella di Augusto; l'altro, vicino al teatro di Pompeo, (*scil.* lo costruì) Gneo Ottavio, figlio di Gneo, che fu edile curule, pretore, console, decemviro *sacris faciundis*, e trionfò sul re Perseo in una vittoria navale: Cesare Augusto si occupò di farlo ricostruire dopo che era andato a fuoco²⁵.

Secondo Festo, l'intervento di ricostruzione della *porticus* di Gneo Ottavio da parte di Ottaviano dopo il 33 a.C. fu dunque motivato dalla sua distruzione nel corso di un incendio. Un ulteriore impulso fu probabilmente anche il fatto che il complesso era stato voluto da un suo avo, il primo degli *Octavii* a raggiungere il consolato²⁶. La costruzione dell'altro portico viene invece ascritta alla sorella Ottavia.

Per Svetonio, al contrario, anche l'iniziativa di costruire la *porticus Octaviae* sarebbe stata di Augusto, il quale avrebbe agito in nome della sorella:

Alcuni edifici [Augusto] costruì anche in nome di altri, vale a dire dei nipoti, della moglie e della sorella: sorsero così il portico e la basilica di Gaio e Lucio, il portico di Livia e Ottavia, il teatro di Marcello²⁷.

Non è impossibile, in realtà, che l'erezione del portico possa effettivamente essere stata voluta e fatta realizzare – «almeno formalmente», per dirla con Filippo Coarelli²⁸ – da Ottavia²⁹. Ottaviano, tuttavia, potrebbe aver sostenuto finanziariamente l'iniziativa della sorella³⁰, forse attingendo sempre dal bottino della vittoria sui Dalmati³¹, come aveva fatto in occasione della ricostruzione della *porticus* “di Ottavio”: in tal modo, le notizie di Festo e Svetonio potrebbero coesistere e l'informazione fornita da Cassio Dione non sarebbe dunque da rigettare.

Come ricorda Velleio Patercolo, storico vissuto in età tiberiana, la *porticus* “di Ottavia” andava in pratica a sostituire i portici che Quinto Cecilio Metello Macedonico aveva fatto edificare nel 146 a.C.³² nel settore meridionale del Campo Marzio per comprendere al loro interno i templi di Giove Statore e Giunone Regina, di fronte ai quali si ergeva la cosiddetta *turma Alexandri*, un ciclo di statue equestri volute da Alessandro Magno e attribuite a Lisippo:

È questo quel Metello Macedonico che costruì i portici tutt'intorno ai due templi privi dell'iscrizione di dedica, oggi circondati dai portici di Ottavia, e portò dalla Macedonia questo squadrone di statue equestri che guardano la facciata dei templi e costituiscono oggi il più grande ornamento di quel luogo. Questa è l'origine che si tramanda di tale squadrone:

²⁴ *R. Gest. div. Aug.* 19.1-2: [...] *porticum ad circum Flaminium, quam sum appellari passus ex nomine eius qui priorem eodem in solo fecerat, Octaviam [...] feci* (trad. Arena 2014, p. 65).

²⁵ Fest., p. 188 (ed. Lindsay): *Octaviae porticus duae appellantur, quarum alteram, theatro Marcelli propiore, Octavia soror Augusti fecit; alteram theatro Pompei proximam Cn. Octavius Cn. filius, qui fuit aedilis curulis, praetor, consul, decemvirum sacris faciendis, triumphavitque de rege Perseo navali triumpho: quam combustam reficiendam curavit Caesar Augustus* (trad. F. Luciani).

²⁶ Sui legami familiari tra Ottaviano/Augusto e Gneo Ottavio, vd. in particolare Pietilä-Castrén 1984, p. 75.

²⁷ Svet. *Aug.* 29.4: *Quaedam etiam opera sub nomine alieno, nepotum scilicet et uxoris sororisque fecit, ut porticum basilicamque Gai et Luci, item porticus Liviae et Octaviae theatrumque Marcelli* (trad. Dessì 2012¹⁷, p. 201).

²⁸ Coarelli 1997, p. 524.

²⁹ Così ritengono anche Woodhull 2003, pp. 22-25 e Moore 2021, p. 381.

³⁰ Non «sorellastra», come scrivono Viscogliosi 1999b, p. 141 e Ciancio Rossetto 2018, p. 41.

³¹ Per questa ipotesi vedi anche Ciancio Rossetti 2018, p. 41.

³² Coarelli 1997, p. 529.

Alessandro Magno chiese a Lisippo, straordinario autore di sculture di tal genere, di fare le statue dei cavalieri appartenenti al suo squadrone caduti nella battaglia del fiume Granico, riproducendo le fattezze e mettendoci in mezzo la sua stessa immagine³³.

In ogni caso, la costruzione del portico, la sua intitolazione a Ottavia e la creazione della biblioteca dovrebbero corrispondere a tre momenti diversi, tutti successivi al 33 a.C.

In un passo del *De architectura*, che dovrebbe essere stato scritto negli anni Venti del I sec. a.C.³⁴, Vitruvio chiama ancora “di Metello” il portico (*porticus Metelli*) che circondava il tempio di Giove Statore:

Peripteros sarà poi quel tempio che avrà in facciata e sul dietro sei colonne, e nei lati lunghi undici, contando le angolari. Queste colonne (dei lati lunghi) devono essere collocate in modo che l'intervallo di larghezza di un intercolumnio sia anche dalle pareti, torno torno, alla tangente interna delle colonne; e ci sia così un corridoio attorno alla cella; come è, nel portico di Metello, al Tempio di Giove Statore opera di Hermodoros [...]³⁵.

A un certo punto, evidentemente intorno agli anni Venti del I sec. a.C., Ottavia e suo figlio Marcello devono aver contribuito fattivamente all'abbellimento di tale *porticus*, che doveva quindi essere già stata ricostruita, facendovi collocare diverse opere d'arte greca.

Ovidio stesso, in due versi contenuti nel primo libro dell'*Ars amatoria*, scritto fra il 2 e l'1 a.C., allude al portico, alle statue in esso ospitate e ai *munera* offerti da entrambi:

o (va') dove la madre [= Ottavia] i suoi doni ai doni del figlio [= Marcello] aggiunse, edificio ricco di marmi stranieri³⁶.

In tre diversi *loci* della *Naturalis historia*, Plinio il Vecchio cita dipinti e statue che erano state collocate nella *porticus Octaviae* e nelle annesse *scholae* e *curia*, ambienti che evidentemente dovevano far parte del complesso³⁷:

Anche Callicle fece cose minute, così pure Calate in quadretti con soggetti da commedia, e Antifilo si cimentò in entrambi i campi. Infatti dipinse anche una famosa Esione e il gruppo di Alessandro e Filippo con Minerva, che si trovano nella galleria sotto il Portico di Ottavia³⁸.

Altra opera di Prassitele è il Cupido – rinfacciato da Cicerone a Verre, quel dio «per il quale si andava a visitare Tespie» (adesso si trova nei ritrovi di Ottavia)³⁹.

Analoga questione rimane aperta sul Cupido col fulmine che è collocato nella curia di Ottavia: esso è però ritenuto essere Alcibiade, il più bello degli uomini, a quei tempi. Nei medesimi ritrovi di Ottavia ci sono molte opere piacevoli, di cui non si conosce l'autore: il gruppo dei quattro Satiri (uno dei quali porta sulle spalle il Padre Libero avvolto nella veste

³³ Vell. 1.11.3-4: *Hic est Metellus Macedonicus, qui porticus, quae fuerunt circumdatae duabus aedibus sine inscriptione positae, quae nunc Octaviae porticibus ambiuntur, fecerat. Quique hanc turmam statuarum equestrium, quae frontem aedium spectant, hodieque maximum ornamentum eius loci, ex Macedonia detulit. Cuius turmae hanc causam referunt, Magnum Alexandrum impetrasse a Lysippo, singulari talium auctore operum, ut eorum equitum, qui ex ipsius turma apud Granicum flumen ceciderant, expressa similitudine figurarum faceret statuas et ipsius quoque iis interponeret* (trad. Nuti 1997, pp. 49, 51). Su Quinto Cecilio Metello Macedonico e le sue iniziative monumentali, vd. Zanin 2024, pp. 163, 309.

³⁴ Vd. Baldwin 1990, pp. 429-430.

³⁵ Vitr. 3.2.5: *Peripteros autem erit, quae habebit in fronte et postico senas columnas, in lateribus cum angularibus undenas. Ita autem sint hae columnae conlocatae, ut intercolumnii latitudinis intervallum sit a parietibus circum ad extremos ordines columnarum, habeatque ambulationem circa cellam aedis, quemadmodum est in porticu Metelli Iovis Statoris Hermodori [...]* (trad. Ferri 2002, p. 175).

³⁶ Ov. ars 1.69-70: *Aut ubi muneribus nati sua munera mater / addidit, externo marmore dives opus* (trad. Della Casa 1982, p. 493).

³⁷ Vd. anche Coarelli 1997, p. 535.

³⁸ Plin. nat. 35.114: [...] *Parva et Callicles fecit, item Calates comicis tabellis, utraque Antiphilus. Namque et Hesionam nobilem pinxit et Alexandrum ac Philippum cum Minerva, qui sunt in schola in Octaviae porticibus [...]* (trad. Corso, Mugellesi, Rosati 1988, pp. 417, 419).

³⁹ Plin. nat. 36.22: [...] *Eiusdem est et Cupido, obiectus a Cicerone Verri ille, propter quem Thespieae visebantur, nunc in Octaviae scholis positus [...]* (trad. Corso, Mugellesi, Rosati 1988, p. 549).

degli attori, mentre un altro porta allo stesso modo Libera, il terzo cerca di calmare i vagiti di un infante ed il quarto versa da bere a un altro da un cratere) e le due Aure che fan velo con le loro vesti⁴⁰.

Per l'intitolazione del portico e, probabilmente, anche per la creazione in esso della biblioteca, due date-chiave risultano essere il 23 a.C., quando scomparve Marcello⁴¹, e l'11 a.C., anno di morte di Ottavia⁴². Nella *Vita di Marcello*, Plutarco scrive infatti che

[i]n sua [= di Marcello] memoria e onore la madre Ottavia fece costruire la biblioteca e Augusto il teatro cui diede il nome di Marcello⁴³.

Secondo il biografo di Cheronea, dunque, la costruzione della biblioteca sarebbe da attribuire a Ottavia e da far risalire a un periodo successivo al 23 a.C., essendo intenzione della donna onorare la memoria del figlio defunto.

A ciò probabilmente seguì l'intitolazione dell'intero complesso, *porticus* e *bibliotheca*, a Marcello. Nella *Periocha* 140, riassunto di un libro perduto dell'opera di Livio nel quale si narravano gli eventi relativi agli anni 12-11 a.C., è infatti scritto che

Ottavia, sorella di Augusto, morì [11 a.C.] dopo aver perso il figlio Marcello [23 a.C.], i cui monumenti commemorativi sono il teatro e il portico dedicati in suo nome⁴⁴.

Le fonti sopra riportate sono tutte quelle che, in qualche misura, menzionano o si riferiscono al portico di Ottavia e alla annessa biblioteca; come risulta evidente, esse sembrano contraddirsi o, quantomeno, non essere in completa consonanza. Per poterle conciliare tutte, sembra possibile concludere che l'iniziativa di far edificare la *porticus Octaviae*, al posto della *porticus Metelli* (cfr. Velleio Patercolo e anche Vitruvio), sia da attribuire a Ottavia (cfr. Festo); il fratello Ottaviano, forse dopo aver già ottenuto il titolo di Augusto, potrebbe aver sostenuto l'impresa con il bottino della guerra contro i Dalmati (cfr. Cassio Dione), grazie al quale, dopo il 33 a.C., aveva già finanziato la ricostruzione del portico "di Ottavio" dove aveva fatto depositare le insegne sottratte a Gabinio (cfr. *Res Gestae*, Appiano e Cassio Dione). La costruzione della *porticus* sarebbe dunque da collocare tra il 33 a.C. e il 23 a.C., anche se è probabilmente necessario rispettivamente posticipare e anticipare di qualche anno sia il *terminus post quem* sia quello *ante quem*⁴⁵. Negli anni Venti del I sec. a.C., ma certamente prima del 23 a.C., Marcello e la madre Ottavia avrebbero contribuito all'abbellimento del complesso facendovi collocare varie opere d'arte (cfr. Ovidio e Plinio il Vecchio). Dopo il 23 a.C., alla morte di Marcello, il portico potrebbe essere stato a lui intitolato per volere della madre Ottavia, la quale volle anche farvi allestire una biblioteca in onore del figlio, mentre Augusto avrebbe fatto costruire il *theatrum Marcelli* (cfr. Livio, Plutarco e, forse, anche Festo). L'intitolazione del portico a Ottavia (cfr. Velleio Patercolo, Svetonio, Festo e Cassio Dione) o risale a un periodo precedente al 23 a.C., anno in cui l'edificio fu intitolato a Marcello, e fu solo ripristinata nell'11 a.C. alla morte della donna – anche se ciò appare poco verosimile – o va collocata direttamente in questa seconda data – come sembra più probabile. La decisione di allestire una biblioteca nel portico va dunque accreditata a Ottavia, anche se il fratello Augusto potrebbe aver contribuito a finanziare l'impresa con il bottino della guerra contro i Dalmati (cfr. Cassio Dione):

⁴⁰ Plin. *nat.* 36.28-29: [...] *Similiter in curia Octaviae quaeritur de Cupidine fulmen tenente; id demum adfirmatur, Alcibiaden esse, principem forma in ea aetate. Multa in eadem schola sine auctoribus placent: Styri quattuor, ex quibus unus Liberum patrem palla velatun umeris praefert, alter Liberam similiter, tertius ploratum infantis cobibet, quartus crateres alterius sitim sedat, duaeque Aureae velificantes sua veste [...]* (trad. Corso, Mugellesi, Rosati 1988, pp. 563, 565).

⁴¹ D.C. 53.30.4-5; cfr. anche *PIR*² C 925.

⁴² Svet. *Aug.* 61; cfr. anche *PIR*² O 66.

⁴³ Plu. *Marc.* 30: εἰς δὲ τιμὴν αὐτοῦ [sc. Μαρκελλοῦ] καὶ μνήμην Ὀκταβία μὲν ἡ μήτηρ τὴν βιβλιοθήκην ἀνέθηκε, Καῖσαρ δὲ θέατρον ἐπιγράψας Μαρκελλοῦ (trad. Fabrini 2012⁴, p. 499).

⁴⁴ Liv. *perioch.* 140: *Octavia, soror Augusti, defuncta, ante amisso filio Marcello cuius monumenta sunt theatrum et porticus nomine eius dicata* (trad. Mariotti 2017³, p. 497).

⁴⁵ Un *terminus post quem* potrebbe essere rappresentato dal 29 a.C. e più precisamente dal 13, 14 e 15 agosto, vale a dire i giorni in cui Ottaviano celebrò il triplice trionfo, sui Dalmati, per la battaglia di Azio e sull'Egitto (Kienast, Eck, Heil 2017⁶, p. 54), come suggerisce anche Ciancio Rossetto 2018, p. 41 (parlando, però, del «18 agosto»).

la creazione e il completamento della *bibliotheca* devono dunque essere collocati tra la fine del 23 a.C., dopo la morte di Marcello, e l'11 a.C., quando Ottavia morì e Augusto intitolò a lei la *porticus*⁴⁶.

3. La biblioteca presso la *porticus Octaviae*: struttura e organizzazione

Quanto alla composizione del patrimonio librario della biblioteca allestita all'interno della *porticus Octaviae*, un riferimento di Ovidio sembra suggerire che vi fossero sicuramente conservate opere di poesia. Nel terzo libro dei *Tristia*, scritti in esilio a Tomi tra il marzo del 10 d.C. e il febbraio del 12 d.C.⁴⁷, il poeta di Sulmona immagina un suo libro che vanamente va alla ricerca dei suoi *fratres* nelle biblioteche di Roma, inclusa quella presso il portico di Ottavia:

Io cercavo i miei fratelli, eccetto naturalmente quelli
che il loro padre vorrebbe non aver generato.
Mentre li cercavo invano, il guardiano all'edificio
preposto mi comandò di andarmene da quel sacro luogo [= il tempio di Apollo sul Palatino].
Mi reco agli altri templi [= di Apollo Sosiano, di Giove Statore, di Giunone Regina], attigui al vicino teatro [= di Marcello]:
anche questi erano interdetti ai miei piedi⁴⁸.

Prima del suo esilio, Ovidio poteva tranquillamente aspettarsi di trovare tutte le sue opere di poesia nelle biblioteche dell'Urbe, anche in quella allestita presso la *porticus Octaviae*; dopo il suo allontanamento da Roma, invece, era pienamente consapevole che ciò sarebbe stato impossibile⁴⁹.

Il compito di organizzare il contenuto della biblioteca era stato affidato da Augusto a Gaio Melisso Mecenate, un liberto di Mecenate, di cui Svetonio riassume la biografia:

Gaio Melisso era nato a Spoleto, da buona famiglia, ma poi, dato che i genitori non andavano d'accordo, fu abbandonato; chi lo allevò, lo indirizzò con sollecita cura agli studi superiori; fu assegnato a Mecenate con l'incarico dell'insegnamento della grammatica. Egli, vedendosi gradito e accolto come un amico, benché la madre testimoniassse della sua condizione di libero, restò tuttavia nello stato di schiavo e preferì la condizione presente alla sua vera origine; perciò, ben presto emancipato, fu introdotto anche alla corte di Augusto. Per sua disposizione, iniziò i lavori di riordinamento delle biblioteche situate nel portico d'Ottavia. All'età di 60 anni, come egli stesso lasciò scritto, decise di comporre i libri delle "Inezie", che ora si intitolano "Gli scherzi"; condusse il lavoro fino a giungere al numero di 150 e dopo ve ne aggiunse altri di diverso argomento. Inventò anche un nuovo genere di commedie togate, cui diede il nome di "trabeate"⁵⁰.

Svetonio informa dunque che Gaio Melisso Mecenate visse almeno 60 anni, ma non ne riporta l'anno di nascita. Augusto dovrebbe averlo incaricato della *cura ordinandarum bibliothecarum in Octaviae porticu* sicuramente dopo il 23 a.C., che, come si è visto, si configura come il più probabile *terminus post quem* per la creazione della biblioteca, ma non è escluso che possa averlo scelto anche più tardi, dopo la morte di Ottavia nell'11 a.C. Alla luce di ciò, unitamente al fatto che Girolamo collocò il suo *floruit* come *grammaticus* nel 4 a.C.⁵¹, l'arco di

⁴⁶ Così anche Dix, Houston 2006, pp. 685-686. Vd. anche Houston 2014, p. 222, n. 20.

⁴⁷ Claassen 2008, pp. 12-13.

⁴⁸ Ov. *trist.* 3.1.69: *Quaerebam fratres, exceptis scilicet illis, / quos suus optaret non genuisse pater. / Quaerentem frustra custos e sedibus illis / praeposito sancto iussit abire loco. / Altera templa peto, uicino iuncta theatro: / haec quoque erant pedibus non adeunda meis* (trad. Della Corte 1968, p. 211).

⁴⁹ Cfr. anche Dix, Houston 2006, p. 686.

⁵⁰ Svet. *gramm.* 21: *C. Melissus Spoletinus ingenuus, sed ob discordiam parentum expositus, cura et industria educatoris sui altiora studia percepit, ac Maecenati pro grammatico muneri datus est. Cui cum se gratum et acceptum in modum amici videret, quanquam asserente matre, permansit tamen in statu servitutis praesentemque condicionem verae origini anteposuit; quare cito manumissus, Augusto etiam insinuatus est. Quo delegante, curam ordinandarum bibliothecarum in Octaviae porticu suscepit. Atque, ut ipse tradit, sexagesimum aetatis annum agens, libellos "Ineptiarum," qui nunc "Iocorum" inscribuntur, componere instituit, absolvitque C et L, quibus et alios diversi operis postea addidit. Fecit et novum genus togatarum inscripsitque trabeatas* (trad. Della Corte 1968, p. 4). Su Gaio Melisso Mecenate, vd. anche Plin. *nat.* 28.62; per la sua biografia e produzione letteraria, vd. rispettivamente Blum 2018, pp. 336-337 e Spangenberg Yanes 2019.

⁵¹ Hier. *chron. a.Abr.* 2013: *Melissus Spoletinus grammaticus agnoscitur.*

vita di Melisso è stato ipoteticamente collocato tra il 50 a.C. e il 20 d.C.⁵² Non è noto se egli sia stato il responsabile della biblioteca oppure se abbia solamente contribuito all'allestimento iniziale della biblioteca (o, eventualmente, a un suo successivo riordino) senza necessariamente assumerne compiti direttivi⁵³.

L'utilizzo del plurale nel testo di Svetonio (*bibliothecae in Octaviae porticu*) lascia intendere che esistesse più di una raccolta. Del resto, che anche la biblioteca allestita presso la *porticus Octaviae*, come quella "Palatina", fosse divisa in due parti, una dedicata ai testi greci, l'altra riservata a quelli latini, è testimoniato esplicitamente da sei piccole lastre marmoree iscritte da Roma, che menzionano quattro individui, la cui qualifica li collega all'una o all'altra delle due sezioni della biblioteca⁵⁴.

La prima, di sicura provenienza urbana, benché non ne sia noto il luogo di provenienza, ricorda uno schiavo pubblico⁵⁵, con nome grecanico⁵⁶ e *agnomen*, impiegato nella sezione greca della biblioteca (*Philoxenus Iulianus, publicus de porticu Octaviae a bibliotheca Graeca*):

CIL VI, 2348 = ILS 1972; cfr. CIL VI, p. 3828 = Camodeca, Solin 2000, p. 84 n. 66: *Philoxenus Iulian(us) / public(us) de porticu / Octaviae a bibliotheca / Graeca* (fig. 1).

Le altre cinque provengono tutte dal secondo colombario di Vigna Codini e attestano un individuo con un nome unico grecanico⁵⁷, addetto alla sezione greca (*Laryx [de?] porticu Octaviae [a? b]yblitheca Graeca*), e altri due, ciascuno con un nome singolo⁵⁸ seguito da *agnomen*, entrambi impiegati nella sezione latina della biblioteca (*Montanus Iulianus vilicus a byblitheca Octaviae Latina; Hymnus Aurelianus a byblithece Latina porticus Octaviae vilicus*):

CIL VI, 4433; cfr. CIL VI, p. 3416: «Laryx» / [de?] p«orticu Octav»(i)ae) / [a? b]yblith(e)ca (sic) Graec(a). // «Te+[- - -]» / «- - - - -?» (fig. 2).

CIL VI, 4434; cfr. CIL VI, p. 3416: «Onomas»te, / «Laricis» / a «byblith(eca)» (sic) (scil. contubernalis?). // *Athenais / Antoniae / sarcin(atr)ix* (fig. 3).

CIL VI, 4435; cfr. CIL VI, p. 3416: *Tryphera*. // «Montanus» / «Iulianus» vilic(us) / «a byblith(ec)a» (sic) / *Oc«ta»viae Latin(a)* (fig. 4).

CIL VI, 2347 = CIL VI, 4431 = ILS 1971; cfr. CIL VI, pp. 3318, 3416, 3828: *Decurio / Hymnus / Aurelianus, / a byblithece* (sic) / *Latina porticus / Octaviae / vilicus*. // *Quintia / Cai) liberta) / Clára* (fig. 5).

CIL VI, 4432: *Valeria Hilara*, / «mater» / «Hymni» de / *biblythece* (sic). // *Valeria / Secunda* (fig. 6).

Un mutuo confronto tra questi sei monumenti consente un loro migliore inquadramento dal punto di vista archeologico, cronologico, storico e sociale.

Secondo Daniele Manacorda, le cinque piccole lastre dal secondo colombario di Vigna Codini pertengono tutte a una sezione del monumento funerario utilizzata da diversi individui in qualche modo legati a Ottavia e alle sue due figlie, vale a dire Marcella Maggiore e Marcella Minore: pertanto, sarebbero tutte databili all'inizio del I sec. d.C.⁵⁹ A ulteriore conferma, vale la pena sottolineare come le ceneri di *Onomaste*, la compagna di pro-

⁵² Blum 2018, p. 337.

⁵³ Uno *status quaestionis* con ampia bibliografia precedente si trova in Blum 2018, p. 336 nota 81.

⁵⁴ Cfr. anche Nicholls 2010, pp. 13-14.

⁵⁵ Luciani 2022, p. 294 n. 114; cfr. anche Halkin 1897, pp. 100, 231.

⁵⁶ Solin 2003², pp. 805-806.

⁵⁷ Per *Laryx* come probabile variante di un nome grecanico *Larynx*, vd. Solin 2003², p. 713, dove però non si esclude che possa essere anche una grafia diversa del *cognomen* latino *Larix*, sul quale vd. Kajanto 1965, p. 334.

⁵⁸ Per il latino *Montanus*, vd. Kajanto 1965, pp. 81, 309; per il grecanico *Hymnus*, vd. Solin 2003², pp. 1262-1263.

⁵⁹ Manacorda 1999, p. 259 con nota 45. Cfr. anche *PIR²* O 66; Solin 2003², pp. 713 e 1263 (rispettivamente per la lastra di *Laryx* e *Hymnus Aurelianus*); Fassbender 2005, p. 233 n. 344,9 (solo per la lastra di *Hymnus Aurelianus*). Per Marcella Maggiore e Marcella Minore, vd. *PIR²* C 1102-1103.



Fig. 1 - Napoli, Museo Archeologico Nazionale. Lastra di marmo (cm 7 × 17 × 2; alt. lett. cm 0.5-1) (concessione MiC - Museo Archeologico Nazionale di Napoli, foto G. Albano).



Fig. 2 - Roma, via Appia, Vigna Codini, secondo colombario, parete C=III, filare IX, loculo 6. Lastra di marmo (misure non disponibili) (concessione MiC - Parco Archeologico dell'Appia Antica, foto D. Manacorda).



Fig. 3 - Roma, via Appia, Vigna Codini, secondo colombario, parete A=I, filare III, loculo 4. Lastra di marmo (cm 12.7 × 40 × non rilev.; alt. lett. non disponibile) (concessione MiC - Parco Archeologico dell'Appia Antica, foto D. Manacorda).

babile status servile del sopra ricordato *Laryx*, fossero collocate nella stessa nicchia del colombario in cui erano state deposte anche quelle di *Athenais*, una schiava rattoppatrice (*sarcinatrix*) di Antonia Minore, figlia minore di Marco Antonio e Ottavia⁶⁰.

Dal momento che la lastra di ignota provenienza presenta caratteristiche formali molto simili alle cinque rinvenute nel secondo colombario di Vigna Codini, è probabile che anch'essa facesse parte del medesimo monumento funerario e sia dunque coeva⁶¹. Inoltre, siccome l'individuo menzionato in quest'ultima piccola lastra era – come si è detto – uno schiavo pubblico, è molto probabile che anche i tre menzionati nelle altre cinque lastre fossero *servi publici*⁶², per quanto ciò non sia esplicitamente menzionato.

⁶⁰ PIR² A 884-885; Kokkinos 1992, pp. 59, 61, 175 n. B 9; Hemelrijk 1999, pp. 55, 257 nota 170.

⁶¹ Cfr. anche Camodeca, Solin 2000, p. 84; *Suppllt. Imagines* Roma 4, 4260.

⁶² Così anche Halkin 1897, pp. 99-100 e Luciani 2022, pp. 288 n. 79, 289 n. 86, 291 n. 95.



Fig. 4 - Roma, via Appia, Vigna Codini, secondo colombario, parete C=III, filare VI, loculo 7. Lastra di marmo (misure non disponibili) (concessione MiC - Parco Archeologico dell'Appia Antica, foto D. Manacorda).



Fig. 5 - Roma, via Appia, Vigna Codini, secondo colombario, parete D=IV, filare II, loculo 5. Lastra di marmo (cm 55 × 56.5 × non rilev.; alt. lett. non disponibile) (concessione MiC - Parco Archeologico dell'Appia Antica, foto D. Manacorda).



Fig. 6 - Roma, via Appia, Vigna Codini, secondo colombario, parete C=III, filare VI, loculo 5. Lastra di marmo (misure non disponibili) (concessione MiC - Parco Archeologico dell'Appia Antica, foto D. Manacorda).

Dal secondo colombario di Vigna Codini proviene un'ulteriore piccola lastra marmorea menzionante un individuo, quasi certamente di condizione servile data la presenza di un unico nome greco⁶³, assegnato a una *porticus*, e dunque probabilmente in servizio presso la biblioteca, benché non sia esplicitato in quale delle due sezioni (*Onesimus a porticu*):

⁶³ Solin 2003², pp. 986-993.

Fig. 7. Roma, via Appia, Vigna Codini, secondo colombario, parete C=III, filare V, loculo 4. Lastra di marmo (misure non disponibili) (concessione MiC - Parco Archeologico dell'Appia Antica, foto D. Manacorda).



Fig. 8. Roma, via Appia, Vigna Codini, terzo colombario, parete A, filare II, loculo 3. Lastra di marmo (cm 22.5 × 30 × non rilev.; alt. lett. non disponibile) (concessione MiC - Parco Archeologico dell'Appia Antica, foto D. Manacorda).



CIL VI, 4461; cf. CIL VI, p. 3416: *Onesimus / a porticu. // Anthysa / Trhasylli* (scil. *serva?*) (fig. 7).

Il suo status di schiavo pubblico impiegato presso la biblioteca della *porticus Octaviae* è, per analogia agli altri menzionati sopra, più che probabile⁶⁴; inoltre, è verosimile che anche questa lastra sia da datare all'inizio del I sec. d.C.

Dal terzo colombario di Vigna Codini proviene un'ultima lastra di marmo menzionante uno schiavo pubblico impiegato nella biblioteca della *porticus Octaviae*⁶⁵, per quanto la sua qualifica non consenta di discernere in quale delle due sezioni della biblioteca fosse impiegato (*Soterichus publicus Vestricianus a bubliothece porticus Octaviae*):

CIL VI, 2349 = CIL VI, 5192 = ILS 1970; cfr. CIL VI, pp. 3318, 3417, 3828: *D(is) M(anibus) s(acrum) / Soterichi publici / Vestriciani a / bubliothece (sic) porticus / Octaviae. / Vi(va) Statilia Helpis / coniugi b(ene) m(erenti) fecit v(ixit) a(nnos) XXVIII* (fig. 8).

Per caratteristiche formali e paleografiche, il monumento sembra essere posteriore rispetto ai precedenti ed è forse databile tra la metà/seconda metà del I sec. d.C. e l'inizio del II sec. d.C.⁶⁶

⁶⁴ Vd. già Luciani 2022, p. 292, n. 101.

⁶⁵ Luciani 2022, p. 297, n. 130; cf. anche Halkin 1897, p. 100.

⁶⁶ La datazione all'età augustea, proposta da Fassbender 2005, p. 232, n. 343.22 sulla scorta di Solin 2003², p. 453, sembra troppo risalente.

Da questi pochi *tituli*, tutti peraltro piuttosto concisi, è impossibile ricavare quali fossero i compiti degli schiavi pubblici che lavoravano nella biblioteca che si trovava all'interno del Portico di Ottavia. Non è nemmeno noto se fossero impiegati come custodi dell'edificio o come bibliotecari. Tuttavia, l'esplicita differenza di qualifica tra coloro i quali erano impiegati nella sezione greca e quanti invece operavano in quella latina suggerisce che avessero mansioni strettamente legate alla biblioteca e ai testi in essa contenuti⁶⁷: ciò probabilmente significava che si occupavano dell'archiviazione e della corretta tenuta dei manoscritti, nonché dell'assistenza da fornire ai lettori⁶⁸. Se l'ipotesi cogliesse nel segno, si potrebbe affermare che gli schiavi pubblici impiegati nella biblioteca allestita presso il portico di Ottavia possedevano un discreto livello di alfabetizzazione⁶⁹. È significativo, inoltre, che le qualifiche di due di essi includano il termine *vilicus*, che implica un loro ruolo come supervisori con il compito di sovrintendere e coordinare altri lavoratori – verosimilmente altri schiavi pubblici – nella gestione quotidiana della biblioteca⁷⁰: ciò significa che doveva esistere un certo grado di organizzazione del lavoro all'interno della biblioteca.

4. La biblioteca presso la porticus Octaviae: storia e status giuridico

Le testimonianze epigrafiche appena prese in esame non informano solo sulla denominazione della biblioteca, sulla struttura delle sue collezioni e sul tipo di personale impiegato al suo interno; esse, più in generale, possono fornire anche notizie sulla storia e sullo stato giuridico della biblioteca ospitata presso la *porticus Octaviae*.

Secondo Léon Halkin, la decisione di ricorrere all'impiego di schiavi pubblici nella biblioteca non sarebbe stata assunta immediatamente dopo la sua creazione, ma solo in un secondo momento, quando Ottavia avrebbe ceduto al popolo romano i suoi schiavi privati che già lavoravano all'interno della biblioteca⁷¹. L'ipotesi potrebbe essere accolta solo se qualcuno dei *servi publici* attestati come addetti alla biblioteca avesse esibito l'*agnomen Octavianus* accanto al proprio nome singolo: nell'onomastica degli schiavi pubblici, tale denominazione aggiuntiva, solitamente derivata da un *nomen* o – più raramente – da un *cognomen*, indicava infatti il precedente *dominus* privato⁷². Tale elemento onomastico non è tuttavia attestato. Il fatto che *Laryx* e *Onesimus* non esibiscano alcun *agnomen* parla piuttosto in favore di una scelta del personale della biblioteca operata direttamente tra i membri della *familia publica* senza trasferimenti di proprietà. Più indicativo di un passaggio da privato a pubblico risulta invece l'*agnomen Iulianus*, esibito nell'onomastica di due degli schiavi pubblici che vi lavoravano (*Montanus Iulianus* e *Philoxenus Iulianus*): esso deriva infatti dal gentilizio *Iulius*, lo stesso di Augusto, e non è dunque impossibile che i due individui siano stati ex schiavi del *princeps*, prima di essere ceduti – verosimilmente tramite donazione – al popolo romano e diventare dunque *servi publici*⁷³. In alternativa all'idea di Halkin, si potrebbe piuttosto ipotizzare che il personale della biblioteca della *porticus Octaviae* fosse inizialmente composto esclusivamente di schiavi privati di Ottavia e che solo in un secondo momento vi vennero impiegati schiavi pubblici (alcuni dei quali donati da Augusto), i quali, comunque, si trovavano evidentemente in una situazione di prossimità sociale con il gruppo dei *servi*, dei *liberti* e dei familiari di Ottavia, considerato che le loro ceneri furono deposte nello stesso colombario in cui erano conservate anche quelle di questi ultimi. Potrebbe pertanto non essere impossibile che un tale mutamento nella scelta del personale addetto alla biblioteca della *porticus Octaviae* sia da attribuire ad Augusto e che esso possa essersi verificato dopo la morte di Ottavia (11 a.C.): Augusto potrebbe infatti aver ereditato tutti i *servi* della sorella, compresi quelli che lavoravano nella biblioteca, e aver deciso di donarli al *populus Romanus*: *Montanus Iu-*

⁶⁷ Cfr. anche Nicholls 2010, pp. 13-14.

⁶⁸ Un elenco dettagliato dei possibili compiti assolti dal personale della biblioteca si trova in Aubert 1994, p. 359: «the tasks to be performed by library staff (a bybliothecha), private, public or imperial[,] [...] were to buy books, to copy or improve some manuscripts, to replace them in case of wear, to get an idea about their content in order to place them in an appropriate location, and finally to circulate them».

⁶⁹ Vd. già Luciani 2022, p. 120.

⁷⁰ Vd. anche Aubert 1994, pp. 174-175; Luciani 2022, p. 120. Sugli schiavi impiegati come *vilici*, vale a dire sovrintendenti di altri schiavi, anche in altri settori, vd. Aubert 1994, pp. 123-175; Carlsen 1995; Ionel 2001, pp. 185-191.

⁷¹ Halkin 1897, p. 100.

⁷² Vd. già Luciani 2022, pp. 27-28.

⁷³ Luciani 2022, pp. 55, 120.

lianus e *Philoxenus Iulianus* sarebbero testimonianza di tale “passaggio di proprietà”. Del resto, l’anno precedente (il 12 a.C.), il *princeps* aveva agito esattamente in questo modo: Frontino informa, infatti, che Augusto, alla morte di Agrippa, aveva reso pubblici i 240 schiavi di quest’ultimo che aveva da lui ereditato e che erano impiegati per la cura degli acquedotti di Roma, creando così la cosiddetta *familia publica aquaria*, una squadra di *servi publici* che continuò a occuparsi delle strutture per l’approvvigionamento idrico urbano sotto la responsabilità di un *curator aquarum*⁷⁴. In ogni caso, ciò che pare abbastanza certo è che Augusto, a un certo punto, dovette promuovere l’uso di *servi publici* all’interno della biblioteca del Portico di Ottavia, addirittura rendendo pubblici suoi schiavi privati. Con ogni probabilità, peraltro, non fu l’unico ad agire così.

L’agnomen di *Hymnus Aurelianus*, uno dei probabili *servi publici* sopra ricordati, implica che egli fu in precedenza schiavo di un *Aurelius*. Dal momento che a testimoniare è un monumento epigrafico che si data all’inizio del I sec. d.C., non è escluso che il suo primo *dominus* possa essere stato Marco Aurelio Cotta Massimo Messallino: amico intimo sia di Augusto sia – soprattutto – di Tiberio, egli ricoprì il consolato nel 20 d.C. e si dilettò nell’arte poetica (secondo Ovidio), esercitando con generosità anche una sorta di patronato sulle arti (secondo Giovenale), come del resto già aveva fatto suo padre, Marco Valerio Messalla Corvino⁷⁵. Oltre al gentilizio *Aurelius*, Marco Aurelio Cotta Massimo Messallino pare dunque possedere tutte le caratteristiche di una figura interessata a rendere *publicus* un proprio *servus* che fosse in grado di operare nella biblioteca della *porticus Octaviae*, in piena sintonia con quella che doveva essere stata una linea programmatica dettata da Augusto.

L’agnomen di *Soterichus Vestricianus, publicus a bibliotheca (sic) porticus Octaviae*, che deriva dal raro gentilizio *Vestricius*⁷⁶, non può che essere affiancato alla figura di Tito Vestricio Spurinna: nato nel 25 d.C., aveva combattuto contro i Vitelliani dalla parte di Otone nel 69 d.C.; fu console per la prima volta in un anno non precisabile durante il principato dei Flavi; sotto Domiziano o – più probabilmente – Nerva, fu governatore della Germania Inferiore e, per la sua intensa e proficua attività diplomatica con i Bructeri, ricevette una *statua triumphalis* nel 97 d.C.; successivamente, ricoprì il consolato altre due volte, nel 98 d.C. e nel 100 d.C.⁷⁷. In una lettera inviata a Calvisio Rufo nel 101 d.C., Plinio il Giovane offre un ritratto vivido di Tito Vestricio Spurinna all’età di 77 anni, descrivendo, tra le sue numerose attività quotidiane, la lettura e la composizione di opere in versi sia in greco sia in latino⁷⁸. Non sarebbe dunque sorprendente se un individuo con una brillante carriera militare e politica, appassionato di letteratura e poesia, avesse anch’egli venduto o – piuttosto – donato un proprio schiavo al popolo romano, facendolo diventare un *servus publicus*, affinché fosse impiegato nella biblioteca della *porticus Octaviae*. Come sembra suggerire anche la datazione del monumento epigrafico di *Soterichus Vestricianus*, ciò potrebbe essere avvenuto nella seconda metà del I sec. d.C., probabilmente sotto i Flavi, prima che la biblioteca andasse danneggiata a causa di un incendio o dopo che essa venisse ricostruita a seguito di tale evento.

Come attesta Cassio Dione, infatti, nell’anno 80 d.C., durante il principato di Tito, la biblioteca della *porticus Octaviae* fu distrutta dal fuoco:

Ma nel corso dell’anno successivo [= 80 d.C.], quando Tito si era assentato per il disastro in Campania [= l’eruzione del Vesuvio del 79 d.C.], un’altra [catastrofe], sulla superficie, devastò una consistente parte del territorio di Roma. Bruciò il tempio di Serapide, il tempio di Iside, i *Saepta*, il tempio di Nettuno, le terme di Agrippa, il Pantheon, il *Diribitorium*, il teatro di Balbo, il palco del teatro di Pompeo, gli edifici e le biblioteche di Ottaviano, e il tempio di Giove Capitolino con i templi circostanti⁷⁹.

⁷⁴ Frontin. *aq.* 99.1. Su questo vd. ora Luciani 2023.

⁷⁵ Per un’analisi dettagliata della traiettoria biografica, politica e culturale di Marco Aurelio Cotta Massimo Messallino si veda Landrea 2011 con ampia bibliografia precedente (tra cui si segnalano le importanti pagine di Ronald Syme, anche tradotte in italiano: Syme 1993, pp. 342-352).

⁷⁶ Vd. Schulze 1904, pp. 254, 260, 334; Solin, Salomies 1988, p. 205 (e p. 421 per *Vestricianus*).

⁷⁷ Su Tito Vestricio Spurinna, vd. Eck 1985, pp. 152-154; Syme 1991, pp. 541-550.

⁷⁸ Plin. *epist.* 3.1.

⁷⁹ D.C. 66.24.1-2: Πῦρ δὲ δὴ ἕτερον ἐπίγειον τῷ ἐξῆς ἔτει πολλὰ πάνυ τῆς Ῥώμης, τοῦ Τίτου πρὸς τὸ πάθημα τὸ ἐν τῇ Καμπανίᾳ γενόμενον ἐκδημήσαντος, ἐπενείματο· καὶ γὰρ τὸ Σεραπειὸν καὶ τὸ Ἰσειὸν τὰ τε σέπτα καὶ τὸ Ποσειδώνιον τὸ τε βαλανεῖον τὸ τοῦ Ἀγρίππου καὶ τὸ πάνθειον τὸ τε διριβιτώριον καὶ τὸ τοῦ Βάλβου θέατρον καὶ τὴν τοῦ Πομπηίου σκηνήν, καὶ τὰ Ὀκταουσία οἰκήματα μετὰ τῶν βιβλίων, τὸν τε νεῶν τοῦ Διὸς τοῦ Καπιτωλίου μετὰ τῶν συννάων αὐτοῦ κατέκωσεν (trad. Stroppa 2020⁶, pp. 145, 147). Cfr. anche Dix, Houston 2006, pp. 686-688.

Svetonio informa che fu Domiziano, fratello minore e successore di Tito, a occuparsi di far ricostruire tutte le biblioteche di Roma distrutte dal fuoco, vale a dire le due allestite rispettivamente presso il tempio di Apollo sul Palatino (incendiata nel 64 d.C.) e il portico di Ottavia (andata in fumo nell'80 d.C.), e di ripristinarne il patrimonio librario:

Dal giorno in cui aveva assunto l'impero trascurò gli studi liberali, benché avesse fatto ricostruire, con grandi spese, le biblioteche distrutte dagli incendi, ricercando ovunque gli esemplari e mandando gente ad Alessandria a copiare ed emendare i testi⁸⁰.

Alla fine del III sec. d.C., un altro incendio distrusse l'intero complesso della *porticus Octaviae*⁸¹, che fu riedificata da Settimio Severo e Caracalla tra il dicembre del 202 d.C. e lo stesso mese del 203 d.C., come attestato dall'iscrizione sull'architrave del propileo:

L'imperatore Cesare Lucio Settimio Severo, Pio, Felice, Pertinace, Augusto, Arabico, Adiabenico, Partico Massimo, con la potestà tribunitia per l'undicesima volta, acclamato imperatore undici volte, console tre volte, padre della patria, e l'imperatore Cesare Marco Aurelio Antonino, Pio, Felice, Augusto, con la potestà tribunitia per la sesta volta, console, proconsole, ricostruirono (il portico) distrutto dall'incendio⁸².

Non è chiaro se, oltre alla *porticus*, anche la biblioteca sia stata ricostruita, anche se ciò appare poco probabile⁸³.

Conclusioni

La storia della *porticus Octaviae* (il "portico di Ottavia") e della sua biblioteca sembra aver giocato un ruolo cruciale nella scelta di impiegare schiavi pubblici all'interno di quest'ultima. Come si è visto, è possibile che a volere la costruzione del complesso, al posto della *porticus Metelli*, sia stata Ottavia. Il fratello Ottaviano, probabilmente dopo aver ottenuto il titolo di Augusto, potrebbe aver "solo" contribuito a finanziare l'opera ricorrendo al bottino della guerra condotta in *Dalmatia*, che già gli aveva permesso di far ricostruire la quasi omonima *porticus Octavia* ("il portico di Ottavio"), dove aveva fatto collocare le insegne sottratte dai Dalmati a Gabinio nel 48 a.C. Ottavia, insieme al figlio Marcello, si sarebbe in seguito occupata di abbellire il nuovo complesso, che oltre al portico era dotato di *scholae* e di una *curia*, facendovi collocare statue e dipinti. Alla morte di Marcello, nel 23 a.C., Ottavia volle intitolare il portico al figlio e farvi allestire una biblioteca con testi latini e greci, dove – forse – fece impiegare alcuni suoi *servi* privati come bibliotecari. Nell'11 a.C., quando Ottavia morì, l'intero complesso fu a lei intitolato e non è escluso che gli schiavi attivi all'interno della biblioteca siano stati ereditati dal fratello Augusto, il quale li avrebbe donati al popolo romano trasformandoli così in *servi publici*: sarebbe il caso di *Philoxenus Iulianus, publicus de porticu Octaviae a bibliotheca Graeca*, e di *Montanus Iulianus, vilicus a bybliothecca Octaviae Latina*. I due individui sono testimoniati da due epigrafi funerarie, la seconda delle quali proveniente dal secondo colombario di Vigna Codini che ospitava anche le spoglie di schiavi, di liberti e di familiari di Ottavia e delle sue due figlie Marcella Maggiore e Marcella Minore. Ulteriori iscrizioni testimoniano che anche altri *servi publici* furono impiegati come bibliotecari (es. *Laryx, de porticu Octaviae a bybliothecca Graeca*, e *Onesimus, a porticu*), benché non sia noto se ciò sia avvenuto fin dal momento della cre-

⁸⁰ SVet. Dom. 20: *Liberalia studia imperii initio neglexit, quamquam bibliothecas incendio absumptas impensissime reparare curasset, exemplaribus undique petitis, missisque Alexandream qui describerent emendarentque* [...] (Dessi 2012¹⁷, p. 805). Cfr. anche Dix, Houston 2006, pp. 686-688.

⁸¹ Ciancio Rossetto 2022.

⁸² CIL VI, 1034 = CIL VI, 31231: *Imp(erator) Caes(ar) L(ucius) Septimius Severus, Pius, Felix, Pertinax, Aug(ustus), Arabi(cus), Adiabenic(us), Partbic(us) Maximus, / trib(unicia) potest(ate) XI, imp(erator) XI, co(n)s(ul) III, p(ater) p(atriciae), et / Imp(erator) Caes(ar) M(arcus) Aurelius Antoninus, Pius, Felix, Aug(ustus), [trib(unicia) pot(estate) VII], co(n)s(ul), proco(n)sul / incendio corruptam restituerunt* (trad. F. Luciani). Sulle date delle *tribuniciae potestates* di Settimio Severo e Caracalla, vd. Kienast, Eck, Heil 2017⁶, pp. 150, 157.

⁸³ Blanck 2008, p. 221.

azione della biblioteca o solo in seguito alla morte di Ottavia; in ogni caso, si tratta di individui che dovevano ugualmente avere legami con la casata della donna, dato che anche le loro ceneri trovarono posto nel secondo colombario di Vigna Codini.

È in realtà possibile che la decisione di ricorrere a schiavi pubblici per i servizi della biblioteca sia stata favorita da Augusto, il quale – vale la pena di ricordarlo – aveva invece operato una scelta molto diversa per la biblioteca allestita presso il tempio di Apollo sul Palatino: dopo averne affidato la direzione a Gneo Pompeo Macro, l’aveva in seguito trasferita a un proprio liberto, Gaio Giulio Igino, e aveva – forse contestualmente – deciso che il personale in essa impiegato dovesse essere selezionato tra i suoi *servi e liberti*, come avverrà anche sotto Tiberio e Caligola⁸⁴. Ciò sembra suggerire che la biblioteca ospitata nel portico di Ottavia avesse uno status più pubblico o civico – «städtisch», per dirla con Theodor Mommsen⁸⁵ – rispetto a quella allestita nel tempio di Apollo, a gestione più “privatistica”. Del resto, l’introduzione di *servi publici* nell’amministrazione statale fu una prassi utilizzata piuttosto regolarmente da Augusto: infatti, ogniqualvolta il *princeps* si trovò nella condizione di dover istituire nuovi funzionari pubblici (es. i *curatores* – o *praefecti* – *frumenti dandi*, i *curatores aquarum*, i *praefecti aerarii militaris* e i *curatores operum publicorum*) o di dover ripristinare antichi sacerdoti (es. i *Fratres Arvales*), fece in modo che nel loro seguito di assistenti fossero presenti *servi publici*⁸⁶; analogamente, quando si trovò a dover esperire soluzioni amministrative nuove per servizi di interesse pubblico (es. la *tutela ductuum*), non esitò a imporre al senato l’impiego di schiavi pubblici (così fece per esempio nel 12 a.C. rendendo *publica* la *familia* di *servi* di Agrippa impiegati nella manutenzione degli acquedotti). Anche l’utilizzo di schiavi del *populus Romanus* come assistenti di magistrati, funzionari e sacerdoti pubblici o come addetti a servizi per la *res publica* dovette in qualche misura contribuire alla diffusione dell’idea che l’ordine repubblicano fosse stato mantenuto⁸⁷. Dunque, la scelta di impiegare schiavi pubblici per la gestione di una biblioteca, quale quella allestita presso la *porticus Octaviae*, dal carattere più “pubblico” rispetto a quella ospitata presso il tempio di Apollo, sembra rientrare pienamente in tale prassi augustea; se poi non solo la *porticus* “di Ottavia”, ma anche la biblioteca da lei voluta fosse stata finanziata con il bottino (pubblico) della guerra contro i Dalmati, vi si potrebbe trovare anche una ragione a livello giuridico. Sembrano poi aver seguito le orme di Augusto, donando propri schiavi al *populus Romanus* per farli impiegare come bibliotecari, anche importanti esponenti dell’aristocrazia senatoria, come Marco Aurelio Cotta Massimo Messallino in età tiberiana e Tito Vestricio Spurinna probabilmente in età flavia: gli schiavi pubblici *Hymnus Aurelianus*, *a bybliotheca Latina porticus Octaviae vilicus*, e *Soterichus Vestricianus, publicus a bybliotheca porticus Octaviae*, esibiscono, tramite i loro *agnomina*, traccia di questi loro probabili precedenti *domini* e attestano una piena aderenza alla linea politico-culturale di Augusto ben oltre la morte del *princeps*.

Abbreviazioni bibliografiche

Arena P. (a cura di) 2014, *Augusto. Res Gestae. I miei atti*, Bari.

Aubert J.-J. 1994, *Business Managers in Ancient Rome. A Social and Economic Study of Institores, 200 B.C. - A.D. 250*, Leiden-New York-Köln.

Baldwin B. 1990, *The Date, Identity, and Career of Vitruvius*, «Latomus» 49, pp. 425-434.

Blanck H., *Il libro nel mondo antico*, Bari, 2008.

Blum B. 2018, *Cultor et Antistes Doctorum Sancte Virorum: The Addressee of Ovid “Tr”. 3.14*, «Hermes» 146.3, pp. 324-340.

Camodeca G., Solin. H. (a cura di) 2000, *Catalogo delle iscrizioni latine del Museo Nazionale di Napoli (ILMN)*, 1, *Roma e Latium*, Napoli.

⁸⁴ Cfr. anche Houston 2002, pp. 156-158; Houston 2014, pp. 222-223.

⁸⁵ Mommsen 1887³, p. 330, n. 1.

⁸⁶ Luciani 2022, pp. 76-82, 96-106; cfr. anche Luciani 2023, p. 238.

⁸⁷ In età repubblicana era consuetudine ricorrere a *servi publici* per assistere magistrati e sacerdoti oppure per espletare attività di pubblica utilità come la custodia di templi ed edifici o il servizio antincendio: vd. Luciani 2022, pp. 259-260; Luciani 2023, p. 238.

- Canali L. (a cura di) 2002, *Ottaviano Augusto. Res Gestae*, Milano.
- Carlsen J. 1995, *Vilici and Roman Estate Managers until AD 284*, Roma.
- Ciancio Rossetto P. 2018, *Porticus Octaviae: fase augustea*, «Atlante tematico di topografia antica» 28, pp. 25-52.
- Ciancio Rossetto P. 2022, *Il portico d'Ottavia all'inizio del III secolo. Dall'analisi archeologica e architettonica nuovi elementi per la ricostruzione tridimensionale*, in Fleury P., Madeleine S. (éds.), *Topographie et urbanisme de la Rome antique*, Caen, pp. 257-276.
- Coarelli F. 1997, *Il Campo Marzio. Dalle origini alla fine della repubblica*, Roma.
- Claassens J.-M. 2008, *Ovid Revisited. The Poet in Exile*, London.
- Corso A., Mugellesi R., Rosati G. (a cura di) 1988, *Plinio. Storia naturale*, V, Torino.
- Della Casa A. (a cura di) 1982, *Opere di Publio Ovidio Nasone*, I, Torino.
- Della Corte F. (a cura di) 1968, *Svetonio. Grammatici e retori*, Torino.
- Dessi F. (a cura di) 2012¹⁷, *Caio Svetonio Tranquillo. Vite dei Cesari*, I-II, Milano.
- Dix T.K., Houston G. 2006, *Public Libraries in the City of Rome from the Augustan Age to the Time of Diocletian*, «MEFRA» 118.2, pp. 671-717.
- Eck W. 1985, *Die Statthalter der germanischen Provinzen vom 1.-3. Jahrhundert*, Köln.
- Fabrini P. (a cura di) 2012⁴, *Vite parallele. Plutarco, Pelopida. Marcello*, Milano.
- Fassbender A. 2005, *Untersuchungen zur Topographie von Grabstätten in Rom von der späten Republik bis in der Spätantike*, Köln.
- Ferri S. (a cura di) 2002, *Vitruvio Pollione. Architettura (dai libri I-VII)*, Milano.
- Grazzini S. (a cura di) 2011, *Scholia in Iuvenalem recentiora: secundum recensioneones φ et χ, tomus I (satt. 1-6)*, Pisa.
- Halkin L. 1897, *Les esclaves publics chez les Romains*, Brussels [rist. Roma 1965].
- Hemelrijk E.A. 1999, *Matrona docta. Educated Women in the Roman Élite from Cornelia to Julia Domna*, London-New York.
- Houston G.W. 2002, *The Slave and Freedman Personnel of Public Libraries in Ancient Rome*, «TransactAmPhiAss» 132, pp. 139-176.
- Houston G.W. 2014, *Inside Roman Libraries. Book Collections and their Management in Antiquity*, Chapel Hill.
- Ionel O. 2001, *Vilici nell'amministrazione finanziaria dell'Italia centro-meridionale e la Dacia*, «Studia Antiqua et Archaeologica» 8, pp. 185-191.
- Jordan H., Hülsen C. 1907, *Topographie der Stadt Rom im Alterthum*, I, Berlin.
- Kajanto I. 1965, *The Latin Cognomina*, Helsinki 1965 [rist. Roma 1982].
- Kienast D., Eck W., Heil M. 2017⁶, *Römische Kaisertabelle. Grundzüge einer römischen Kaiserchronologie*, Darmstadt.
- Kokkinos N. 1992, *Antonia Augusta. Portrait of a Great Roman Lady*, London-New York.
- La Penna A. 2006, *La cultura letteraria a Roma*, Roma-Bari.
- Landrea C. 2011, *M. Aurelius Cotta Maximus Messallinus: un noble sous les julio-claudiens*, «MEFRA» 123.2, pp. 557-579.
- Luciani F. 2022, *Slaves of the People. A Political and Social History of Roman Public Slavery*, Stuttgart.
- Luciani F. 2023, *Servi publici per la cura aquarum e la tutela ductuum. Schiavi pubblici e gestione degli acquedotti a Roma in età imperiale*, in Sánchez López E.H., Martínez Jiménez J., Trisciuglio A. (ed.), *Gestión y usos del agua en época romana. Reflexiones desde la arqueología y el derecho*, Granada, pp. 227-243.
- Manacorda D. 1999, *Per l'edizione del secondo colombario Codini: il problema epigrafico nel contesto archeologico*, in *XI Congresso Internazionale di Epigrafia Greca e Latina* (Roma, 18-24 settembre 1997), Roma, pp. 249-261.
- Mariotti M. (a cura di) 2017³, *Tito Livio. Storia di Roma dalla sua fondazione*, XIII, Milano.
- Mommsen T. 1887³, *Römische Staatsrecht*, Leipzig.

- Moore K. 2021, *Octavia Minor and Patronage*, in *The Routledge Companion to Women and Monarchy in the Ancient Mediterranean World*, London, pp. 375-387.
- Nicholls M. 2010, *Bibliotheca Latina Graecaque: on the Possible Division of Roman Libraries by Language*, in Perrin Y. (éd.), *Neronia VIII. Bibliothèques, livres et culture écrite dans l'empire romain de César à Hadrien*, Actes du VIII^e colloque international de la SIEN (Paris 2-4 octobre 2008), Bruxelles, pp. 11-21.
- Norcio G. (a cura di) 2020⁹, *Cassio Dione. Storia romana*, IV, Milano.
- Nuti R. (a cura di) 1997, *Caio Velleio Patercolo. Storia romana*, Milano.
- Pietilä-Castrén L. 1984, *The Ancestry and Career of Cn. Octavius, COS 165 BC*, «Arctos» 18, pp. 75-92.
- Radman-Livaja I., *The Roman Army in Dalmatia*, «MEFRA» 134.1, pp. 31-60.
- Richardson L. 1992, *A New Topographical Dictionary of Ancient Rome*, Baltimore-London.
- Santangelo F. 2019, *Roma repubblicana. Una storia in quaranta vite*, Bologna.
- Schulze W. 1904, *Zur Geschichte Lateinischer Eigennamen*, Berlin [rist. Zurich-Hildesheim 1991].
- Solin H. 2003², *Die griechischen Personennamen in Rom*, 1-3, Berlin-New York.
- Solin H., Salomies O. 1994², *Repertorium nominum gentilium et cognominum Latinorum*, Hildesheim-Zurich-New York.
- Spangenberg Yanes E. 2019, *Natiche, forni e altre ineptiae: due 'nuovi' frammenti delle opere letterarie di Gaio Melisso*, «RFil» 147, pp. 51-81.
- Stroppa A. (a cura di) 2020⁶, *Cassio Dione. Storia romana*, VII, Milano.
- Syme R. 1991, *Roman Papers*, VII, edited by A.R. Birley, Oxford.
- Syme R. 1993, *L'aristocrazia augustea*, traduzione a cura di C. Dell'Aversano, Milano.
- Viscogliosi A. 1999a, *Porticus Octavia*, in *LTUR* IV, pp. 139-141.
- Viscogliosi A. 1999b, *Porticus Octaviae*, in *LTUR* IV, pp. 141-145.
- Woodhull M. 2003, *Engendering Space: Octavia's Portico in Rome*, «Aurora» 4, pp. 13-33.
- Zanin M. 2024, *L'aristocrazia senatoria e l'egemonia del Mediterraneo. Uno studio sulle forme dell'imperialismo romano nel II secolo a.C.*, Stuttgart.

Impressioni su un tempio. Plutarco e il tempio di Giove Capitolino a Roma

Eva Falaschi

Abstract: In the *Life of Publicola*, Plutarch recounts the history of the Temple of Jupiter Optimus Maximus on the Capitol Hill in Rome. A long chapter is dedicated to the contemporary Domitian temple that he saw in Rome during one of his journeys: in this account, he interlaces documentary information with the autopsy of the monument. In particular, he is negatively struck by the Greek columns that were included in the temple. By contextualizing the passage in Plutarch's work, this article reconstructs the possible history of these columns, based on the philosopher's account, and the reasons for his evaluation.

Keywords: Plutarch, Rome, Temple of Jupiter Optimus Maximus, columns, Olympieion, Domitian.

Parole chiave: Plutarco, Roma, Tempio di Giove Ottimo Massimo, colonne, Olympieion, Domiziano.

1. Per le strade di Roma: osservando le opere d'arte

Plutarco visitò Roma per la prima volta negli anni 70 del I sec. d.C., ai tempi di Vespasiano¹: il viaggio avvenne probabilmente agli inizi degli anni 70, quando Plutarco aveva circa 25-30 anni e verosimilmente conosceva già Lucio Mestrio Floro, personaggio vicino all'imperatore e dunque importante per introdurlo in città e a corte. In seguito, Plutarco tornò a Roma sotto Domiziano, probabilmente verso l'89 e il 92 d.C.²: tra i motivi di questi nuovi viaggi potrebbe esserci anche l'aver servito come ambasciatore per ringraziare l'imperatore del restauro del tempio di Apollo a Delfi nell'84 d.C.³ Dopo questa data, perdiamo le tracce della sua presenza in città, ed è possibile che non vi abbia più fatto ritorno: aveva ormai più di 50 anni e il decreto di espulsione dei filosofi da Roma da parte di Domiziano potrebbe averlo dissuaso.

I viaggi romani hanno lasciato una traccia profonda nelle opere di Plutarco, andando a definire anche alcuni suoi interessi di ricerca, come appare evidente non solo nelle *Vite*, ma anche in scritti come le *Quaestiones Romanae*⁴. In un passo del *De curiositate* (520c), solitamente datato al 96 d.C., ovvero dopo i suoi viaggi a Roma, Plutarco critica la gente che a Roma ignora (ἐν μηδενὶ λόγῳ τιθέμενοι) le opere d'arte (τὰς γραφὰς καὶ τοὺς ἀνδριάντας, pitture e statue) che adornano la città e la bellezza dei giovani in vendita (τὰ κάλλη τῶν ὀνίων παίδων καὶ γυναικῶν), attratti piuttosto dagli esseri deformati venduti al mercato (περὶ τὴν τῶν τεράτων ἀγορὰν ἀναστρέφονται). Le opere d'arte, tra cui evidentemente anche i *nobilis opera* greci, sono presentate come positivo intrattenimento degli uomini ben educati in quanto espressione di bellezza. Questa descrizione di Roma risulta così vivida da apparire chiaramente il frutto dell'esperienza diretta dell'autore tra le strade e i *fora* della città⁵.

* eva.falaschi@uni-tuebingen.de, Humboldt Fellow, Universität Tübingen 2024-2026

¹ Sui viaggi di Plutarco a Roma si vedano Barrow 1967, pp. 37-42; Jones 1971, pp. 20-25; Flacelière 1987, pp. xxxi-xxxiii; Sirinelli 2000, pp. 53-73; Stadter 2014a; Stadter 2014b, pp. 8-9; Falaschi 2024, pp. 222 e 225.

² Viaggio dell'89 d.C.: cfr. Plu. *Aem.* 25.5-7; *Numa* 10.8-13; *de sera num. vind.* 567e-568a. Viaggio del 92 d.C.: cfr. Plu. *quaest. conv.* 632a; *de curios.* 522d-e. Si veda Jones 1971, pp. 22-25.

³ Il restauro è attestato dall'iscrizione ritrovata davanti alla facciata est del tempio: Flacelière 1954, n. 120; *SIG*³ 821.

⁴ Scheid 2007; Scheid 2012; Stadter 2014a, pp. 15-16.

⁵ Si veda Falaschi (2024, pp. 224-228) per un'analisi del passo e un confronto con Plin. *nat.* 36.27.

La critica acquista ulteriore potenza se confrontata con i passi in cui Plutarco descrive l'arrivo delle prime opere greche a Roma. Se in più occasioni lo scrittore racconta con toni cupi le spoliazioni e distruzioni subite dalla Grecia e dalle città greche da parte dei Romani – per esempio nel caso delle razzie e distruzioni perpetrate da Silla nei santuari di Epidauro, Olimpia e Delfi (*Syll.* 12.5-10) e ad Atene (*Syll.* 12.1-4 e 14.4-13) – quando si tratta di descrivere il primo inserimento a Roma delle opere d'arte greche, in seguito alla presa di Siracusa da parte di Marcello, il discorso di fa più complesso e nella negatività della vicenda si individuano gli effetti anche positivi di quelle esecrabili operazioni⁶ (*Marc.* 21.1-6):

Τὸν δὲ Μάρκελλον ἀνακαλουμένων τῶν Ῥωμαίων ἐπὶ τὸν ἐγγώριον καὶ σύνοικον πόλεμον, ἐπανερχόμενος τὰ πλεῖστα καὶ κάλλιστα τῶν ἐν Συρακούσαις ἐκίνησεν ἀναθημάτων, ὡς αὐτῶ τε πρὸς τὸν θριαμβὸν ὄψις εἴη καὶ τῇ πόλει κόσμος. οὐδὲν γὰρ εἶχεν οὐδ' ἐγίνωσκε πρότερον τῶν κομῶν καὶ περιττῶν, οὐδ' ἦν ἐν αὐτῇ τὸ χάριεν τοῦτο καὶ γλαφυρὸν ἀγαπώμενον, ὀπλων δὲ βαρβαρικῶν καὶ λαφύρων ἐναιμῶν ἀνάπλεως οὔσα, καὶ περιεστεφανωμένη θριάμβων ὑπομνήμασι καὶ τροπαίσι, οὐχ ἰλαρὸν οὐδ' ἄφοβον οὐδὲ δειλῶν ἦν θέαμα καὶ τρυφόντων θεατῶν· ἀλλ' ὡσπερ Ἐπαμεινώνδας τὸ Βοιωτικὸν πεδῖον Ἄρεως ὀρχήστραν, Ξενοφῶν (*Hell.* 3.4.17) δὲ τὴν Ἐφεσον πολέμου ἐργαστήριον, οὕτως ἂν μοι δοκεῖ τις τότε τὴν Ῥώμην κατὰ Πίνδαρον (*Pyth.* 2.1) “βαθυπολέμου τέμενος Ἄρεως” προσεπεινῆν. διὸ καὶ μᾶλλον εὐδοκίμησε παρὰ μὲν τῷ δήμῳ Μάρκελλος, ἡδονὴν ἐχούσαις καὶ χάριν Ἑλληνικὴν καὶ πιθανότητα διαποικίλας ὄψεσι τὴν πόλιν, παρὰ δὲ τοῖς πρεσβυτέροις Φάβιος Μάξιμος. οὐδὲν γὰρ ἐκίνησε τοιοῦτον οὐδὲ μετήνεγκεν ἐκ τῆς Ταραντίνων πόλεως ἀλούσης, ἀλλὰ τὰ μὲν ἄλλα χρήματα καὶ τὸν πλοῦτον ἐξεφόρησε, τὰ δ' ἀγάλματα μένειν εἶασεν, ἐπειπὼν τὸ μνημονευόμενον “ἀπολείπωμεν” γὰρ ἔφη “τοὺς θεοὺς τούτους τοῖς Ταραντίνοις κεχολωμένους.” Μάρκελλον δ' ἠτιῶντο, πρῶτον μὲν ὡς ἐπίφθονον ποιοῦντα τὴν πόλιν, οὐ μόνον ἀνθρώπων, ἀλλὰ καὶ θεῶν οἷον αἰχμαλώτων ἀγομένων ἐν αὐτῇ καὶ πομπευομένων, ἐπειθ' ὅτι τὸν δῆμον εἰθισμένον πολεμεῖν ἢ γεωργεῖν, τρυφῆς δὲ καὶ ῥαθυμίας ἄπειρον ὄντα καὶ κατὰ τὸν Εὐριπίδειον Ἡρακλέα (fg. 473 N.²) “φαῦλον, ἄκομπον, τὰ μέγιστ' [τε] ἀγαθόν”, σχολῆς ἐνέπλησε καὶ λαλιᾶς, περὶ τεχνῶν καὶ τεχνιτῶν ἀστεϊζόμενον καὶ διατριβόντα πρὸς τοῦτω πολὺ μέρος τῆς ἡμέρας. οὐ μὴν ἀλλὰ τοῦτοις ἐσεμνύετο καὶ πρὸς τοὺς Ἑλληνας, ὡς τὰ καλὰ καὶ θαυμαστὰ τῆς Ἑλλάδος οὐκ ἐπισταμένους τιμᾶν καὶ θαυμάζειν Ῥωμαίους διδάξας.

Quando Marcello fu richiamato dai Romani alla guerra nei propri territori, trasferì, risalendo, la maggior parte e la più bella delle offerte votive di Siracusa, perché facessero mostra di sé nel suo trionfo e adornassero la città. Infatti, prima di allora Roma non aveva né conosceva produzioni così eleganti e raffinate, né vi era amore per un'arte così aggraziata e sottile: piena di armi barbare e di bottini sanguinosi, e coronata tutt'intorno da monumenti e trofei di trionfi, non era uno spettacolo allegro o rassicurante, né per spettatori paurosi e delicati. Ma come Epaminonda chiamò la pianura beota “orchestra di Ares” e Senofonte Efeso “officina della guerra”, così, mi sembra, a quel tempo si sarebbe potuto definire Roma, con le parole di Pindaro, “un recinto del bellicoso Ares”. Pertanto, Marcello ottenne più favore dal popolo perché adornò la città con oggetti che avevano la piacevolezza, la grazia e la verosimiglianza greche, ma tra i cittadini più anziani Fabio Massimo era più popolare. Infatti, quest'ultimo non fece rimuovere né portò via nulla di tal genere dopo la presa di Taranto, ma fece trasportare il denaro e gli altri oggetti di valore, mentre concesse che le offerte votive rimanessero al loro posto, pronunciando le famose parole: “Lasciamo”, disse, “ai Tarentini questi dei, perché sono adirati”. E incolparono Marcello, innanzitutto perché aveva reso odiosa la città di Roma, in quanto non solo gli uomini, ma anche gli dei venivano condotti nelle sue processioni trionfali come prigionieri; e poi perché riempì il popolo – che era abituato alla guerra o all'agricoltura e inesperto di lusso e comodità, ed era come l'Eracle di Euripide, “semplice, senza ornamenti, valente nelle grandi difficoltà” – di ozio e chiacchiere superficiali, così che la gente trascorreva gran parte della giornata in dispute sull'arte e sugli artisti. Nonostante tali critiche, Marcello ne parlava con orgoglio anche ai Greci, dichiarando di aver insegnato agli ignoranti Romani a onorare e ammirare le belle e meravigliose produzioni della Grecia.

Sebbene Fabio Massimo venga presentato come un positivo esempio di *pietas* e rispetto nei confronti della città conquistata, approvato anche dalle frange più conservatrici della città, il trasferimento a Roma delle opere d'arte siracusane voluta da Marcello viene in questo contesto descritto come un indiscutibile abbellimento della città, che aveva molto compiaciuto il popolo romano (μᾶλλον εὐδοκίμησε παρὰ μὲν τῷ δήμῳ): pur nascendo da un atto negativo di razzia, l'azione di Marcello è capace di innescare un processo positivo di arricchimento per Roma, da un punto di vista estetico e culturale. Per di più, Plutarco (*Fab.* 22.5-8) torna sull'episodio tarantino,

⁶ Ed. Ziegler 1968. Traduzione E. Falaschi.

ribadendo i lati positivi dell'azione di Marcello a confronto di quella di Fabio Massimo: aggiunge, infatti, che Fabio Massimo portò in realtà a Roma un colosso di Eracle per dedicarlo sul Campidoglio insieme a una sua statua e che mostrò molta più ferocia e crudeltà di Marcello nei confronti della popolazione: πολὺ Μαρκέλλου φανείεις ἀτοπώτερος περὶ ταῦτα, μᾶλλον δ' ὄλως ἐκείνον ἄνδρα πρῶτότητι καὶ φιλανθρωπία θυμαστὸν ἀποδείξας, ὡς ἐν τοῖς περὶ ἐκείνου γέγραπται (*Marc.* 21.4).

La riflessione di Plutarco sulla presenza di opere d'arte greche a Roma risulta dunque più complessa della semplice e ovvia condanna della razzia. A distanza di secoli dai fatti, quando la conquista del mondo greco e quei trasferimenti di opere d'arte erano ormai una situazione consolidata, Plutarco intravede, al di là dei fatti storici immutabili, un problema contemporaneo che emerge dalle sue visite di Roma, ovvero che, ai suoi tempi, quelle stesse opere che il popolo, al loro primo arrivo, aveva accolto con grande entusiasmo fossero adesso del tutto trascurate in città, private del loro valore e della loro bellezza perché non c'erano più occhi in grado di onorarle e ammirarle (τιμᾶν καὶ θαυμάζειν), come aveva invece insegnato a fare Marcello.

2. Uno sguardo sul tempio di Giove Capitolino

Questi passi introducono bene al modo plutarco di guardare la città di Roma e le opere d'arte che conteneva. In questa sede si intende soffermarsi, in particolare, sulla descrizione del nuovo tempio di Giove Ottimo Massimo. Del lungo passo dedicato alla storia del santuario capitolino (*Publ.* 13-15), un'ampia sezione è consacrata alla fase domiziana (*Publ.* 15.3-6)⁷:

ὁ δὲ τέταρτος οὗτος ὑπὸ Δομετιανοῦ καὶ συνετελέσθη καὶ καθιερώθη. λέγεται δὲ Ταρκύνιον εἰς τοὺς θεμελίους ἀναλῶσαι λίτρας ἀργυρίου τετρακισμυρίας, τούτου δὲ τοῦ καθ' ἡμᾶς τὸν μέγιστον <ἄν> ἐν Ῥώμῃ τῶν ἰδιωτικῶν πλούτων ἐκλογισθέντα μὴ τελέσαι τὸ τῆς χρυσώσεως ἀνάλωμα, πλέον ἢ διςχιλίων καὶ μυρίων ταλάντων γενόμενον. οἱ δὲ κίονες ἐκ τοῦ Πεντελῆσιν ἐτιμήθησαν λίθου, κάλλιστα τῷ πάχει πρὸς τὸ μῆκος ἔχοντες· εἶδομεν γὰρ αὐτοὺς Ἀθηνησιν. ἐν δὲ Ῥώμῃ πληγέντες αὔθις καὶ ἀναξεσθέντες, οὐ τοσοῦτον ἔσχον γλαφυρίας, ὅσον ἀπώλεσαν συμμετρίας τοῦ καλοῦ, διάκεινοι καὶ λαγαροὶ φανέντες. ὁ μέντοι θαυμάσας τὴν τοῦ Καπιτωλίου πολυτέλειαν, εἰ μίαν εἶδεν ἐν οἰκίᾳ Δομετιανοῦ στοᾶν ἢ βασιλικὴν ἢ βαλανεῖον ἢ παλλακίδων δίαitan, οἷόν ἐστι τὸ λεγόμενον Ἐπιχάρμου πρὸς τὸν ἄσωτον (*CGF* 1, 1 p. 142 fr. 274 Kaibel)· “οὐ φιλάνθρωπος τὴ γ' ἐσσί· ἔχεις νόσον· χαίρεις | διδοῦς”, τοιοῦτον ἄν τι πρὸς Δομετιανὸν εἰπεῖν προήχθη· “οὐκ εὐσεβῆς οὐδὲ φιλότιμος τὴ γ' ἐσσί· ἔχεις νόσον· χαίρεις κατοικοδομῶν, ὥσπερ ὁ Μίδα ἐκείνος ἅπαντά σοι χρυσᾶ καὶ λίθινα βουλόμενος γενέσθαι”.

Il quarto tempio fu completato e consacrato da Domiziano. Si dice che Tarquinio abbia speso per le sue fondamenta quarantamila libbre d'argento, ma che la più grande ricchezza oggi attribuita a un privato cittadino di Roma non basterebbe a pagare il costo della sola doratura del tempio attuale, che ammonta a più di dodicimila talenti. Le colonne sono state tagliate dal marmo del Pentelico, di uno spessore assai felicemente proporzionato alla loro lunghezza: le abbiamo viste infatti ad Atene. Ma a Roma sono state di nuovo scalpellinate e levigate, e non hanno guadagnato in eleganza quanto hanno perso nella simmetria della loro bellezza, risultando esili e sottili. Tuttavia, se chi si stupisce dello sfarzo del Campidoglio avesse visto un solo colonnato del palazzo di Domiziano, o una basilica, o un bagno, o gli appartamenti per le sue concubine, allora, come Epicarmo dice allo spendaccione: “Non sei filantropo, sei malato; | ti compiacci di dare”, così sarebbe stato spinto a dire a Domiziano: “Non sei pio né generoso, sei malato; ti compiacci di costruire, come il famoso Mida, desideri che tutto diventi oro e pietra al tuo tocco”.

Plutarco condanna spesso, nei suoi scritti, il lusso eccessivo. Questa polemica diventa centrale nella *Vita di Publicola*, e coinvolge anche il tempio di Giove Capitolino a Roma e il palazzo di Domiziano⁸. Nella *Vita di Publicola*, infatti, Plutarco riutilizza il *topos*, celebre nella letteratura latina, del confronto tra il comportamento di Publio Valerio Publicola, che aveva distrutto la propria casa sulla Velia per evitare di sembrare un tiranno⁹, e quello di vari imperatori come Nerone e Caligola, che, al contrario erano famosi per gli eccessi delle loro abi-

⁷ Ed. Ziegler 1969. Traduzione E. Falaschi.

⁸ Falaschi 2024, pp. 228-233.

⁹ Per il racconto dell'episodio si veda Liv. 2.7.6.

tazioni: è celebre, a tal proposito, il commento di Plinio il Vecchio (*nat.* 36.111-113). Plutarco, dunque, aggiorna la lista delle dimore imperiali eccessive, aggiungendo il palazzo di Domiziano. L'accostamento del tempio capitolino con il palazzo di Domiziano si presenta, invece, come una risposta ai poeti flavii (Stazio e Marziale in particolare), che avevano descritto Domiziano come Giove e avevano celebrato il suo palazzo come ancor più magnifico del santuario capitolino stesso (*Stat. silv.* 4.2.20-22; *Mart.* 7.56, 8.36). Plutarco, che pubblicò la *Vita di Publicola* dopo la morte di Domiziano¹⁰, riprende dunque un confronto sfruttato dalla propaganda flavia e lo capovolge, presentandolo sotto la luce negativa del lusso sfrenato e dell'arroganza di Domiziano nel mostrarsi come Giove.

Alla luce dei significati ideologici del passo (la critica del lusso e di Domiziano) e della posizione di Plutarco sul ruolo delle opere d'arte greche in una città come Roma, è utile tornare alla descrizione del tempio capitolino lasciata dallo storico. Le visite di Plutarco a Roma sono il punto di partenza per comprendere il passo, dal momento che l'autore intreccia dati documentari e autopsia del monumento¹¹. Non è chiaro se Plutarco abbia mai visto finito il terzo tempio, quello promosso da Vespasiano nel 70 d.C.: se è stato a Roma agli inizi degli anni 70, è possibile che il terzo tempio fosse ancora in costruzione e che quindi lo scrittore non lo abbia mai visto ultimato, dato che il santuario venne distrutto da un nuovo incendio nell'80 d.C.¹²

La costruzione del quarto tempio venne già approvata e probabilmente avviata da Tito¹³, ma venne ultimata da Domiziano: Plutarco conferma l'informazione affermando che il tempio venne completato e consacrato da Domiziano¹⁴ (συντετέλεσθη καὶ καθιερώθη). Il tempio domiziano venne dedicato, secondo le fonti, nell'89¹⁵ o nel 94 d.C.¹⁶; sulla base di alcune monete coniate dalla zecca d'Asia nell'82 d.C. si è ipotizzato che la dedica possa essere anticipata a questo anno¹⁷. Sia la descrizione plutarchea del tempio capitolino che quella del palazzo di Domiziano, concluso tra il 90 e il 92 d.C.¹⁸, suggeriscono che lo scrittore abbia visto entrambi gli edifici ultimati: del tempio, non solo vide le colonne in elevato ma anche le tegole bronzee del tetto ricoperte d'oro, decorazione della quale conosceva anche l'ammontare della spesa finale; per quanto riguarda il palazzo, invece, conduce il lettore al suo interno (ὁ μὲντοι θαυμάσας τὴν τοῦ Καπιτωλίου πολυτέλειαν, εἰ μίαν εἶδεν ἐν οἰκίᾳ Δομετιανοῦ στοῦν [...]), dando l'impressione di aver egli stesso varcato la soglia e percorso porticati, basiliche e templi¹⁹. Pertanto, dal momento che non abbiamo altrove tracce di ulteriori viaggi di Plutarco a Roma dopo il 92 d.C., il passo della *Vita di Publicola* potrebbe supportare l'ipotesi di una dedica del tempio capitolino prima del 92 d.C., forse nell'89, come affermato da una parte degli autori antichi.

È probabile che la situazione di prolungato *work in progress* del tempio tra gli anni Settanta e Ottanta del I sec. d.C. abbia creato curiosità e aspettative in Plutarco: la dettagliata osservazione del tempio e la descrizione che ne deriva potrebbero esserne una conseguenza. Tuttavia, Plutarco non nasconde la propria delusione alla vista del tempio. Mostrando, come è stato detto da alcuni studiosi, uno sguardo "greco" sul monumento²⁰, lo storico afferma che le colonne di marmo pentelico erano state rilavorate a Roma e che le loro proporzioni non apparivano corrette. Plutarco, dunque, ammira le colonne originali sia per la tecnica con cui erano state realizzate dagli artisti ateniesi che per il loro materiale, il marmo pentelico, che viene appunto esplicitamente men-

¹⁰ La *Vita* viene di solito datata dopo il 96 d.C., forse nel 97 d.C., cfr. Flacelière 1949, pp. 130-132; Jones 1966, p. 69.

¹¹ Flacelière 1949, p. 131; Flacelière, Chambry, Juneaux 1961, pp. 57 e 75, nota 2.

¹² Sui dati relativi alla fase vespasiana del tempio, si vedano *LTUR* III, pp. 150-151; Arata 2010, pp. 589-591 e 620; Siwicki 2019, pp. 113-115; Kaderka, Tucci 2021, p. 149.

¹³ *CIL* VI, 2059, ll. 12-13: *Acta fr. arv.*, 7 dicembre 80 d.C.; *RIC* II, p. 128, n. 102. Si vedano *LTUR* III, p. 151; Arata 2010, pp. 590-591.

¹⁴ Si vedano anche *Mart.* 9.3.5; *Stat. silv.* 1.6.100 e 4.3.16; *Svet. Dom.* 5.1; *Lact. mort. pers.* 3.3; *Aus.* 11.19.14-17; *Chronogr. a.* 354.146.19 M.; *Hier. chron. a.* Abr.2105; *Prosp. chron.* I 417.516; *Cassiod. chron.* 140.726 M.; *Eutr.* 7.23.5.

¹⁵ *Chronogr. a.* 354.146.19 M.; *Hier. chron. a.* Abr.2105.

¹⁶ *Prosp. chron.* I 417.516; *Cassiod. chron.* 140.726 M.

¹⁷ *LTUR* III, p. 152.

¹⁸ *LTUR* IV, pp. 30-31.

¹⁹ I dati relativi alle spese della doratura derivano probabilmente da documenti pubblici; cfr. Siwicki 2019, p. 117: «The very fact that Plutarch is able to report the amount spent suggests that the figure was made public, perhaps in order to emphasize the temple's magnificence and Domitian's pietas, even if the Greek biographer interpreted it as an indication of the opposite». Sull'autopsia del palazzo di Domiziano, cfr. Jones 1971, p. 23.

²⁰ Flacelière, Chambry, Juneaux 1961, p. 57: «le Grec sensible à la beauté des lignes et des formes et même le critique d'art».

zionato: si tratta dell'unico passo nell'intero *corpus* plutarco in cui si cita questo marmo, nonostante Plutarco (*Per.* 12-13) ci abbia consegnato la famosa descrizione dell'Acropoli di Atene. In questo duro commento sulle colonne del tempio capitolino sembra nascondersi, innanzitutto, l'ironia del Plutarco filosofo: Domiziano, l'imperatore del lusso e dell'eccesso, che aveva letteralmente coperto d'oro il tempio, non era riuscito a raggiungere alcuna eleganza architettonica.

L'osservazione di Plutarco, tuttavia, offre anche informazioni sulla realizzazione e storia delle colonne. Dopo aver mostrato il pensiero plutarco sotteso a questo passo e come la descrizione si intrecci all'esperienza di vita dell'autore, vorrei soffermarmi sulle possibilità di utilizzare questo passo per ricostruire la storia architettonica del tempio. Il filosofo dichiara di aver visto le colonne due volte, prima ad Atene e poi a Roma, dove gli sono apparse «esili e sottili» (διάκενοι καὶ λαγαροί) in seguito a una rilavorazione: le colonne sono state infatti «di nuovo scalpellate e levigate a Roma» (ἐν δὲ Ῥώμῃ πληγέντες αὖθις καὶ ἀναξεσθέντες)²¹. Πληγέντες, da πλῆσσω, significa alla lettera «colpire»; Plutarco usa altrove (*Adul.* 74d) questo verbo in riferimento a sculture che vengono levigate (ἐπιλειπόμενες καὶ γανοῦντες) dallo scultore dopo essere state «scalpellinate e sbizzate tutt'intorno» (τὰ πληγέντα καὶ περικοπέντα). Ἀναξεσθέντες, da ἀναξέω, significa «levigare» ed è attestato in Plutarco solo in questo passo della *Vita di Publicola*²². Plutarco, dunque, sembra descrivere una rilavorazione del diametro dei rocchi di colonna. Il risultato è, ai suoi occhi, un completo fallimento: le colonne non hanno guadagnato in eleganza (γλαφυρίας) quanto hanno perso nella simmetria della bellezza²³ (συμμετρίας τοῦ καλοῦ).

Per procedere alle varie ipotesi interpretative del passo, è necessario considerare innanzitutto le competenze di Plutarco in fatto di architettura templare e la sua possibilità di accesso a cantieri e informazioni tecniche. Per un personaggio come lui, colto e certamente avvezzo ad ammirare architetture monumentali ma privo di un *training* professionale, era probabilmente possibile ragionare sulle proporzioni di una colonna quando questa era eretta, ma non quando si trovava in una cava o in una bottega, non finita, scomposta in rocchi o adagiata in orizzontale²⁴. Tuttavia, visto il suo ruolo politico e letterario, Plutarco conosceva molte persone influenti e aveva la possibilità di parlare con architetti e supervisor dei lavori sia ad Atene che a Roma. Non sembra plausibile che lui stesso sia stato incaricato di supervisionare l'invio delle colonne a Roma, ma poteva conoscere le persone incaricate e avere informazioni tecniche da loro.

Stabilito questo, per cercare di comprendere il passo plutarco è utile iniziare dalla seconda parte della storia, ovvero da che cosa avvenne alle colonne una volta trasportate a Roma.

La prima ipotesi da considerare, sostenuta da Ellen Perry, è che l'impressione di Plutarco sulle colonne derivi dalle enormi dimensioni del tempio e dagli ampi intercolumni, cui il suo occhio greco non sarebbe stato avvezzo²⁵. È in effetti plausibile che ciò abbia contribuito al giudizio dello storico, ma se si ritiene questa la sola soluzione, dobbiamo concludere che Plutarco menta sulla rilavorazione delle colonne, nonostante trasmetta diversi dati documentari precisi sul tempio (dedica, spese): la rilavorazione sarebbe una sua deduzione erronea a partire dall'impressione che la vista del tempio gli procura²⁶. Se così fosse, il passo rimarrebbe comunque una testimonianza importante della percezione di un tempio romano da parte di un greco.

²¹ Si confrontino alcune delle traduzioni più usate: Perrin 1914, p. 541: «when they were recut and scraped at Rome» (vd. anche nota successiva); Flacelière, Chambry, Juneaux 1961, p. 75: «mais on les a retaillées et polies à Rome»; Siwicki 2019, p. 195: «when they were struck and scraped at Rome».

²² La variante ἀναξεσθέντες (di identico significato: “levigate”) trasmessa dai manoscritti della *recensio tripartita* viene accettata da Perrin 1914, p. 541.

²³ La proposta di correzione di G. Hermann συμμετρίας καὶ τοῦ καλοῦ – accettata da Bekker e Perrin (1914, p. 541: «symmetry and beauty») – non appare necessaria, anzi modifica il significato del testo trasmesso dai manoscritti: l'espressione “la simmetria del bello”, infatti, sottolinea che la bellezza delle colonne risiedeva, secondo Plutarco, nella simmetria delle proporzioni («non hanno guadagnato in eleganza quanto hanno perso nella simmetria della loro bellezza»). L'aggiunta della congiunzione καὶ giustappone i concetti di simmetria e di bellezza, rompendo la connessione tra loro («non hanno guadagnato in eleganza quanto hanno perso in simmetria e bellezza»).

²⁴ Barrows (1967, p. 38) usa la stessa osservazione per confermare che Plutarco ha visitato Roma: «The account clearly implies that Plutarch had himself seen them in position, for he says that they had been made too slender and tapering».

²⁵ Perry 2012, p. 184: «It is not impossible, however, that it was the enormous dimensions of the temple and the wide spacings between the columns that made the columns look so thin *in situ*». Cfr. Arata 2010, pp. 620-621.

²⁶ Siwicki 2019, p. 195, nota 130.

Una seconda ipotesi, proposta da Lanciani, è che le colonne siano state inviate a Roma non finite e che siano state poi terminate e scanalate in Italia²⁷. In questo caso, però, Plutarco difficilmente avrebbe avuto le competenze per notare le differenze: avrebbe dovuto avere l'informazione da persone coinvolte nel cantiere. Inoltre, le sue parole sembrano suggerire una nuova lavorazione piuttosto che l'ultimazione del lavoro a Roma: si veda, in particolare, l'uso dell'avverbio αὐθις. Infine, Plutarco parla della bellezza delle proporzioni nelle colonne ad Atene (κάλλιστα τῶ πάχει πρὸς τὸ μῆκος ἔχοντες; συμμετρίας τοῦ καλοῦ) e sembra difficile riferire queste parole a colonne non finite²⁸.

Una terza ipotesi da valutare è che le colonne fossero state inviate finite a Roma e che siano state effettivamente rilavorate una volta in città: questo sembra essere lo scenario più plausibile descritto da Plutarco. L'informazione potrebbe derivare da un'autopsia del monumento, dai suoi conoscenti o dall'aver assistito alla rilavorazione delle colonne a Roma: un'ipotesi ovviamente non esclude le altre.

Ma di quali colonne si tratta e dove ha potuto vederle Plutarco ad Atene? Lo scrittore afferma che le colonne sono state tagliate (ἐτμήθησαν) dalla pietra del Pentelico (ἐκ τοῦ Πεντελῆσιον [...] λίθου) ma non dà indicazioni temporali. Potrebbe averle viste in cava o in cantiere, o al porto al momento dell'invio, come suggerito anche da Perry²⁹: pur non avendo sufficienti competenze tecniche, Plutarco avrebbe potuto ottenere informazioni dalle persone coinvolte nella commissione, informazioni che lo avrebbero poi aiutato a tirare le sue conclusioni sul risultato dei lavori. Tuttavia, se le colonne fossero state commissionate per il tempio domiziano, ci si aspetterebbe che avessero avuto le dimensioni richieste dagli architetti, a meno di non ipotizzare un errore commesso dagli artigiani oppure un cambio di progetto durante la realizzazione del tempio. Per questo motivo, appare piuttosto plausibile l'ipotesi di un riuso.

A partire dalle rappresentazioni del tempio capitolino domiziano rintracciate nelle fonti archeologiche – per esempio, il rilievo dell'*extispicium* (Parigi, Musée du Louvre Ma 978.1 e 1089.1) e il rilievo della *Pietas Augusti* (Roma, Palazzo dei Conservatori inv. Scu 807) – e dai frammenti lapidei che, fin dal Quattrocento, sono stati attribuiti a questa fase del monumento sulla base della loro provenienza dall'area del Capitolium, delle grandi dimensioni e del materiale, si sono riproposte varie ricostruzioni delle colonne³⁰. Secondo queste ipotesi, il loro diametro varierebbe tra m 1.70 (o 1.80) e m 2.12 e la loro altezza sarebbe tra m 17 e 21.

Se si accetta la ricostruzione delle colonne intorno ai 17 metri con diametro dei rocchi di m 1.70-1.80³¹, le misure potrebbero corrispondere a quelle della peristasi dell'Olympieion di Atene del II sec. a.C., promosso da Antioco IV Epifane ma mai ultimato, le cui colonne della peristasi erano alte m 16.83 e avevano un diametro di m 1.92³². Considerati i frammenti di colonna riconducibili al tempio, queste misure risulterebbero compatibili con una rilavorazione dei rocchi a Roma, prima del loro inserimento nell'architettura del tempio di Giove Capitolino. Gli argomenti addotti da Siwicki contro questa ipotesi – la mancanza di evidenza che le colonne del tempio domiziano fossero di riuso; il fatto che la tesi si basi sull'idea che il tempio di Catulo avesse riusato le colonne dell'Olympieion; l'impressione che le colonne siano state sottoposte a una grossa rilavorazione – non risultano dirimenti³³.

Con l'auspicio che nuove scoperte e studi archeologici possano finalmente fornire una definitiva ricostruzione del tempio, vorrei valutare questa ipotesi dal punto di vista dell'autore che ce la suggerisce, Plutarco, e del contesto storico-culturale del I sec. d.C. Sul piano simbolico, la scelta delle colonne dell'Olympieion per il tempio di Giove Capitolino appare strategica: entrambi i templi erano dedicati alla stessa divinità e l'Olympieion era

²⁷ Lanciani 1875, p. 185: «se ne eseguì a Roma la scanalatura».

²⁸ Siwicki 2019, p. 195.

²⁹ Perry 2012, p. 184.

³⁰ Per una panoramica sulla fortuna del monumento e sui ritrovamenti, si vedano *LTUR* III, pp. 152-153; Danti 2016. Frammenti di colonna rintracciati: frammento scanalato di rocchio di colonna in marmo pentelico (Roma, Musei Capitolini, Giardino Caffarelli, inv. 2849), cfr. Lanciani 1875, pp. 185-187; frammento di rocchio di colonna in marmo pentelico (Roma, Musei Capitolini, Giardino Caffarelli, inv. 3378). Per i dettagli su fonti letterarie, archeologiche e archivistiche relative alle colonne della fase domiziana e per le ipotesi ricostruttive di queste si vedano da ultimo e con la precedente bibliografia Arata 2010, pp. 606-608, 620-621; Danti 2016, pp. 215-217 e 225-228 (schede III.2.9-14); Siwicki 2019, pp. 116-117; Kaderka, Tucci 2021, pp. 162-163.

³¹ Kaderka, Tucci (2021, p. 163) sono a favore di una ricostruzione di colonne di dimensioni maggiori, con diametro di m 2.12 e altezza di m 21.

³² Le misure sono prese da Tölle-Kastenbein 1994. Sull'Olympieion si vedano anche Wycherley 1964; Abramson 1974.

³³ Siwicki 2019, p. 195.

stato per di più progettato da un romano, *Decimus Cossutius*, fatto che certamente rendeva fieri i Romani e che sottolineava il legame tra le due città³⁴. I Romani mostrarono sempre un legame particolare col tempio: Vitruvio dedicò al monumento e al suo architetto *Cossutius* vari capitoli della sua opera³⁵; inoltre, alcuni alleati dei Romani proposero di portare a termine il tempio e di dedicarlo al genio di Augusto³⁶; infine, Adriano lo restaurò e vi costruì accanto il suo arco, sul quale paragonò se stesso al fondatore di Atene, Teseo. Il trasporto di alcune colonne, dunque, avrebbe potuto assecondare l'orgoglio romano e celebrare Roma come nuova Atene. Peraltro, il tentativo di utilizzare le colonne dell'Olympieion nel tempio di Giove Capitolino forse non era nuovo: stando a Plinio il Vecchio, già Silla aveva fatto trasportare a Roma delle colonne per i "templi capitolini" (*Nat.* 36.45 [...] *Athenis templum Iovis Olympii, ex quo Sulla Capitolinis aedibus advexerat columnas*³⁷). L'interpretazione del passo pliniano rimane molto controversa³⁸, sia per quel che riguarda l'utilizzo del plurale *Capitolinis aedibus* e la relativa identificazione³⁹, che in relazione a quali colonne dell'Olympieion fossero state trasportate a Roma⁴⁰ (dalla cella o dalla peristasi): dal passo di Plinio, infatti, si può effettivamente supporre con un certo margine di sicurezza solo che le colonne siano arrivate a Roma in seguito al sacco di Atene da parte di Silla (86 a.C.). In ogni caso, è possibile concludere che, considerati i legami storici e artistici dell'Olympieion ateniese con i Romani e Roma, la scelta in epoca domiziana di utilizzare le colonne della peristasi per il nuovo tempio capitolino risulterebbe intrisa di strategia politica, propaganda e celebrazione di Roma.

A quanto pare, però, Plutarco sarebbe stato contrario all'operazione, come sembra di poter dedurre da un passo della *Vita di Solone*, in cui lo scrittore paragona l'Olympieion alla descrizione di Atlantide lasciata da Platone, lamentando per entrambi che fossero opere non finite (*Sol.* 32.1-2)⁴¹:

Ὡς δὲ χώρας καλῆς ἔδαφος ὁ Πλάτων ἔρημον, αὐτῷ δὲ πως κατὰ συγγένειαν προσῆκον, ἐξεργάσασθαι καὶ διακοσμήσαι φιλοτιμούμενος τὴν Ἀτλαντικὴν ὑπόθεσιν, πρόθυρα μὲν μεγάλα καὶ περιβόλους καὶ αὐλὰς τῇ ἀρχῇ περιέθηκεν, οἷα λόγος οὐδεὶς ἄλλος ἔσχεν οὐδὲ μῦθος οὐδὲ ποίησις, ὅπερ δ' ἀρξάμενος προκατέλυσε τοῦ ἔργου τὸν βίον, ὅσῳ μᾶλλον εὐφραίνει τὰ γεγραμμένα, τοσοῦτῳ μᾶλλον τοῖς ἀπολειφθεῖσιν ἀνιάσας. ὡς γὰρ ἡ πόλις τῶν Ἀθηναίων τὸ Ὀλυμπίειον, οὕτως ἡ Πλάτωνος σοφία τὸ Ἀτλαντικὸν ἐν πολλοῖς <καὶ> καλοῖς μόνον ἔργον ἀτελεῖς ἔσχηκεν.

Platone considerò un punto d'onore portare a termine e abbellire il soggetto di Atlantide, quasi fosse il terreno abbandonato di un bel podere a lui in qualche modo spettante per parentela, ed eresse all'inizio grandi atri e recinti e cortili, quali nessun'altra storia, leggenda o poesia ebbe mai; ma, avendo iniziato troppo tardi, terminò la vita prima dell'opera, cosicché quanto maggiore è il diletto per la parte già scritta, tanto maggiore è il rammarico per quella mancante. Come infatti la città degli Ateniesi fra molte e belle opere ha lasciato incompiuto solo l'Olympieion, così la sapienza di Platone il racconto di Atlantide.

³⁴ Vitruv. 7, *praef.* 15-17; *IG* II² 4099. *Cossutius* viene celebrato da Vitruvio come un grande architetto: scrisse anche un trattato sul tempio, che tuttavia non era accessibile a Vitruvio. Su *Decimus Cossutius* e la sua famiglia, si vedano Rawson 1975; Tölle-Kastenbein 1994, pp. 144-145.

³⁵ Vitruv. 7, *praef.* 15-17. Cfr. Abramson 1974, p. 3.

³⁶ Svet. *Aug.* 60.

³⁷ Si segnala che Flavio Biondo (*Roma Triumphans* 9, p. 53; Falaschi, Naas, Raffarin 2025) riporta il passo in maniera leggermente diversa da come lo si ritrova nelle edizioni pliniane: *Syllamque ex Iouis templo Athenis columnas invexisse aedibus Capitolinis*.

³⁸ Per una dettagliata panoramica del dibattito si vedano Perry 2012, pp. 179-182; Siwicky 2019, pp. 107-110; Kaderka, Tucci 2021, p. 173.

³⁹ Alcuni studiosi, tra cui Perry (2012, pp. 179-182), sono a favore del reimpiego delle colonne dell'Olympieion di II sec. a.C. nel tempio calcidiano. Tuttavia, delle 75 occorrenze di *aedes* nella *Naturalis historia* per indicare un tempio, solo in questo passo Plinio utilizza il plurale. Secondo Corso, Mugellesi, Rosati (1988, p. 607, nota 45.1) e Kaderka, Tucci (2021, p. 173), il plurale si riferirebbe alle tre celle del tempio, dedicate a Giove, Giunone e Minerva, cfr. Tac. *hist.* 4.53 *altitudo aedibus adiecta*. Tuttavia, altrove Plinio usa sempre il singolare per riferirsi al tempio capitolino (e.g. *nat.* 33.16 *ex Capitolinae aedis incendio*; *nat.* 36.185 *in Iovis Capitolini aede*; in altri passi usa *Capitolium*, e.g. *nat.* 33.57 *quod [sc. Catulus] tegulas aereas Capitolii inaurasset*): pertanto è possibile che, secondo il naturalista, le colonne ateniesi fossero destinate, in maniera più generica, a templi sul Campidoglio (*LTUR* III, p. 149; Abramson 1974, pp. 18-19; Siwicky 2019, pp. 107-112).

⁴⁰ Considerando la probabile altezza del tempio capitolino prima della fase vespasiana, è sembrato improbabile che le colonne sillane provenissero dalla peristasi dell'Olympieion: quelle della cella, di dimensioni inferiori, sembrerebbero più adatte. Per avere un confronto, si consideri che le colonne di marmo luculliano reimpiegate nel 58 a.C. nel teatro di Scauro (e, più tardi nell'atrio della sua casa), descritte da Plinio come le più alte delle 360 colonne portate a Roma per decorare il teatro, erano alte 38 piedi, ovvero ca. m 11.24 (*nat.* 36.5-6); cfr. *LTUR* III, p. 149; Abramson 1974, pp. 19-20; Siwicky 2019, pp. 109-112; Kaderka, Tucci 2021, p. 173.

⁴¹ Ed. Ziegler 1969. Traduzione E. Falaschi.

Si tratta dell'unica menzione dell'Olympieion nel *corpus* plutarco; per di più, si trova nella *Vita di Solone*, che è la *Vita* parallela a quella di Publicola. Questo passo mostra chiaramente che Plutarco supportava la ricostruzione dell'Olympieion, realizzata dall'imperatore Adriano, pochi anni dopo la morte del filosofo⁴², e che questa operazione era nell'aria ben prima che fosse realizzata: in città se ne discuteva, la si voleva, e forse un gruppo di personalità ateniesi di spicco lavorava con le autorità romane perché si giungesse a un accordo sulla ricostruzione.

È possibile, dunque, che nella *Vita di Publicola* Plutarco non menzioni esplicitamente l'origine delle colonne capitoline perché non si sentiva libero di denunciare una spoliazione contemporanea, a cui era contrario. D'altra parte, il fatto che la *Vita di Solone* sia parallela a quella di Publicola crea un rapporto molto stretto tra i due passi, che il lettore è con facilità portato a leggere a confronto. Il giudizio negativo che Plutarco esprime sul tempio capitolino potrebbe in parte essere influenzato proprio dalla provenienza delle colonne dall'Olympieion, che Plutarco desiderava vedere finito. In questo caso, la frase «noi le abbiamo viste (εἶδομεν) ad Atene» assumerebbe un significato più pregnante: sebbene Plutarco usi talvolta il plurale per riferirsi a se stesso⁴³, qui il plurale potrebbe essere un plurale reale: «noi tutti, noi Greci, le abbiamo viste ad Atene»⁴⁴. L'affermazione si trasformerebbe, dunque, in un'accusa velata ma estremamente potente.

Conclusioni

In conclusione, dunque, la descrizione del tempio capitolino trasmessa da Plutarco parte dall'autopsia del monumento e da osservazioni tecniche sulla sua architettura, ma è soprattutto espressione del pensiero politico e filosofico dell'autore. Plutarco prende posizione contro la propaganda domiziana, ma non solo: una descrizione altrettanto dettagliata viene riservata solo all'Acropoli di Atene (*Per.* 12-13), che è presentata dall'autore come il trionfo dell'architettura greca. In questo senso l'enfasi sul marmo pentelico delle colonne usate nel Capitolium rappresenta una connessione con l'Acropoli e l'opera fidiaca, soprattutto se si considera che anche la statua di culto di Giove Capitolino doveva essere ispirata allo Zeus fidiaco di Olimpia⁴⁵. Il filosofo riconosce alle opere d'arte greche trasportate a Roma un ruolo storico e culturale fondamentale nella storia romana e lamenta come alla sua epoca l'arte che ornava la città venisse trascurata e ignorata. Le colonne del tempio di Giove Capitolino, realizzate dalle maestranze ateniesi in maniera ineccepibile e poi rilavorate a Roma per essere adattate alle contingenti esigenze, sono ai suoi occhi un ulteriore esempio dello svilimento dell'arte greca a Roma in epoca domiziana.

La lettura del passo della *Vita di Publicola* alla luce della precedente e parallela *Vita di Solone*, in cui Plutarco sostiene il restauro dell'Olympieion di Atene, potrebbe supportare l'ipotesi della provenienza delle colonne del tempio capitolino da questo monumento ateniese: non potendo parlare esplicitamente contro un atto di razzia romana perpetrato contro la Grecia ancora alla sua epoca – e dunque, nell'ottica concreta del politico, una razzia ben diversa dalle spoliazioni effettuate secoli prima e su cui ben poco ormai si poteva fare – Plutarco avrebbe lasciato, in una sorta di gioco letterario, gli indizi del suo pensiero ai lettori, che peraltro erano probabilmente ben informati sui fatti e che dunque con facilità avrebbero compreso l'allusione.

⁴² La ricostruzione dell'Olympieion fu approvata da Adriano probabilmente nel 124-125 d.C.; il tempio venne poi dedicato nel 131/132 d.C. La coppia *Solone-Publicola* venne probabilmente pubblicata dopo il 96 d.C. (forse nel 97 d.C.), cfr. *supra* nota 10. Di solito si pone la morte di Plutarco intorno al 120 d.C., ma non si conosce la data precisa (*RE* XXI.1, coll. 640-641).

⁴³ E.g. *quaest. conv.* 622e Λαμπρίας ὁ ἡμέτερος πάππος; 723a; *Publ.* 10.9; 17.2; *comp. Sol. Publ.* 4.1. Tuttavia, Plutarco utilizza per se stesso anche il singolare (e.g. *soll. anim.* 964d οὐμὸς υἱός; *Sol.* 27.1 ἐγὼ [...] οὐ μοι δοκῶ; *Publ.* 17.7 μοι δοκεῖ), talvolta usandolo in maniera interscambiabile con il plurale (*Tbes.* 1.2-4 ἐμοὶ [...] ἐδοκοῦμεν [...] μοι; *comp. Tbes. Rom.* 1.1 e 1.6-7).

⁴⁴ La prima persona plurale è riferita ai Greci, opposti ai Romani, per esempio in *Rom.* 15.4 (ἐχρῶντο Ῥωμαῖοι τότε τῷ ὀνόματι τῆς ταλασίης καθάπερ ἡμεῖς).

⁴⁵ *Ov. fast.* 1.201, riprendendo il *topos* dello Zeus di Olimpia (*Str.* 8.3.30), afferma che la cella era troppo piccola per la statua: *Iupiter angusta vix totus stabat in aede | inque Iovis dextra fictile fulmen erat*. Sulla statua culturale di Giove Capitolino, si veda Perry 2012, pp. 190-194.

Abbreviazioni bibliografiche

- Abramson H. 1974, *The Olympieion in Athens and its Connections with Rome*, «California Studies in Classical Antiquity» 7, pp. 1-25.
- Arata F.P. 2010, *Nuove considerazioni riguardo al tempio di Giove Capitolino*, «MEFRA» 122.2, pp. 585-624.
- Barrow, R.H. 1967, *Plutarch and his Times*, Bloomington-London.
- Corso A., Mugellesi R., Rosati G. 1988, *Gaio Plinio Secondo. Storia naturale*, vol. 5: Libri 33-37, Torino.
- Danti A. 2016, *Il Tempio di Giove Capitolino: contributi per la più recente storia degli studi e degli scavi*, in C. Parisi Presicce, A. Danti (a cura di) 2016, *Campidoglio. Mito, memoria, archeologia*, catalogo della mostra (Roma 1 marzo - 19 giugno 2016), Roma, pp. 209-218.
- Falaschi E. 2024, *Plutarch and Pliny the Elder: Rome, Art and Artworks*, in K. Jazdzewska, F. Doroszewski (eds), *Plutarch and his Contemporaries: Sharing the Roman Empire*, Brill's Plutarch Studies 14, Leiden-Boston, pp. 222-238.
- Falaschi E., Naas V., Raffarin A. 2025, *Flavio Biondo. Rome Triomphante / Roma Triumphans*, t. 5, livres IX et X, Paris.
- Flacelière R. 1949, *Sur quelques passages des Vies de Plutarque*, «RPh» ser. 3, 23, pp. 120-132.
- Flacelière R. 1954, *Inscriptions de la terrasse du temple et de la région nord du sanctuaire*, Fouilles de Delphes III.4.2, Paris.
- Flacelière R., Chambry É., Juneaux M. 1961, *Plutarque Vies*, t. II, Paris.
- Flacelière R. 1987, *L'homme et le citoyen*, in R. Flacelière et al., *Plutarque. Œuvres morales*, t. I, 1^{re} partie, Paris.
- Jones C.P. 1966, *Towards a Chronology of Plutarch's works*, «JRS» 56, pp. 61-74.
- Jones C.P. 1971, *Plutarch and Rome*, Oxford.
- Kaderka K., Tucci P.L. 2021, *The Capitoline Temple of Jupiter. The Best, the Greatest, but not Colossal*, «RM» 127, pp. 147-187.
- Lanciani R. 1875, *Il tempio di Giove Ottimo Massimo*, «BCom» 3, pp. 165-189.
- LTUR: Lexicon Topographicum Urbis Romae*, a cura di E.M. Steinby, Roma, 1993-2000.
- Perrin B. 1914, *Plutarch. Lives*, vol. 1, Loeb Classical Library 46, Cambridge (MA).
- Perry E. 2012, *The Same, but Different. The Temple of Jupiter Optimus Maximus through Time*, in B.D. Wescoat, R.G. Ousterhout (eds), *Architecture of the Sacred: Space, Ritual, and Experience from Classical Greece to Byzantium*, Cambridge, pp. 175-200.
- Rawson E. 1975, *Architecture and Sculpture: The Activities of the Cossutii*, «PBSR» 43, pp. 36-47.
- Scheid J. 2007, *Plutarco. Questioni Romane*, a cura di N. Marinone, Milano.
- Scheid J. 2012, *À Rome sur les pas de Plutarque*, Paris.
- Sirinelli J. 2000, *Plutarque de Chéronée. Un philosophe dans le siècle*, Paris.
- Siwicky C. 2019, *Architectural Restoration and Heritage in Imperial Rome*, Oxford.
- Stadter P.A. 2014a, *Plutarch and Rome*, in M. Beck (ed.), *A Companion to Plutarch*, Malden-Oxford.
- Stadter P.A. 2014b, *Plutarch and his Roman Readers*, Oxford.
- Tölle-Kastenbein R. 1994, *Das Olympieion in Athen*, Köln.
- Wycherley R. 1964, *The Olympieion at Athens* «GRBS» 5, pp. 161-179.
- Ziegler K. 1968, *Plutarchi vitae parallelae*, vol. 2.2, Leipzig [2 ed.].
- Ziegler K. 1969, *Plutarchi vitae parallelae*, vol. 1.1, Leipzig [4 ed.].

Prometeo: un mito e un'iconografia in divenire

Elvia Giudice

Abstract: This paper will review the main stages in the development of the Promethean theme, from Archaic to Classical times, which we could define as an ongoing saga due to its continuous transformation, gradual but substantial, both from a literary and iconographic point of view. We will follow the “evolution” of the Titan Prometheus from an emblem of the struggle of everyday life to his Olympian deification.

Keywords: Hesiod, Prometheus, Attic pottery, iconography, tragic poetry.

Parole chiave: Esiodo, Prometeo, ceramica attica, iconografia, poesia tragica.

In questo contributo cercherò di passare in rassegna – a partire dall'epoca arcaica fino a quella classica – le principali tappe dello sviluppo del tema prometeico, che potremmo definire una saga in divenire per il suo continuo trasformarsi, gradualmente, ma in maniera sostanziale, sia dal punto di vista letterario che da quello iconografico.

Esiodo¹ costituisce l'archetipo letterario più antico del mito di Prometeo, che pressoché contemporaneamente fa la sua prima comparsa anche nelle arti figurative.

Nella *Teogonia*, documento fondamentale per la comprensione dei vari strati in cui si articola l'esperienza religiosa greca, nell'ambito della tematica cosmo-teogonica, si narra che dal mondo di divinità primordiali, del Caos e di Gaia – la Terra – viste e colte in un processo di generazione e trasformazione, si giunge, attraverso le successive e differenti sovranità di *Ouranos* e *Kronos*, alla stabilità del regno di Zeus, garante di giustizia.

Nella poesia esiodea, il Titano, escluso o quasi dai poemi omerici, fa dono del sacrificio agli uomini, e in gara d'astuzia con Zeus, egli è infatti *polyidris* (*Th.* v. 616), riserva ad essi le parti migliori dell'animale immolato, ingannando tuttavia il dio, al quale destina solo le ossa rivestite di grasso. Zeus, accortosi della frode, o consapevole di essa fin dall'inizio (*Th.* vv. 550-551), lo castiga, privando il genere umano del fuoco. Prometeo riesce a riportarlo agli uomini, ma viene severamente punito: sospeso a mezzo di una colonna è tormentato giorno e notte da un'aquila che gli rode il fegato, che si rigenera di continuo, finché, sempre per volere di Zeus, Eracle non lo libera da questo supplizio (*Th.* vv. 526-534).

È, tuttavia, da tenere presente che questi versi sono stati ritenuti interpolati, a ragione a mio giudizio, ed atezizzati² perché in evidente contraddizione con i successivi vv. 615-616 che concludono il mito, dove si racconta che la condanna continua ancora non essendo riuscito il Titano a sfuggire al pesante sdegno di Zeus. Né appare convincente il tentativo di West³ di difendere il passo.

Quindi se si espungono i versi vv. 526-534 della *Teogonia* la condanna del *trickster* titanico si deve ritenere eterna, essendone ignorata la liberazione.

La funzione esplicita del figlio di Iapeto in Esiodo si individua facilmente in un'opposizione astuta e senza scrupoli alle regole che Zeus impone al vivere umano, una reazione che si concretizza con l'inganno e poi col

* elvia.giudice@unict.it, Università degli studi di Catania - Dipartimento di Scienze Umanistiche

¹ Hes. *Th.* vv. 507-516, *Erga* vv. 48-105.

² Paley 1861; Solmsen 1970.

³ West 1996, p. 313.

furto, per il quale sarà duramente punito, mentre i suoi tentativi di aiutare gli uomini, la sua filantropia⁴, contribuiranno, in realtà, alla separazione dagli dèi e alle conseguenti difficoltà che caratterizzeranno la condizione umana. Gli uomini, a causa del Titano, non disporranno più del facile *bios* primordiale, cosa che comporterà la difesa contro la fame, mali di ogni sorta e le malattie.

Il *trickster* titanico, che si batte a danno degli dèi e a favore degli uomini, riesce ad ottenere ciò per cui trama, ma sempre a prezzo di terribili punizioni, anzi, con il dono malefico di Pandora, il *kalon kakon* (*Tb.* v. 585) inviato da Zeus, prenderà avvio la costante decadenza del genere umano trattata nel mito delle Cinque Razze (*Erga* vv. 106-201).

Questa concezione della storia umana è in assoluto contrasto con l'ottimismo evolucionistico che incontreremo nel periodo dell'Illuminismo greco.

Se la *Teogonia*, come abbiamo anticipato, è certamente un documento fondamentale per intendere i vari strati in cui si struttura l'esperienza religiosa greca: gli *Erga*, invece, indirizzano il loro *focus* su quella società della Beozia occidentale, a cui il poeta stesso appartiene in quanto proprietario terriero e sui rapporti vigenti all'interno di essa.

Con la società medio arcaica illustrata negli *Erga*, il mito di Prometeo, di cui in quest'opera è riproposto un nuovo segmento, condivide molti aspetti e, potremmo dire, ne racconta la storia. Il Titano testimonia l'evoluzione della condizione umana in tutta la sua complessità: è emblematico, nel contesto storico del medio arcaismo, della fatica quotidiana, di condizioni politiche spesso opprimenti e delle sofferenze senza fine che definiscono la vita quotidiana. Egli non è, o almeno non è ancora divenuto, simbolo della condizione umana come trionfo dell'intelletto e della tecnologia.

Le condizioni storico-culturali e politiche di ciascuna epoca determinarono, vedremo, il prevalere di uno o dell'altro aspetto del mito di Prometeo, tanto in arte quanto in letteratura⁵.

La tradizione letteraria medio-arcaica esalta solo la punizione del *trickster* Prometeo, che ha osato violare l'ordine costituito da Zeus, e mette in scena, potremmo dire con grande probabilità, l'opposizione al sorgere delle istituzioni statali aristocratiche, culminata poi, in ambito attico, nell'opera legislativa di Solone, e in quello sviluppo politico avanzato, che darà una forma definita allo Stato aristocratico del VII sec. a.C.⁶

Nel medesimo scorcio di tempo, intorno circa al 624 a.C., si colloca, anche, l'attività del legislatore ateniese Draconte, di cui si ricordava nella tradizione letteraria la particolare durezza e severità delle pene, e non possiamo non ammettere che la punizione di Prometeo potesse costituire una sorta di ammonimento contro coloro che cercavano di violare le regole dell'ordine costituito.

Se ora volgiamo la nostra attenzione alle testimonianze visuali il parallelo con l'arte figurativa appare evidente: le più antiche immagini di Prometeo di ascendenza peloponnesiaco-dorica che si datano dalla metà del VII alla metà del VI sec. a.C. si focalizzano tutte sul tema del supplizio, della sua dura punizione. Prometeo è destinato a rimanere immobilizzato, legato con catene ad una colonna o ad un palo, mentre l'aquila lo tortura giorno e notte. Eracle è assente e con esso ogni prospettiva di liberazione⁷.

Per una breve esemplificazione di quanto detto facciamo riferimento, soprattutto, ai rilievi sui bracciali di scudo in bronzo⁸ conservati per lo più ad Olimpia, che ci conservano le caratteristiche più significative dell'iconografia prometeica in questo arco cronologico. Tra di esse sono da segnalare la nudità del Titano, ad evidenziare la sua estrema vulnerabilità, la barba e i capelli lunghi, che alludono al protrarsi senza fine del supplizio, ai modi contorti e quasi barbarici della sua posizione, al torso lasciato senza difesa dagli assalti di un'imponente aquila.

⁴ Said 1985, pp. 260-283.

⁵ Dougherty 2006, p. 22.

⁶ Musti 1989, p. 155.

⁷ Quanto alla mancanza di Eracle nella tradizione peloponnesiaca, essa può non stupire del tutto poiché solo progressivamente, l'eroe, di origine beotica (vd. in particolare, Schachter 1986, pp. 26-00) divenne rappresentante della stirpe dei Dori. Cfr. Ehrenber 1968, p. 29 e nota 4: «Heracles was not originally a Dorian hero, and only the two royal families, and perhaps a few others in Sparta, claimed him as their ancestor».

⁸ Gisler 1994, p. 536, nn. 26-29.

C'è poi un'altra serie, a cui appartengono vasi tutti attici che si datano dall'ultimo ventennio del VII fino alla fine del VI sec. a.C., sui quali è raffigurato anche Eracle, che minaccia l'aquila con arco e frecce.

Ne fanno parte due esemplari proto-attici attribuiti al Pittore di *Nettos* e alla sua cerchia⁹, cui è da aggiungere un piccolo *corpus* di vasi detti "tirrenici" perché destinati al mercato etrusco¹⁰.

Quanto ai primi è particolarmente significativo lo *skyphos*-cratere del Pittore di *Nettos*¹¹ (fig. 1), dove Eracle, impegnato in uno dei suoi *parerga* meno noti, è in atto di saettare contro l'aquila, collocata alle spalle del Titano legato ad un palo.

Nell'ambito dei vasi tirrenici l'assoluta uniformità delle iconografie è documentata, soprattutto, dalle ripetizioni meno grandiose e più meccaniche, che si riscontrano in questo gruppo. Sono note quattro raffigurazioni della liberazione del Titano¹², tra le quali si distingue quella sul cratere a colonnette Berlino F 1722¹³ (fig. 2), opera del Pittore di Prometeo, che, con grande probabilità, introdusse il tema in questa classe ceramica destinata al mercato etrusco.

Su di esse lo schema iconografico si amplia – grazie anche al dilatarsi dello spazio figurativo – ad accogliere altre figure importanti per la definizione semantica del costruito figurativo. Prometeo¹⁴, in posizione seduta (fig. 3), è, ancora una volta, legato ad un palo, innanzi a lui l'aquila è in procinto di beccargli il fegato, alle sue spalle, Eracle, rappresentato nello schema della corsa inginocchiata, giunge in suo soccorso. Ora, tuttavia, figure divine assistono all'evento, Atena ed Ermes, Demetra affrontata a Poseidone seduto su un *diphros*, la quale reca in mano una corona che sembra donare a Zeus. La presenza divina sancisce il ripristino del *nomos* e, al contempo, l'offerta della corona a Zeus simboleggia la riconciliazione fra i due protagonisti.

Le scene che compaiono su questa seconda serie di vasi sembrano chiaramente essere un'invenzione attica ed anche piuttosto precoce, vista la testimonianza dei due esemplari protoattici attribuiti al Pittore di *Nettos*.



Fig. 1 - Atene, Museo Archeologico Nazionale. *Skyphos*-cratere del Pittore di *Nettos* (© Università di Catania, Archivio Ceramografico).



Fig. 2 - Berlino, Antikensammlung. Cratere a colonnette del Pittore di Prometeo (© Università di Catania, Archivio Ceramografico).



Fig. 3 - Firenze, Museo Archeologico. Anfora tirrenica (© Università di Catania, Archivio Ceramografico).

⁹ Atene, Museo Archeologico Nazionale inv. 16384: *BAPD* 350285; Lucerna, mercato antiquario: *BAPD* 350299.

¹⁰ Quanto poi alla fortuna riscossa dalle immagini del Titano in ambito etrusco mi sembra che il tema dovette rivestire particolare interesse agli occhi delle *élites* tirreniche, che avrebbero potuto riconoscersi in queste scene di epica lotta degli dèi contro le forze del male, all'origine dell'ordine imposto dagli Olimpi sul *kosmos* intero.

¹¹ Atene, Museo Archeologico Nazionale inv. 16384: *BAPD* 350285.

¹² Gisler 1994, pp. 541-542, nn. 67-70.

¹³ Berlino, Antikensammlung inv. F1722: *BAPD* 310123.

¹⁴ Firenze, Museo Archeologico inv. 76359: *BAPD* 310028.

Alla luce di questi dati e delle considerazioni fatte non sembra più necessario postulare con Kunze¹⁵ l'esistenza di una tradizione mitica pre-esiodea, che avrebbe ignorato la liberazione del Titano da parte del figlio di Alcmena, ma appare più plausibile ammettere già per la fine del VII sec. a.C. l'esistenza di una tradizione attica distinta sia da quella poetica beotica, che da quella iconografica di matrice peloponnesiaca, la quale sembrerebbe mitigare la punizione e trasformare la condanna eterna (*Tb.* v. 616) in temporanea, con la definitiva liberazione di Prometeo da parte dell'eroe.

Il dato non stupisce perché in consonanza con il crescente sviluppo e l'importanza della produzione di ceramica attica alla fine del VII sec. a.C., un ambito, quello ceramico, nel quale il fuoco era uno strumento di lavoro primario, e di cui il figlio di Iàpeto era il datore. Prometeo era sempre un ladro – il fuoco l'aveva rubato –, ma, vedremo, diacronicamente, che egli diverrà dio dei vasai e dei ceramisti e forse dei fabbri, insieme con Efesto, e che il suo mito si arricchirà di nuovi tratti “di carattere pienamente olimpico”¹⁶

In ogni caso nel VII sec. a.C. la tradizione attica sembra voler mitigare la pena inflitta da Zeus, sempre ammettendo che l'introduzione di Eracle in Esiodo sia frutto di un'interpolazione posteriore, a proposito della quale scrive Casanova¹⁷

È interessante notare che in ambito esiodeo la tradizione “meridionale” culturale (attica) che presuppone il mito settentrionale (Beozia) finisce per influenzare di ritorno anche la tradizione esiodea, provocandovi aggiunte ed interpolazioni “armonizzanti”.

La scelta, poi, della figura di Eracle, per lo più al centro della composizione quasi a costituirne il fulcro, va collocata anch'essa nel contesto storico e sociale dell'Atene del medio e tardo arcaismo, allorquando l'eroe divenne il protagonista mitico dei ceti dirigenti¹⁸.

Nel VI sec. a.C., le iconografie, pur sempre incentrate sul castigo di Zeus, si diversificano e si arricchiscono di nuovi elementi.

In area peloponnesiaca, nell'ambito della produzione laconica, il tema viene ripreso dal Pittore di Arcesilao (565-550 a.C.) su una coppa oggi conservata nel Museo Gregoriano Etrusco¹⁹: su di essa Prometeo non è seduto a terra, ma come piegato ad arco a meglio presentare il costato all'aquila e il tema della punizione appare amplificato nella messa a fronte dei due Titani fratelli: Prometeo ed Atlante, ambedue gravati da travagli di ordine cosmico e affrontati in una sorta di supremo dialogo. Nella coppa del Vaticano Prometeo, a differenza del fratello, appare giovanile e imberbe, con la lunga chioma fiorente.

Le storie della punizione e della liberazione di Prometeo cessano di essere raffigurate bruscamente nella tarda ceramica a figure nere con una *kylix* del Louvre²⁰ del 500-490 a.C. (fig. 4) e con un'anfora conservata nelle Antikensammulungen di Monaco²¹ del 500 a.C., che, attribuita alla maniera del Pittore di Kleophrades, sembra attenuare i tratti di crudezza delle iconografie precedenti. Si tratta di un esemplare di non univoca esegesi, su cui Danalis-Giole²² riconosce l'immagine di Prometeo raffigurato come un gigante, in piena frontalità, affiancato da due Oceanine nude, che gli sostengono le braccia, con sul costato una ferita, proprio dove l'aquila gli beccava il fegato. La presenza di un'iconografia che sembrerebbe avere una stretta consonanza con quanto sappiamo dell'apparato scenografico del *Desmotes* di Eschilo ha indotto Schefold²³ a parlare di “aischyleische Visionen”, ma, visto il divario cronologico, ha postulato la dipendenza dell'esemplare da un dramma da attribuire a Frinico. Altri, invece, sono dell'avviso che non Prometeo e le Oceanine, ma piuttosto Atlante e le Esperidi siano il tema della raffigurazione²⁴.

¹⁵ Kunze 1950, pp. 92-93.

¹⁶ Casanova 1979, p. 123.

¹⁷ Casanova 1979, p. 125.

¹⁸ Hölscher 1997, p. 201.

¹⁹ Città del Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco inv. 16592: Pipili 1987, pp. 34-35.

²⁰ Parigi, Musée du Louvre inv. MNE 1309: BAPD 4504.

²¹ Monaco, Antikensammulungen inv. 1540: BAPD 6.

²² Danalis-Giole 1990, pp. 39-44.

²³ Schefold 1979, p. 53.

²⁴ Gisler 1994, p. 548, n. 121.

Tuttavia, il mito prometeico non si eclissa del tutto visto che ritorna su una *kylix* del 470 a.C. circa attribuita a Duride²⁵: si tratta un *hapax* di estremo interesse per il tema trattato nel tondo che non è più quello del castigo e della liberazione, ma, piuttosto, introduce una iconografia nuova, la cui esegesi è resa certa dalle epigrafi onomastiche che denotano i personaggi. Nel tondo della coppa Hera, assisa in trono, regge uno scettro ed una *phiale* ed è in procinto di compiere una libagione, dinnanzi al Titano. Egli, di profilo verso la dea, indossa chitone ed *himation*, ha il capo coronato e parzialmente velato, regge anch'egli uno scettro; nulla, dunque, in questa raffigurazione sembra distinguerlo da un dio dell'Olimpo e, in un certo senso, è posto sullo stesso piano, anche figurativamente, di Hera.

È interessante notare che la figura di Prometeo è associata narrativamente a quella di Efesto, che sul corpo esterno della *kylix* è rappresentato nell'atto del suo ritorno trionfale all'Olimpo, accompagnato da Dioniso e dai satiri. La coppa sembra proporre una diversa concezione mitico-religiosa del Titano, non più visto come uno dei *proteroi theoi*, che non avevano alcuno spazio nei rituali religiosi; il *trickster* esiodeo, come osservato da Casanova²⁶, non era, infatti, oggetto di culto, ne è prova la sua condanna in eterno.

Profondamente diversa appare, nel V sec. a.C., la situazione ad Atene, dove Prometeo è oggetto di un culto articolato, assimilabile a quello delle altre divinità olimpiche. Dio della *metis*, al pari di Atena, l'associazione con la Poliade è molto evidente nello *Ione* euripideo dove è lui e non più Efesto ad assistere alla nascita della dea dalla testa di Zeus con l'ascia in mano; parimenti apprendiamo da Duride (*FHG* 76 F 47) che Erittonio sarebbe nato dallo sperma di Prometeo sparso sul terreno e non da quello di Efesto, una tradizione, dunque, che legava il Titano ad uno dei miti più importanti dell'autoctonia ateniese.

Si assiste, di fatto, non solo alla "divinizzazione olimpica" del Titano, ma alla sua stretta associazione con Efesto e con Dioniso.

Nel contesto socioculturale e culturale dell'Atene classica in letteratura quanto in arte, la tradizione attica si differenzia sempre più da quella esiodea, si mettono in risalto aspetti diversi della sua vicenda mitica, e si afferma l'immagine di un "eroe culturale".

Riguardo alla tradizione letteraria nel secondo venticinquennio del V secolo, per il tema prometeico è di grande rilevanza l'attività di Eschilo, cui vengono attribuiti ben cinque drammi. Di essi, il *Prometheus Desmotes* si è interamente conservato mentre il *Lyomenos* ci è noto solo da alcuni frammenti e dalla traduzione ciceroniana del monologo iniziale del Titano²⁷. Apprendiamo da Polluce dell'esistenza di un *Pyrkaeus*, il quale dovrebbe essere un dramma satiresco²⁸ come sembrerebbe suggerire l'anapesto in quarta sede, in assenza del nome proprio nel verso citato dallo stesso grammatico. Infine, siamo a conoscenza di un *Prometeo*, senza alcuna epiclesi anch'esso probabilmente un dramma satiresco, vista la sua collocazione nella tetralogia, con la quale Eschilo vinse nella competizione del 473/2 a.C. col *Fineo*, *I Persiani* e il *Glaukos Potnieus*.

Cercando di sintetizzare le numerose congetture postulate dai filologi, è stata supposta l'esistenza di una trilogia formata dal *Desmotes*, dal *Lyomenos* e dal *Pyrphoros*²⁹, e, ancora, la coincidenza del *Pyrkaeus* col dramma satiresco della tetralogia vincitrice nel 473-472 a.C.

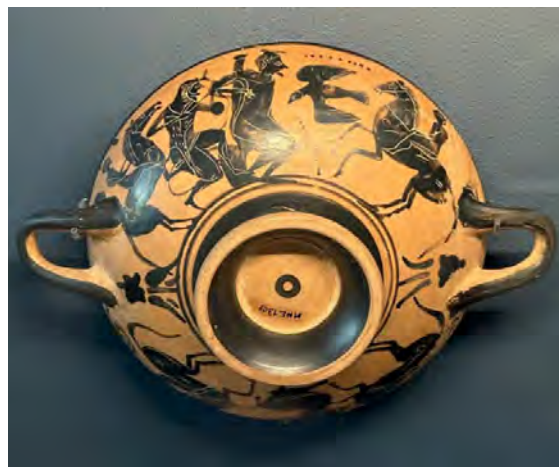


Fig. 4 - Parigi, Musée du Louvre. *Kylix* (© Musée du Louvre).

²⁵ Parigi, Cabinet des Médailles inv. 542: BAPD 205179.

²⁶ Casanova 1979, p. 117.

²⁷ Griffith 1983, pp. 283-285.

²⁸ Cfr., da ultimo, Cipolla 2024.

²⁹ Non c'è tuttavia certezza sulla sequenza.



Fig. 5 - Oxford, Ashmolean Museum. Frammento di cratere a campana (© Ashmolean Museum).

Williams³⁰ per il frammento di un grande *stamnos* a figure rosse rinvenuto a *Naukratis*, nel delta del Nilo, ed ora nella collezione dell'Ashmolean Museum di Oxford³¹ (fig. 5). Il pezzo, già noto a Beazley, che lo pubblicò nel *Corpus Vasorum Antiquorum* del museo oxoniense³², senza attribuzione e con una datazione al 450 a.C., si distingue per l'impatto della sua innovativa iconografia, poiché ci offre un'immagine di Prometeo radicalmente diversa dalla tradizione figurativa documentata dalla ceramica a figure nere tra il medio e il tardo arcaismo, ancora sotto il segno di Esiodo.

Più di recente, Williams³³ lo ha ripubblicato giungendo ad una puntuale attribuzione al Pittore di Lycaon, un artista della cerchia del ceramografo Polignoto e ad una datazione *ad annum* al 440 a.C. Purtroppo, della raffigurazione originale è superstita solo un frustolo: tutto ciò che si è conservato è una coppia di piedi, il destro frontale, l'altro, leggermente di tre quarti, di una figura virile con le caviglie immobilizzate da legacci neri e una piccola porzione di roccia, oltre ad una banda di decorazione secondaria con meandri intervallati da croci di Sant'Andrea.

Nella sua pubblicazione Beazley³⁴ esclude che l'immagine avesse quale tema l'esposizione di Andromeda legata alla rupe, oppure quella di *Hesione* perché i piedi di queste eroine non sono mai mostrati legati e giunse alla conclusione che nell'immagine si dovesse riconoscere Prometeo. Se così, non abbiamo motivo per dissentire, siamo in presenza di un'evidenza visuale oltremodo significativa per il suo eccezionale valore documentario perché ci testimonia, nella ceramica a figure rosse del V sec. a.C., la più antica, oltre che l'unica, almeno finora, resa visuale del Titano messo in ceppi ad una rupe in posizione stante e di prospetto.

A confermare, peraltro, l'intuizione dello studioso oxoniense nella sua individuazione del mito prometeico ci sovviene, ora, l'*oinochoe* apula del Pittore di Ascoli Satriano, datata al 330 a.C. circa (fig. 6), conservata a Princeton³⁵, che replica quasi lo schema iconografico del frammento, nella frontalità del Titano e nell'estrema somiglianza dei ceppi che gli stringono i piedi.

Si potrebbe ipotizzare che la nuova prossemica del Titano, l'ambientazione in un contesto roccioso abbiano trovato un loro referente nella rivoluzione pittorica di matrice polignotea.

Proprio nell'ambito della grande pittura il tema è riproposto nella seconda metà del V sec. a.C., da Panainos, fratello o cugino di Fidia ed uno dei suoi più noti collaboratori nel santuario di Zeus ad Olimpia, dove avrebbe dipinto le traverse poste alla base del trono della statua di Zeus per evitare il passaggio dei visitatori. Di questo ci informa Pausania (5.11.5-6), il quale, peraltro, annota brevemente che su una delle tavole era dipinto «Prometeo ancora legato in catene mentre Eracle si protende verso di lui». L'anodina descrizione del Pe-

³⁰ Oxford, Ashmolean Museum inv. G725: BAPD 12801.

³¹ Williams 2008, pp. 181-192.

³² Beazley 1931, p. 123, tav. 67.1.

³³ Williams 2008, pp. 181-192.

³⁴ Beazley 1931, p. 123.

³⁵ Princeton, University Art Museum inv. y 1989-30: Trendall, Cambitoglou 1992, p. 224, n. 878b, tav. 57.1.

riegeta è, tuttavia, veramente troppo insignificante perché possiamo trarne conclusioni sulle reali modalità di rappresentazione del Titano. A questo si aggiunga, che, come è stato peraltro osservato, appare improbabile che questa immagine abbia influenzato non solo l'esperienza pittorica dei ceramografi attici contemporanei così da contribuire alla ripresa del tema e alla sua nuova formulazione iconografica, ma anche di quelli dell'Italia meridionale più di cento anni più tardi.

Il dato più eclatante di novità che, tuttavia, rimanda, a più ampi contesti storico-culturali, è l'apparire a partire dal 440 a.C., in perfetta coincidenza cronologica col frammento di *stamnos* del Pittore di Lycaon, di un *corpus* di vasi attici di morfologia diversa, (crateri, *stamnoi*, *dinoi*, *lekanides*) di estremo interesse. Sono circa venti rappresentazioni vascolari che ci restituiscono un'immagine del tutto nuova di Prometeo con narcece e torce in compagnia di Satiri³⁶.

L'identificazione del Titano è resa certa da alcuni esemplari con iscrizioni.

Il gruppo è stato identificato e studiato da Beazley in un lavoro del 1939³⁷. Lo studioso si serve quale punto di partenza di un cratere a calice del Pittore del Dinon, datato al 425-420 a.C., conservato nell'Ashmolean Museum di Oxford³⁸ (fig. 7), dove un personaggio barbato, portatore di narcece col fuoco, è indicato da un'iscrizione dipinta come Prometeo. Egli è circondato da tre satiri muniti di torce che si muovono animatamente (impegnati in una danza orchestica) e sono contraddistinti, da sinistra verso destra, dalle epigrafi *Komos*, *Sikinnis* (termine con cui si designa la danza propria del dramma satiresco), *Simos*. Ciò che rende questa serie di immagini di grande interesse è il confronto costante fra il Titano e i Satiri: essi scoprono il fuoco e cercano di appropriarsene in un gioco di trasmissione esplicito, quasi come in una staffetta.

Nelle conclusioni del suo lavoro, al termine dell'analisi condotta dallo studioso con estrema acribia e sapienza filologica, egli, sintetizzando, osserva che i Satiri raffigurati in queste scene sono elementi essenziali dell'azione che non sarebbe completa senza di loro, e questo lo induce ad ipotizzare che «in all probability it was taken directly or indirectly from a satyr play: for that is the ground on which satyrs and gods or heroes regularly meet»³⁹.

Io sono dell'avviso che non si possa dissentire da queste considerazioni, ma che, anzi, a loro sostegno, sia da addurre il frammento di un cratere a calice, uno dei più antichi del gruppo, datato al 440 a.C., e significativamente attribuito ancora una volta al Pittore di Lycaon⁴⁰ (fig. 8), il ceramografo che ha dipinto lo *stamnos* di *Naukratis*, il quale sembra suggerire la matrice teatrale di queste rappresentazioni prometeiche: raffigura, infatti,



Fig. 6 - Princeton, University Art Museum. *Oinochoe* apula del Pittore di Ascoli Satriano (da Trendall, Cambitoglou 1992, tav. 57.1).



Fig. 7 - Oxford, Ashmolean Museum. Cratere a calice del Pittore del Dinon (© Università di Catania, Archivio Ceramografico).

³⁶ Gisler 1994, p. 548, n. 121.

³⁷ Beazley 1939, pp. 618-639.

³⁸ Oxford, Ashmolean Museum inv. 1937.983: *BAPD* 215266.

³⁹ Beazley 1939, p. 625.

⁴⁰ Oxford, Ashmolean Museum inv. 1927.4: *BAPD* 213565.



Fig. 8 - Oxford, Ashmolean Museum. Frammento di cratere a calice del Pittore di Lycaon (© Università di Catania, Archivio Ceramografico).

giunga che la rappresentazione impressionante ed altamente espressiva delle sofferenze di Prometeo legato alla rupe e visitato dal coro di Titani che giungevano a vedere «i suoi tormenti e il suo soffrire di catene» (fr. 190 Radt), che era il quadro scenico con cui si apriva il *Lyomenos*, possa aver esercitato una suggestione determinante sugli spettatori, così da lasciare un segno sull'immaginario collettivo, e, in particolare, sugli artigiani del Ceramico, ovviamente recettivi alle suggestioni visuali.

È, peraltro, nota la particolare attenzione che il tragediografo pose su tutto ciò che concerneva l'ambito della *opsis*⁴¹.

Sono, insomma, dell'avviso che l'incontro di quel fenomeno poetico globale, qual era il teatro fatto di parola ed immagine, da fruire non soltanto con lo strumento auditivo, ma anche, se non prevalentemente, con quello visivo⁴², e le arti visive possa essere stato fecondo di risultati.

Sintetizzando in piena età classica, due secoli dopo Esiodo e le immagini arcaiche, Prometeo nella prospera e potente città di Atene, racconta una storia veramente differente dell'umana esperienza. Il Titano, non più il *trickster* punito da Zeus, è un eroe culturale, portatore del fuoco, della luce, dunque della conoscenza, e divinità olimpica al pari di Efesto e Dioniso.

Prometeo stesso, nel secondo episodio del *Prometeo Desmòtes* (vv. 436-505), fornisce una vera e propria teoria sull'origine della cultura che lo colloca in una posizione centrale come suo grande iniziatore. Egli sottolinea di avere tratto gli uomini dal buio dell'ignoranza e di avere dato loro il lume della saggezza, inoltre ha conferito agli uomini, oltre a numerose capacità pratiche, anche quella di comprendere il sorgere e il tramontare delle stelle che condizionano l'alternarsi delle stagioni, e ha insegnato loro l'arte di curare i malati, di memorizzare i fatti per mezzo della scrittura, la capacità di interpretare i sogni, di divinare dal volo degli uccelli e dagli intestini degli animali sacrificati, ed infine di comprendere i segni emessi dalle fiamme del fuoco che ardeva sugli altari.

Non si può, infine, tralasciare che proprio nell'Atene del 430 a.C. è ambientato il dialogo platonico dedicato a Protagora (320c-322d), in cui il sofista racconta il celebre mito di Prometeo ed Epimeteo sull'origine dell'uomo e sul progresso della civiltà umana, culminante con l'istituzione dello stato fondato su moralità e giustizia.

Prometeo, dunque, alla metà del V sec. a.C. è testimone dell'Illuminismo, della potenza economica e culturale di Atene, e come tale ancora oggi è percepito nella cultura ellenica.

a destra di un torso maschile con torcia in mano, un satiro con perizoma e fallo attaccato, un indumento che gli studiosi associano con le *performances* dei drammi satireschi.

Quello che, comunque, appare significativo e degno di nota è che nel medesimo scorcio di tempo, ad opera dello stesso ceramografo, due rappresentazioni di Prometeo sembrano indirizzare alla realtà del teatro.

Anche la postura innovativa che caratterizza il Prometeo di *Naukratris*, infatti, potrebbe aver trovato il suo paradigma figurativo nella lezione eschilea.

Nel prologo del *Desmotes*, infatti, Efesto preannuncia al Titano che egli è destinato a restare avvinto alla rupe del Caucaso «sempre in posizione eretta, insonne, senza mai piegare le ginocchia» (v. 32). A questo si ag-

⁴¹ Sull'attenzione che Eschilo attribuiva alla *opsis* e più in generale agli aspetti registici e scenografici dello spettacolo vd. Αισχύλου βίος Radt 1985, pp. 35-36, pr. 14; vd. anche Pickard Cambridge 1962, p. 190; Taplin 1977, pp. 46-49.

⁴² Sull'esclusione nella *Poetica* aristotelica dei problemi che riguardano la ὄψις, Taplin 1977, pp. 477-479; Di Marco 1989, pp. 129-148; Gigante 1989, p. 15; Guardini 1989, p. 206; Lanza 1990, pp. 33 e 76.

Abbreviazioni bibliografiche

- Beazley J. D. 1931, *Corpus Vasorum Antiquorum*, Great Britain 9, Oxford 2, Oxford.
- Beazley J. D. 1939, *Prometheus Fire-Lighter*, «AJA» 43.4, pp. 618-639.
- BAPD: *Beazley Archive Pottery Database*, <https://www.carc.ox.ac.uk/carc/pottery>.
- Casanova A. 1979, *La famiglia di Pandora*, Firenze.
- Cipolla P. B. 2024, *Aeschylus' Satyric "Prometheus"*, Roma.
- Danalis-Giole K. 1990, *Beobachtungen iconografiche su tre temi mitologici. Penteo, Fineo, Prometeo*, «OpAth» 18, pp. 39-44.
- De Finis L. (a cura di) 1989, *Scena e spettacolo nell'antichità*, Atti del convegno internazionale di studio (Trento 20-30 marzo 1988), Firenze.
- Di Marco 1989, "Opsis" *nella poetica di Aristotele e nel "Tractatus Coislinianus"*, in De Finis 1989, pp. 129-148.
- Dougherty C. 2006, *Prometheus*, New York.
- Ehrenber V. 1968, *From Solon to Socrates. Greek History and Civilization during the Sixth and Fifth Centuries B.C.*, London.
- Gigante M. 1989, *La parola e la voce*, in De Finis 1989, pp. 11-19.
- Gisler J. R. 1994, *LIMC VII, s.v. Prometheus*, pp. 531-553.
- Griffith M. 1983, *Aeschylus, Prometheus Bound*, Cambridge.
- Guardini M. 1989, *Note per una lettura del Ciclope di Euripide*, in De Finis 1989, pp. 205-217.
- Hölscher A. 1997, *Immagini dell'identità greca*, in S. Settis (a cura di), *I Greci. Storia, cultura, arte, società*, 2. *Una storia greca*, 2. *Definizione*, Torino, pp. 191-248.
- Kunze E. 1950, *Archaische Schildbänder. Ein Beitrag zur frühgriechischen Bildgeschichte und Sagenüberlieferung*, Berlin.
- Lanza D. 1990, *Aristotele, Poetica*, Milano.
- Musti D. 1989, *Storia greca*, Roma-Bari.
- Paley E. A. 1861, *The Epics of Hesiod*, London.
- Pickard Cambridge A.W. 1962, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford.
- Pipili M. 1987, *Laconian Iconography of the Sixth Century B.C.*, Oxford.
- Radt L.S. 1985, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. 3, Göttingen.
- Said S. 1985, *Sophiste et tyran ou le problème du Prométhée enchaîné*, Paris.
- Schachter A. 1986, *Cults of Boiotia. Herakles to Poseidon*, London.
- Schefold K. 1979, *Götter und Heldensagen der Griechen in der spätarchaischen Kunst*, München.
- Solmsen F. 1970, *Hesiodi Theogonia, Opera et Dies*, Oxford.
- Taplin O. 1977, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford.
- Trendall A.D., Cambitoglou A. 1992, *Second Supplements to the Red-Figured-Vases of Apulia*, II, London.
- West M. L. 1996, *Hesiod Theogony*, Oxford.
- Williams D. 2008, *Prometheus Bound and Unbound. Between Art and Drama*, in *Essays in Classical Archaeology for Eleni Hatzivassiliou 1977-2007*, Oxford, pp. 181-192.

La voce dell'artigiano etrusco. Elementi per un nuovo approccio all'epigrafia della produzione artigianale

Enrico Benelli

Abstract: A small number of Etruscan inscriptions have been traditionally identified as craftsmen's signatures. Some, if not even most, of these inscriptions can equally be interpreted otherwise. After highlighting some of the more controversial issues, the paper takes into account the inscriptions that can likely be considered as craftsmen's signatures, with the aim of understanding what historical information can be deduced from this small group of texts.

Keywords: Etruscan epigraphy, Etruscan society, Etruscan history, Etruscan language, pottery and tile stamps.

Parole chiave: epigrafia etrusca, società etrusca, storia del mondo etrusco, lingua etrusca, bolli.

L'epigrafia della produzione artigianale in lingua etrusca è stata oggetto di una serie di contributi che si sono gradualmente stratificati l'uno sull'altro, a partire da un magistrale lavoro di Giovanni Colonna risalente a cinquanta anni fa, secondo un processo additivo che non ha mai rimesso in discussione la base di partenza, progressivamente erosa dallo sviluppo delle conoscenze documentarie e linguistiche¹. In altra sede si è tentata una revisione globale della documentazione in materia, che permette oggi conclusioni in parte diverse rispetto a quelle ritenute da tempo acquisite²; si rimanda a questo contributo per la discussione analitica dell'evidenza.

Una delle maggiori debolezze della tradizione di studi è stata quella di considerare in modo automatico come firme di artigiani molte delle iscrizioni realizzate nel corso del processo produttivo del supporto, solo per le loro caratteristiche tecniche; in particolare, questo principio è stato applicato per parte dei testi su ceramica dipinti o solcati prima della cottura. Questo aspetto, tuttavia, non è sufficiente a garantire che un'iscrizione si riferisca alla produzione, come è già stato notato da altri³; l'epigrafia etrusca, infatti, offre un'ampia casistica di iscrizioni realizzate su commissione nel contesto della produzione artigianale che non hanno nulla a che vedere con la produzione stessa del loro supporto, come talora esplicitato dal testo stesso delle iscrizioni. Gli esempi sono numerosi; fra questi si possono citare la serie dei celebri *kyathoi* monumentali in bucchero con iscrizioni solcate a crudo sul piede⁴, un'olla di Vulci con iscrizione in rilievo (CIE 11233 = ET Vc 3.1), la serie delle anfore vulcenti con iscrizioni dipinte⁵ e la fibula aurea di Castelluccio (Tolle) con iscrizione a granulazione⁶. Anche le iscrizioni dipinte (prima della cottura) sui piattelli *Spurinas* sono state convincentemente connesse con la committenza, più che con la produzione dei vasi⁷. Alla luce di questa documentazione, l'interpretazione tradizionale come firme artigianali di molte iscrizioni realizzate nel corso del processo produttivo, e consistenti di semplici antroponomi, non accompagnati da alcun verbo, appare sostanzialmente arbitraria, poiché resta sempre aperta la possibilità che il significato di queste iscrizioni vada piuttosto cercato fra gli ambiti del possesso, del dono o della committenza. Anche l'iscrizione più indiziata come firma di artigiano, quella con il nome di

* enrico.benelli@uniroma3.it, Università Roma Tre - Dipartimento di Studi Umanistici

¹ Colonna 1975; Martelli 1989; Colonna 1993; Colonna 2014; Benelli 2015; Bellelli, Benelli 2018, pp. 159-162, 174-180, 206-207; Gentili 2019; Belfiore, Medori 2020.

² Benelli cds.

³ Belfiore, Medori 2020.

⁴ Da ultimo Cappuccini 2017; si aggiungano Tuck, Wallace 2018 e REE 80, 10.

⁵ CIE 11006, 11007, 11054, 11055, 11132, 11158, 11234 = ET Vc 2.69, 2.5, 2.6, 0.70, 2.58, 2.7, 3.2; CIE 11159; CIE 8703 = ET Cm 2.3.

⁶ ET Cl 2.3; da ultimo Briquel 2016, pp. 243-252, con bibliografia precedente.

⁷ Bernardini 2001, pp. 107-108.

kape mukaθesa dipinta sull'orlo di un'anforetta a figure nere attribuita a scuola del pittore di Micali⁸, può essere oggi soggetta a reinterpretazione grazie alla scoperta dell'eccezionale *stamnos* di Norchia, dove un'iscrizione in posizione analoga indica, con ogni verosimiglianza, il committente del vaso⁹. L'unico discrimine fra le due iscrizioni sta nella formula onomastica dei due personaggi: il *Marce Atie* di Norchia è verosimilmente di alto rango, mentre *Kape Mukaθesa* è ritenuto solitamente uno schiavo, sulla base di un'argomentazione indiziaria convincente, ma non provata al di là di ogni dubbio.

Limitando l'indagine ai soli testi epigrafici che possono essere ritenuti con certezza firme di artigiani, il quadro acquisito in letteratura, non sorprendentemente, cambia in modo sostanziale. Anche l'acquisizione del fatto che la parola etrusca *ana* può essere identificata, più che come antropónimo, come la forma arcaica del pronome relativo *an*, come appare evidente dall'iscrizione del cippo di Capalle (*ET Fs 1.5*)¹⁰, ha delle conseguenze su alcuni dei testi più antichi che contengono l'espressione del "fare" artigianale.

Nell'epigrafia di epoca orientalizzante e alto-arcaica il verbo tecnico del "fare" è *zinace*, forma che sparisce in modo pressoché totale nelle iscrizioni più tarde¹¹. Pur nella generale incertezza che hanno i verbi di "fare" nell'epigrafia, non solo etrusca, dove si può sempre ravvisare la possibilità che tale espressione sottintende il "far fare", vi sono alcuni indizi che suggeriscono che i soggetti delle frasi contenenti *zinace* potessero essere realmente gli autori dei supporti. Il primo esempio in questo senso è fornito da *CIE 6449 = ET Ve 3.44 + 6.5*, una coppia di iscrizioni graffite, certamente dalla stessa mano, all'interno delle sagome di due animali dipinti su una grande *phiale* etrusco-corinzia rinvenuta nella stipe votiva di Portonaccio a Veio. Le iscrizioni ricordano due personaggi diversi, uno dei quali, *Laris Leθaies*, in funzione di donatore, in quanto soggetto del verbo *muluwanice*; il secondo, *Velθ[ur] [A]ncinies*, è invece soggetto del verbo *zinace*, ed è quindi verosimilmente il ceramista e/o il ceramografo.

La seconda testimonianza, ancora più chiara a questo riguardo, è rappresentata dai testi incisi sul lastrone di pietra rinvenuto in posizione di reimpiego come porta di una camera funeraria a Castelluccio di Pienza (nella grande necropoli meglio nota sotto il toponimo di Tolle)¹². Nonostante le condizioni di frammentarietà del supporto, nella complessa serie di iscrizioni è possibile cogliere la menzione di tre diversi personaggi: *Larθ Larkien[a]* come titolare della sepoltura, *Larikiu Satina* come il suo committente, e, infine, *Vete Antana*, soggetto del verbo *zinake*, evidentemente come autore della stessa.

A sostegno del significato primariamente materiale del verbo *zinace* si può citare anche l'iscrizione incisa a crudo sull'incensiere in bucchero da Artimino (*ET Fs 6.1*), dove l'aggettivo verbale passivo *zinaku* è accompagnato dal nome al pertinentivo di *Larθuza Kuleniie*; l'uso del pertinentivo identifica il personaggio come il committente¹³, forse il titolare del monumentale Tumulo C di Prato Rosello, il cui nome veniva esaltato dalla presumibile collocazione del manufatto all'esterno della camera funeraria¹⁴.

Il passaggio alla fase tardo-arcaica segna la scomparsa dall'epigrafia delle espressioni con il verbo *zinace* e, contestualmente, di quelli che sono, con ogni verosimiglianza, nomi di artigiani o, in alternativa, di capimastri (come nel caso delle iscrizioni con il verbo *zinace* che si riferiscono alla costruzione di grandi strutture sepolcrali). Emblematica in questo senso è l'iscrizione di fondazione della tomba tarquiniese dei Tori (*CIE 5327 > ET Ta 5.1*), che segna la prima comparsa di nuove forme verbali del "fare", qui chiaramente declinato nel senso del "far fare, commissionare", che accompagneranno l'epigrafia etrusca sino alla sua fine. Dal tardo arcaismo in poi non esiste alcuna iscrizione etrusca contenente un verbo che esprima il "fare" artigianale, con due sole possibili eccezioni. La prima è rappresentata da un orlo di dolio da Rofalco con iscrizione solcata a crudo (*ET AV 6.11*), dove è usata la forma *acil hecce*; poiché questa formula di solito è caratteristica dell'indicazione del

⁸ *CIE 11147 = ET Vc 6.1*; Spivey 1987, p. 36, n. 3.

⁹ Van Heems 2024.

¹⁰ Benelli cds; anche Maggiani 2024, p. 79 è giunto, indipendentemente, alla medesima conclusione.

¹¹ Per tutta la documentazione in materia si rimanda alla discussione sistematica in Benelli cds; le riletture recenti hanno permesso di escludere l'esistenza di un verbo concorrente *tinace*. Sui verbi del "fare" ancora fondamentale Belfiore 2014.

¹² Per il testo: *CIE 1136 = ET Cl 1.946+6.1*, con le correzioni di Maggiani 2019 (con ipotesi storiche forse esito di eccessiva sovrainterpretazione).

¹³ Benelli 2024, pp. 287-291.

¹⁴ Bettini, Poggesi 2020, pp. 746-747.

committente di un'opera, e non del suo autore materiale, resta il dubbio che il soggetto sia da identificare proprio con un committente, più che con un ceramista. La seconda è l'iscrizione *ET Po 6.1*, dipinta su una *kylix* attica a figure rosse attribuita al Gruppo di Pentesilea; la dinamica che può aver portato un pittore ateniese a redigere un testo etrusco è stata oggetto di un lungo dibattito¹⁵, sul quale pesa anche l'incertezza nell'identificazione del significato del verbo *menece*, che la critica recente preferisce interpretare piuttosto nel senso del "donare"¹⁶. Se quest'ultima interpretazione coglie nel segno, il greco *Metru* sarebbe non il ceramografo, ma un committente/donatore che aveva fatto realizzare la *kylix* ad Atene con lo scopo di donarla in un santuario etrusco.

A parte questi due casi, tutte le iscrizioni posteriori alla metà del VI secolo che la tradizione della ricerca ha voluto identificare come firme di artigiano sono prive di verbo, e sono potenzialmente soggette a diverse interpretazioni. Nel caso già citato di *kape mukaθesa*, oltre alla posizione sull'orlo del vaso (che, come si è avuto modo di notare, non sarebbe di per sé particolarmente significativa), ha pesato sulla lettura come firma artigianale la particolare formula onomastica del personaggio, che è stata ritenuta come indicativa di condizione non libera. La medesima formula si ritrova anche nell'iscrizione *aranθ heracanasā* (*ET Ta 7.12*, con lettura errata) dipinta presso la figura di un personaggio in atto di defecare sulla parete sinistra della Tomba dei Giocolieri; l'identificazione di questa particolare denominazione antroponomica come caratteristica di individui di condizione sociale subalterna ha portato a interpretare anche questa iscrizione come una firma di artigiano. La mancanza di ulteriori confronti rende difficile capire quale sia il corretto significato di queste formule onomastiche; al momento, non sono state proposte interpretazioni alternative a quella della definizione di condizione di dipendenza. A favore di questa lettura tradizionale potrebbe militare anche la possibile identificazione del pronome enclitico *-sa* come un possessivo¹⁷.

Un altro caso simile è rappresentato dall'anfora eponima del Pittore di *Praxias*, sulla quale figurano cinque iscrizioni dipinte; tre di queste hanno la funzione di didascalie dei personaggi rappresentati, e sono redatte in greco. Le ultime due iscrizioni si trovano sull'esterno del labbro e su un'ansa; mentre la prima, redatta nel medesimo alfabeto greco impiegato nelle didascalie, contiene un nome greco, *πραξιας*, la seconda, realizzata certamente dalla stessa mano, ma in alfabeto etrusco, contiene il nome etrusco *arnθe*. L'interpretazione dei due nomi come una firma, eventualmente apposta da un greco più o meno integrato nella compagine sociale vulcente, è solo una delle molte che sono state proposte per questo particolare documento epigrafico¹⁸.

Nell'intero repertorio delle iscrizioni posteriori alla metà del VI secolo che, a qualunque titolo, sono state considerate collegate alla produzione artigianale, spiccano due testi che sembrano fare riferimento, più che agli artigiani, ai titolari della bottega. Il caso più antico è rappresentato dall'iscrizione graffita su una lastra fittile da Cerveteri, destinata a rimanere invisibile una volta ricoperta dalla pittura¹⁹; l'espressione *satharase*, isolabile nel testo in *scriptio continua*, è leggibile come un locativo agglutinato al determinativo enclitico, qui reso con <s> poiché l'iscrizione è anteriore alla riforma che, attorno al 510 a.C., introdusse a Cerveteri la distinzione grafica fra le sibilanti sorde. Più tarda è un'iscrizione dipinta su uno *stamnos* a figure rosse attribuito al Gruppo Campanizzante²⁰, che, pur non priva di seri problemi di lettura, sembrerebbe contenere un gentilizio al pertinentivo. Nella pratica della bollatura il pertinentivo compare, raramente, a fianco del più comune genitivo; questo fa pensare che il caso grammaticale potesse servire anche a indicare il titolare di una bottega, in quanto committente del lavoro degli artigiani da lui dipendenti. Se, come appare molto verosimile, queste due iscrizioni vanno riferite alla produzione degli oggetti, è significativo notare che, rispetto al periodo precedente, l'attenzione si è ormai spostata sui proprietari della bottega, coerentemente con la scomparsa dall'epigrafia dei nomi degli artigiani stessi e delle formule del "fare" materiale espresso dal verbo *zinace*.

¹⁵ Per un riassunto del dibattito, con la bibliografia principale: Arbeid 2023.

¹⁶ Belfiore 2014, pp. 37-38.

¹⁷ Sull'argomento si vedano soprattutto Van Heems 2011, p. 400, nota 3; Belfiore 2020, p. 236, nota 293.

¹⁸ Per le iscrizioni: *CIE 11081 = ET Vc 6.3* e Wachter 2001, pp. 194-196. Sul vaso, da ultima, Scarrone 2015, pp. 69-104 e p. 130, nn. II.26-29. Per una sintesi dettagliata della copiosa bibliografia si veda la scheda molto approfondita in Briquel 2024, pp. 293-302.

¹⁹ Maras 2018a.

²⁰ Maras 2018b.

Questo spostamento appare ormai completato con la fase medio- e tardo-ellenistica, quando l'adozione della pratica della bollatura degli oggetti testimonia di un processo artigianale totalmente controllato dai proprietari; la manodopera agisce in condizione subalterna e solo raramente lascia tracce scritte della propria presenza, lì dove il nome del titolare dell'officina sia accompagnato da quello di un *officinator*. I bolli permettono di evidenziare un coinvolgimento nella produzione di famiglie appartenenti alle élites cittadine, come nel caso degli *Apucu* di Cerveteri²¹ o, forse, dei *Precu* di Perugia²². Il rango di altre famiglie nominate nei bolli è più difficile da stabilire, anche quando i loro nomi si ritrovino in testi di diverso genere; questo è vero soprattutto per la documentazione proveniente da centri come Chiusi e Perugia, dove l'epigrafia funeraria copre uno spettro abbastanza ampio della società locale. Emblematico in questo senso è il caso dei *Cae* che bollano piattelli in ceramica a vernice rossa prodotti nella fornace della Marcianella²³, poiché tale gentilizio ha grande diffusione a Chiusi e contraddistingue sia una famiglia appartenente alla élite locale, sia altri gruppi di posizione più modesta.

Particolarmente interessante è il coinvolgimento di alcune donne nella produzione ceramica e laterizia che, per quanto fortemente minoritario rispetto agli uomini, segnala comunque la persistenza di una tradizione etrusca nella quale l'accesso ai mezzi economici della famiglia può essere talora aperto anche alle donne, nonostante il fatto che solo gli uomini avessero un ruolo pubblico nel corpo civico; modestissime percentuali di donne figurano in epoca arcaica fra i titolari delle tombe familiari di Orvieto e, in epoca precedente, fra i partecipanti al circuito del dono cerimoniale fra aristocratici. A Chiusi, un bollo su tegola menziona una *Purnei*, appartenente a una delle famiglie più note della nobiltà cittadina²⁴. Un'officina di proprietà di una *Numnei* rientra tra i principali produttori di *askoi* del "Ruvfies Group"; i vasi in questione sono diffusi fra l'Etruria centro-meridionale e la Campania²⁵. Nei bolli di questa officina è sempre contenuto anche il nome di individui in posizione subalterna rispetto alla titolare, verosimilmente *officinatores* che gestivano materialmente la produzione; la localizzazione della fornace è incerta. Il gentilizio, nella forma arcaica *Numenas*, è attestato nel VI sec. a.C. a Orvieto, dove identifica il donatore di una coppia di *oinochoai* di bucchero; le caratteristiche epigrafiche dei testi, tuttavia, indurrebbero a collocare il personaggio a Chiusi più che a Orvieto²⁶. Nella fase recente il gentilizio si ritrova solo a Perugia, dove, almeno in un caso, è impiegato in funzione di *cognomen*²⁷. Un solo bollo, su alcune tegole, è riconoscibile come emanante da un'autorità pubblica²⁸.

In conclusione, l'epigrafia artigianale etrusca, nonostante la sua discontinuità e la sua consistenza numerica relativamente scarsa, permette di cogliere almeno un aspetto della storia della società che può avere implicazioni più ampie. Nel periodo orientalizzante e alto-arcaico, in un mondo strutturato essenzialmente attorno alle relazioni fra gruppi familiari, le iscrizioni possono contenere nomi di artigiani o di persone coinvolte a qualche titolo nei processi produttivi a fianco di quelli dei committenti. Questa situazione si modificò radicalmente quando, nella fase matura del periodo arcaico, i rapporti sociali vennero in qualche modo formalizzati all'interno delle emergenti strutture politiche cittadine. È in quest'ultima fase, non a caso, che cominciano a potersi distinguere forme onomastiche specifiche di determinate condizioni sociali; contestualmente, gli artigiani scompaiono dall'epigrafia della produzione, dominata dai soli committenti e, in misura sempre maggiore nel corso del tempo, dai titolari delle botteghe, il cui ruolo è sempre in qualche modo esplicitato dalle forme epigrafiche adottate. Anche questo limitato settore dell'epigrafia, pertanto, conferma il ruolo di snodo cruciale che ebbe la tarda età arcaica nella storia della società etrusca.

²¹ REE 77, 72-75.

²² Nonnis 2015, p. 363, con riferimenti; REE 77, 20.

²³ Nonnis 2015, p. 148, con riferimenti.

²⁴ Nonnis 2015, p. 373, con riferimenti.

²⁵ Nonnis 2015, p. 312, con riferimenti.

²⁶ CIE 10592-10593 = ET Vs 3.2-3.3; la presenza del gentilizio in ET Vs 3.4 è dovuta a un banale errore di stampa.

²⁷ CIE 3325 = ET Pe 1.1; Kaimio 2022, II, p. 15, n. 1, con riferimenti. L'uso di nomi familiari formalmente identici a gentilizi in funzione cognominale è tipico di Perugia; le forme grafiche dell'iscrizione puntano a una data relativamente alta (entro il III sec. a.C.).

²⁸ Belfiore 2015, p. 320, con riferimenti.

Abbreviazioni bibliografiche

- Arbeid B. 2023, *Frammento di kylix attica a figure rosse del Gruppo di Pentesilea*, in Desantis P. et al. (a cura di), *Spina etrusca. Un grande porto nel Mediterraneo*, catalogo della mostra (Ferrara 2023), Monteriggioni, p. 413.
- Belfiore V. 2014, *Il fare etrusco: discussione sulle radici con senso generico di "fare" e conseguenze per i loro derivati*, in E. Benelli (a cura di), *Per Maristella Pandolfini cên zic zixuxe*, Pisa-Roma, pp. 29-42.
- Belfiore V. 2015, *Il nome di Populonia*, in *La Corsica e Populonia*, Atti del 27° convegno di Studi Etruschi ed Italici (Bastia-Aléria-Piombino-Populonia 25-29 ottobre 2011), Roma, pp. 317-328.
- Belfiore V. 2020, *Etrusco*, «Palaeohispanica» 20, pp. 199-262.
- Belfiore V., Medori L. 2020, *Potters' Signatures: The Relationship between Craftsmen and Artefacts*, in R. D. Whitehouse (ed.), *Etruscan Literacy in its Social Context*, London, pp. 41-68.
- Bellelli V., Benelli E. 2018, *Gli Etruschi. La scrittura, la lingua, la società*, Roma.
- Benelli E. 2015, *Épigraphie et société*, in *Les Étrusques en toutes lettres. Écriture et société dans l'Italie antique*, catalogo della mostra (Lattes 2015), Cinisello Balsamo, pp. 39-45 [= *Epigrafia e società*, in *Gli Etruschi maestri di scrittura. Società e cultura nell'Italia antica*, catalogo della mostra (Cortona 2015-2016), Cinisello Balsamo, pp. 39-45].
- Benelli E. 2024, *La pisside Rovati e il formulario del dono in etrusco arcaico*, «StEtr» 87, pp. 273-296.
- Benelli E. cds, *L'artigiano e l'artista nel mondo etrusco. Testimonianze dall'epigrafia*, in J. Zurbach (éd.), *Le travail en ville. Vers une histoire sociale de l'urbanisme méditerranéen antique*, 2, Colloque international (Paris 5 mai 2023), in corso di stampa.
- Bernardini C. 2001, *Il Gruppo Spurinas*, Viterbo.
- Bettini M. C., Poggesi G. 2020, *La nascita delle aristocrazie etrusche nel territorio di Artimino: le necropoli di Prato Rosello e di Comeana*, «AnnFaina» 27, pp. 737-760.
- Briquel D. 2016, *Catalogue des inscriptions étrusques et italiennes du Musée du Louvre*, Paris.
- Briquel D. 2024, *Catalogue des inscriptions étrusques de la Bibliothèque Nationale de France*, Paris.
- Cappuccini L. 2017, *Un kyathos di bucchero da Poggio Pelliccia. La "bottega vetuloniese" e il suo ruolo nella trasmissione della scrittura in Etruria*, «StEtr» 80 [2018], pp. 61-82.
- Colonna G. 1975, *Firme arcaiche di artefici nell'Italia centrale*, «RM» 82, pp. 181-192 [= Colonna 2005, pp. 1795-1804, con nota di aggiornamento].
- Colonna G. 1993, *Ceramisti e donne padrone di bottega nell'Etruria arcaica*, in *Indogermanica et italica. Festschrift für Helmut Rix*, Innsbruck, pp. 61-68 [= Colonna 2005, pp. 1899-1905].
- Colonna G. 2005, *Italia ante Romanum imperium. Scritti di antichità etrusche, italiche e romane (1958-1998)*, Pisa-Roma.
- Colonna G. 2014, *Firme di artisti in Etruria*, «AnnFaina» 21, pp. 45-74.
- ET: H. Rix, *Etruskische Texte*, I-II, Tübingen 1991.
- Gentili M. D. 2019, *Opere firmate nell'artigianato etrusco. Documenti di una cultura e di una civiltà*, «ACI» 70, pp. 575-592.
- Kaimio J. 2022, *The Funerary Inscriptions of Hellenistic Perugia*, I-II, «ActaInstRomFin» 50, Roma.
- Maggiani A. 2019, *Chiusi (Cleusie), Orvieto (Velzna), due città, un solo stato: l'iscrizione di Castelluccio la Foce*, in M.A. Turchetti (a cura di), *[ri]scrivere il passato. Il nome etrusco di Chiusi e altre storie*, Città della Pieve, pp. 18-21.
- Maggiani A. 2024, *L'iscrizione di Poggio Colla. Un aggiornamento*, «StEtr» 87, pp. 63-83.
- Maras D.F. 2018a, *La firma dell'artista*, in A. Russo, R. Cosentino, R. Zaccagnini (a cura di), *Pittura di terracotta. Mito e immagine nelle lastre dipinte di Cerveteri*, catalogo della mostra (Santa Marinella 2018), Roma, pp. 149-153.

- Maras D.F. 2018b, "Nella casa di Saties". *Il Pittore di Bonn 83 e l'attività dell'officina campanizzante a Vulci nel IV secolo a.C.*, «RendPontAc» 90, pp. 251-294.
- Martelli M. 1989, *Una "firma d'artista" dell'orientalizzante ceretano*, in *Miscellanea ceretana*, 1, Roma, pp. 45-49.
- Nonnis D. 2015, *Produzione e distribuzione nell'Italia repubblicana. Uno studio prosopografico*, Roma. *REE: Rivista di epigrafia etrusca*, «StEtr».
- Scarrone M. 2015, *La pittura vascolare etrusca del V secolo*, Roma.
- Spivey N.J. 1987, *The Micali Painter and his Followers*, Oxford.
- Tuck A., Wallace R., *A Third Inscribed Kyathos Fragment from Poggio Civitate*, «RM» 124, pp. 301-309.
- Van Heems G. 2011, *Accord sur le désaccord : quelques réflexions sur les rapports entre morphèmes casuels et adpositions en étrusque*, in M. Fruyt, M. Mazoyer, D. Pardee (eds), *Grammatical Case in the Languages of Middle East and Europe*, Acts of the international colloquium *Variations, concurrence et évolution des cas dans divers domaines linguistiques* (Paris 2-4 April 2007), Chicago, pp. 399-416.
- Van Heems G. 2024, *Les inscriptions du stamnos de Marce Atie*, «StEtr» 87, pp. 339-367.
- Wachter R. 2001, *Non-Attic Greek Vase Inscriptions*, Oxford.

L'inganno della parola: parola e immagine in alcuni specchi etruschi

Alessandra Coen

Abstract: The relationship between captions and mythological and divine depictions in Etruscan mirrors is a much-debated topic among scholars. In fact, the representation of mythical scenes often deviates from the traditional Greek version, with the introduction of figures that are usually never associated with that specific context or are even completely inconsistent. The proposed solutions are numerous and sometimes even contradictory. This article will examine a few mirrors with representations and captions referring to the goddess *Thesan*, the Aurora, where the latter does not always correspond to the subject depicted.

Keywords: Etruria, mirrors, *Thesan*.

Parole chiave: Etruria, specchi, *Thesan*.

Questo convegno dedicato al dialogo tra parole e immagini mi è sembrata un'ottima occasione per fare alcune riflessioni su un tema già molto dibattuto, ovvero quello del rapporto, negli specchi etruschi, tra didascalie e raffigurazioni mitologiche e divine. La problematica è stata oggetto di innumerevoli interventi che l'hanno affrontata sotto diverse angolazioni. Frequentemente la rappresentazione della scena mitica, infatti, si discosta dalla versione greca tradizionale, con l'introduzione di figure solitamente mai messe in connessione con quello specifico contesto o addirittura completamente incoerenti. Non mancano poi alcuni casi in cui si è ipotizzato un vero e proprio errore dell'artigiano, soprattutto nelle produzioni standardizzate più tarde. Tra gli interventi si segnalano quelli di L. Bouke van der Meer (1995), Maristella Pandolfini (2000), Stefano Bruni (2002), Francesco de Angelis (2002), Daniele Federico Maras (2007), Laura Ambrosini (2008) e i più recenti di Larissa Bonfante (2020) e Adriano Maggiani¹ (2021), che in qualche caso hanno trovato brillanti soluzioni interpretative, superando ampiamente le passate posizioni sulla banalizzazione del mito in Etruria o la ancor più semplicistica soluzione dell'errore dell'incisore.

Vorrei analizzare qui solo alcuni esempi nei quali la parola (ovvero la didascalia) risulta in qualche modo ingannatrice.

Trovandomi ad esaminare per un altro contributo alcuni specchi con teste isolate², ha destato la mia curiosità un esemplare, di provenienza sconosciuta, attualmente conservato al Museo Folkwang di Essen (fig. 1), pubblicato da Ursula Höckmann e poi riedito da D. Boschung e C. Trümpler nel catalogo delle collezioni etrusco-italiche del museo³. In esso, datato al 330-320 a.C., è incisa una bella testa con capelli mossi lunghi fino alle spalle su cui è calcato un berretto alato; la figura è rappresentata di tre quarti e circondata da un'aureola raggiata; al collo è un filo di collana con un pendente a bulla. Un'iscrizione con *ductus* destrorso, posta a lato della testa stessa, la identifica con *Thesan*. Se l'aureola si trova sia in rappresentazioni di *Usil* che della dea (fig. 2.a-b), i tratti del volto in verità si attagliano maggiormente ad una figura maschile, così come il berretto alato che sembra rimandare

* alessandra.coen@uniurb.it, Università degli studi di Urbino Carlo Bo – Dipartimento di Studi Umanistici, Eccellenza 2023-2027

¹ Pochi mesi fa Adriano Maggiani ci ha improvvisamente lasciato, una perdita incolmabile per l'Etruscologia. Ci mancheranno i suoi commenti arguti e ironici, la sua fine intelligenza e immensa cultura.

² Coen 2025, pp. 478-481, fig. 10.

³ Inv. 1021/177: Höckmann 1987, pp. 33-34, n. 13; Boschung, Trümpler 2008, pp. 92-93, n. 115; Ambrosini 2025, p. 55, fig. 1.3.



Fig. 1 - Essen, Museo Folkwang. Specchio di provenienza sconosciuta (da Höckmann 1987).

piuttosto a *Turms*⁴. Va però detto che tale attributo si trova anche indossato da figure di difficile identificazione, basti pensare alle teste raffigurate nell'esergo di alcuni specchi⁵ (fig. 3.a-b) o ad altre composizioni, richiamate dalla Höckmann⁶, come quella su uno specchio con maniglia in bronzo da Tarquinia, dove è un disco solare alato sopra una testa, che presenta a sua volta sotto il collo un altro paio di ali⁷. Nel caso dello specchio in esame, l'editrice sottolinea come l'incisore abbia probabilmente inventato il berretto alato della figura rappresentata ispirandosi a quello di Perseo o di Ermes, visto che anche nell'arte greca non compaiono esempi di *Eos* o *Helios* con tale copricapo. Quindi si tratterebbe di una «*ungewöhnliche Schöpfung*».

Cerchiamo dunque di analizzarne caratteristiche e attributi: aureola raggiata, copricapo alato, collana a bulla.

Come è solitamente raffigurata *Thesan*? La dea compare sia alata che aptera, sola o in varie composizioni, come con *Kephalos*, *Tinthun* (*Tithonos*) o *Memnun*⁸. Qualche volta è insieme a *Usil*, ad es., in uno specchio da Vulci, ora al Museo Gregoriano Etrusco⁹ (fig. 4). In diversi casi sembra sorgere dalla sua quadriga, come sull'esergo superiore di alcuni specchi, tra cui quello da Tuscania con scena di aruspicina, ora al Museo Archeologico Nazionale di Firenze, o quello conservato all'Indiana University di Bloomington¹⁰ (fig. 5.a-b), e in

vasi, dove tuttavia spesso il motivo viene frainteso con *Usil* o l'interpretazione resta ambigua¹¹. Stessa ambiguità può riscontrarsi per le rappresentazioni a busto, come quella ancora di fine VI sec. a.C. su uno specchio del Cabinet des Médailles di Parigi¹² o quella sul cratere del Pittore di Somnavilla, conservato a Parma¹³.

Il collegamento dell'aureola raggiata con *Thesan* è comunque corroborato dallo specchio di Vulci con la dea che trasporta il corpo di *Kephalos*, ora al Museo Gregoriano Etrusco¹⁴ (fig. 2.b).

È proprio la presenza dell'aureola raggiata in connessione a teste femminili, anche in mancanza di didascalie, uno di quegli elementi che solitamente ha portato ad un'esegesi della figura come *Thesan*. Si possono citare uno specchio conservato all'Ashmolean Museum di Oxford, forse da Perugia¹⁵ (fig. 6.a), della prima metà del IV sec. a.C., ove la dea indossa orecchini a grappolo in versione molto stilizzata, o un altro, ora all'Antikensammlung di Kiel (fig. 6.b), datato da Ursula Liepmann alla seconda metà dello stesso secolo¹⁶. In quest'ultimo è rappresentata una fanciulla, di profilo, che indossa orecchini con pendente piramidale e sul capo una sorta di cuffia su cui si

⁴ Harari 1997, pp. 98-111, ad es., nn. 48, 79, 90, 103, 122.

⁵ Ad es. un esemplare ora a Bruxelles, Musées Royaux d'art et d'histoire (Lambrechts 1978, pp. 55-59, n. 8) o uno da Bomarzo, conservato a Museo Gregoriano Etrusco (Gerhard, *ES IV*, tav. 328; van der Meer 1995, pp. 142-146, fig. 67), anche in questo caso con una didascalia errata.

⁶ Höckmann 1987, pp. 33-34.

⁷ Citato da Mayer Prokop 1967, p. 47; Krauskopf 1990, p. 1040, n. 3; Neri 2002, p. 12, n. 1. Su questo tipo di iconografia, vd. Boardman 1968, pp. 31-33 con bibl. prec.

⁸ Bloch, Minot 1984. Per le scene con *Tinthu*, vd. anche van der Meer 1995, pp. 39-40.

⁹ Inv. 12645: Tirelli 1981, p. 42, n. 4, tav. XV.d; Bloch, Minot 1984, p. 791, n. 6.

¹⁰ Bloch, Minot 1984, pp. 792-793, nn. 13-18. Per quello di Bloomington, Indiana University inv. 74.23, anche: de Puma 1987, pp. 18-20, n. 4; van der Meer 1995, pp. 154-158, fig. 72; de Grummond 2002, fig. 3. De Puma osservava come in quest'ultimo specchio l'incisore delle didascalie abbia fatto una certa confusione: «*Without his inscription Vilae (= Iolaos) would surely be identified as the baby Herakles (Hercle) killing the snakes. Here again, the Etruscan artist seems to have confused the names of two characters*». Infatti anche un'altra figura dello specchio, *Althaia*, deve essere stata confusa con *Aithra*, spesso frequente nelle scene di vestizione di Elena.

¹¹ Vd., ad es., un'oinochoe falisca (Würzburg, Martin von Wagner Museum inv. 536): Krauskopf 1990, p. 1042, n. 28.

¹² Inv. 1300: Tirelli 1981, p. 41, n. 1, tav. XV.a.

¹³ Parma, Museo Nazionale di Antichità inv. C.100: Tirelli 1981, p. 47, n. 23, tav. XVIII.b; Rossignani 1970, tavv. 1-3 (Italia, 2044, 2045, 2046); Ambrosini 2025, p. 62, fig. 4.9.

¹⁴ Inv. 12241: Bloch, Minot 1984, p. 795, n. 30.

¹⁵ Inv. AN1957.71: de Grummond 2007, pp. 31-32, n. 20; Coen 2025, p. 480, fig. 10.d.

¹⁶ Inv. B 105: Liepmann 1988, pp. 65-66, n. 30; Mangani 2002, p. 25, fig. 9, che lo assegna al Maestro di Perseo.

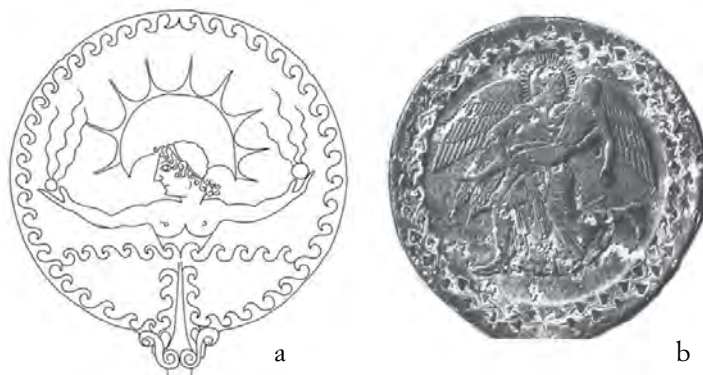


Fig. 2 - (a) Minneapolis, Institute of Arts. Specchio da Orvieto con raffigurazione di *Usil* (da Tirelli 1981); (b) Città del Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco. Specchio da Vulci con *Thesan* che trasporta il corpo di *Kephalos* (da Bloch, Minot 1984).



Fig. 3 - (a) Bruxelles, Musées royaux d'art et d'histoire. Specchio da Preneste (da Lambrechts 1978); (b) Città del Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco. Specchio da Bomarzo (da Gerhard, *ES*, 323).

appoggia un diadema liscio con placchette laterali allacciato sulla nuca. Altro caso interessante è offerto da uno specchio, piuttosto cursorio nel disegno, dalla necropoli della Colombella di Palestrina, già nella collezione Barberini, ora a Roma al Museo di Villa Giulia (fig. 6.c), studiato da E. Foddai e da lei datato alla fine del IV - prima metà del III sec. a.C.¹⁷ Anche in questo caso un diadema con placchette laterali (questa volta con rappresentazione di foglie stilizzate) è appoggiato su un copricapo, che la Foddai interpreta, pur con alcune perplessità, come un elmo pileato da cui emergerebbe un *lophos* che si appoggerebbe afflosciato sull'elmo stesso e sul collo della figura, rendendone tra l'altro problematica un'identificazione come *Usil* o *Thesan*¹⁸. L'associazione elmo-corona ricorre in Etruria solo in qualche rara situazione, legata comunque generalmente al mondo maschile¹⁹; in questo caso, tuttavia, il tipo di diadema, se pur stilizzato, può meglio assimilarsi a tipologie di pertinenza esclusivamente

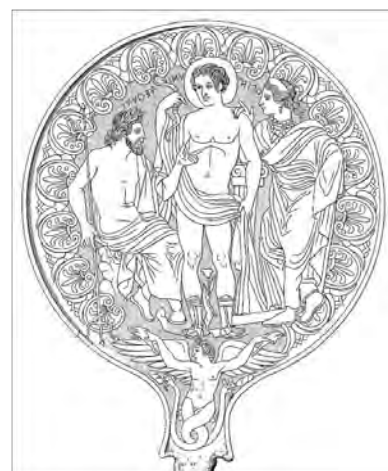


Fig. 4 - Città del Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco. Specchio da Vulci (da Tirelli 1981).

¹⁷ Inv. 12995: Foddai 2009, pp. 88-89, n. 82.

¹⁸ Non si può escludere, tra l'altro, che la cd. corona raggiata (in questo caso composta da elementi a goccia completati da un piccolo cerchiello nella parte esterna) non possa piuttosto essere legata all'elemento fitomorfo che compare a lato della figura, con cui sembra in qualche punto collegarsi.

¹⁹ Coen 1997. Un'eccezione è una cista bronzea con un'Amazzone con berretto frigio cinto da una corona (Coen 1997, p. 100, fig. 14).

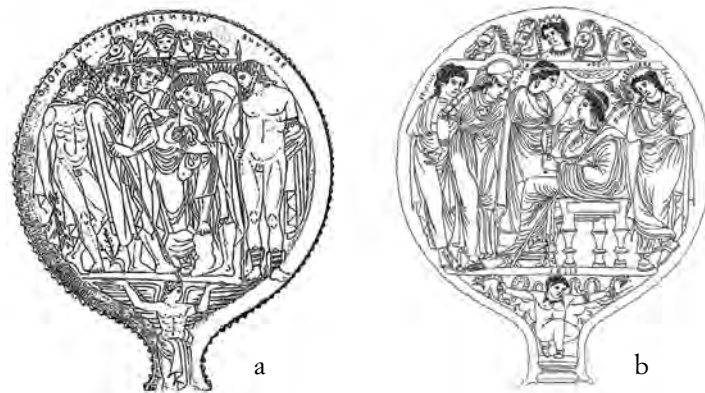


Fig. 5 - (a) Firenze, Museo Archeologico Nazionale. Specchio da Toscana (da Bloch, Minot 1984); (b) Bloomington Indiana University Museum. Specchio di provenienza sconosciuta (da van der Meer 1995).



Fig. 6 - (a) Oxford, Ashmolean Museum. Specchio forse da Perugia (da CSE, Great Britain 3); (b) Kiel, Antikensammlung. Specchio di provenienza sconosciuta (da Liepmann 1988); (c) Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, già collezione Barberini. Specchio dalla necropoli della Colombella di Palestrina (da Foddai 2009).

muliebre²⁰, facendo dunque piuttosto propendere per una interpretazione femminile del personaggio raffigurato. A meno che non si voglia pensare ad una contaminazione con una rappresentazione di *Menerva* elmata, si potrebbe ipotizzare che la figura indossi una sorta di copricapo che copre una crocchia²¹, da cui spunta una lunga ciocca di capelli o al limite un nastro, ma anche in questo caso si tratterebbe di una netta forzatura.

Quando mancano le iscrizioni didascaliche, dunque, l'identificazione è problematica.

Una donna con orecchini a grappolo, come nel caso dello specchio di Oxford sopra citato, compare anche in un altro specchio già nella collezione Bruschi di Tarquinia²², ma in questo caso la presenza di due volatili al di sotto della figura ha fatto ipotizzare a Lucia Neri una connessione con *Turan*.

Tornando invece allo specchio da cui siamo partiti, un altro particolare attributo della figura è la collana a bulla singola. Questo tipo di ornamento compare su specchi e ciste bronzee generalmente in relazione a divinità od eroi rappresentati come giovinetti (*Atunis, Maris, Epiur, Vilae*), generici fanciulli o personaggi del corteggio dionisiaco²³. Nelle ciste Ficoroni e Napoleon è proprio Dioniso/*Liber* ad indossare un pendente a

²⁰ Coen 1999, pp. 142-143, tipo 8 o 9.

²¹ L'acconciatura con crocchia compare a volte negli specchi prenestini: ad es. la indossa *Turan* in uno con giudizio di Paride, dove quest'ultimo porge alla dea un diadema del tipo presente nello specchio della Colombella (Neri 2024, pp. 22-24, n. 12.b).

²² Tarquinia, Museo archeologico nazionale inv. RB 308: Gerhard, *ES V*, tav. 155.4; Neri 2002, pp. 8-9, n. 9, figg. 9.a-c; Coen 2025, p. 480, fig. 10.b.

²³ Si rimanda, per la bibliografia di riferimento e l'interpretazione di questo ornamento, a Coen 2021, p. 80, figg. 6-7.

bulla singola²⁴. Molto più raro, anche se attestato, è l'attributo nella sfera femminile: lo troviamo ad es. indossato da *Ariathe* o *Aethe*²⁵, oltre che in una statua dal santuario orientale di *Lavinium*²⁶ e in alcuni votivi rappresentanti fanciulle. Non lo troviamo mai in connessione con le nostre divinità astrali.

Dunque, in conclusione, il nostro specchio, malgrado l'inganno dell'iscrizione, sembrerebbe non raffigurare affatto la dea *Thesan*.

Ancor più problematico è il noto esemplare da Orbetello, attualmente conservato al Museo Archeologico di Firenze²⁷ (fig. 7), datato generalmente tra fine IV e inizio del III sec. a.C., dove è raffigurato un auriga, apparentemente di sesso maschile, alla guida di un carro tirato da cavalli alati, un motivo spesso connesso a rappresentazioni di *Usil*²⁸. Un'iscrizione, *cathesan*, è collocata alla destra dell'uomo e al disotto di una imbarcazione su cui sono tre figure maschili, che riempie il campo superiore del tondo. L'epigrafe ha dato adito a numerose esegesi e la sua ambiguità ha fatto sì che ad esempio nel *LIMC* lo specchio sia pubblicato sia nella voce *Catha* che in quella *Usil* e citata in quella relativa a *Thesan*. Una delle ipotesi, pur non esente da obiezioni, è quella che ipotizza una lettura *Ca Thesan* da intendere «questa è *Thesan*»²⁹. Altri studiosi hanno ipotizzato alcune integrazioni per completare la didascalia: in questo senso vanno le proposte che immaginano un'aplografia, come sottolineava Daniele Maras³⁰: *Cath* figlio di *Thesan* (riportata da Camporeale); *ca(θe) θesan(a)* o *θesan(s)*, da intendere come *Sol Matutinus*, secondo una proposta di Pfiffig³¹. Questi vedeva nella figura un Sole in quadriga in antitesi con l'altra raffigurazione del dio, che ripercorre di notte in barca la via compiuta durante il giorno, ipotesi accolta anche da R. Bloch e da I. Krauskopf³². Altra possibilità è quella che suppone la caduta di una sibilante finale, secondo una lettura di Giovanni Colonna³³: *caθe san(s)* da interpretare come *Sol Genitor*. In entrambi i casi la voce *Caθe* (o *Caθ*) dovrebbe essere una forma maschile reimpostata sul femminile *Catha*, interpretazione su cui oggi pesa l'esegesi dello stesso teonimo, per alcuni riferibile a *Kore-Persefone* piuttosto che ad una divinità solare.

D'altronde l'ambiguità delle iscrizioni compare anche su una cista prenestina con tema analogo a quello del nostro specchio, ora conservata a Berlino³⁴ (fig. 8): sul coperchio è rappresentata una scena con due bighe, una



Fig. 7 - Firenze, Museo Archeologico Nazionale. Specchio da Orbetello (da Gerhard, *ES*, 159).



Fig. 8 - Berlino, Staatliche Museen. Coperchio di cista bronzea (da Bordenache Battaglia 1979).

²⁴ Non a caso a Roma la cerimonia della deposizione della bulla nel sacello dei Lari domestici e dell'assunzione della *toga virilis* avveniva il 17 marzo, giorno dei *Liberalia*, festa, appunto, in onore di *Liber*. Per la questione si rimanda a Coen 2021, pp. 143-150.

²⁵ Coen 2021, pp. 82-83, figg. 8-9.

²⁶ Da ultimo, Coen 2021, pp. 78-79, tav. XXIV.a, con bibl. prec.

²⁷ Inv. 73798: Gerhard, *ES* V, tav. 159; Pfiffig 1975, pp. 243-244, fig. 106; Camporeale 1986, p. 184; Tirelli 1981, p. 43, n. 8, tav. XVI.b; Bloch, Minot 1984, p. 797; Krauskopf 1990, p. 1043, n. 30; Cristofani 1992; Mangani 2002, fig. 18; Maras 2007, pp. 109-110, fig. 1; Moore 2018, con altra bibliografia; Ambrosini 2025, p. 55, fig. 1.2.

²⁸ Vd. Tirelli 1981, pp. 42-44, nn. 5-6, 9, tavv. XVI.a-b, XVII.a.

²⁹ Camporeale (1986, p. 184) notava come, considerata la datazione dello specchio, ci si sarebbe dovuti aspettare l'interpunzione tra le due parole e come in genere nelle indicazioni onomastiche di età ellenistica non si usi mai il dimostrativo. Va al proposito qui ricordata la più antica iscrizione di Pyrgi, dall'area del santuario A, databile tra tardo VI e inizio V sec. a.C. con dedica proprio a *Thesan*, anche in questo caso preceduta da un dimostrativo *e:ta θesan* (Maras 2009, pp. 354-356, n. Py do.2; Amann 2019, p. 46, fig. 2), forse ad indicare la dedica di una statua della dea, quindi anche qui in relazione ad un'immagine della divinità.

³⁰ Maras 2007, pp. 109-110.

³¹ Pfiffig 1975, pp. 243-244.

³² Bloch, Minot 1984, p. 797; Krauskopf 1990, p. 1043, n. 30.

³³ Colonna 1993, p. 134.

³⁴ Berlino, Staatliche Museen inv. Fr. 542: Bordenache Battaglia 1979, pp. 64-65, n. 9, tav. 73, fig. 9.b; Franchi de Bellis 2005, pp. 173-174.

ascendente verso destra e l'altra discendente in senso opposto, tirate da tre cavalli e guidate entrambe da una figura femminile, una identificata dall'iscrizione come *Venus* e l'altra come *Aucena*. Davanti alle bighe sono due figure nude, rispettivamente un'altra donna, che ha accanto un mantello, e un giovane. G. Bordenache pensava ad una probabile allegoria del giorno e della notte, espressa per il tramite del carro condotto da *Eos* e *Phosphoros*, «non compresa dal modesto artigiano prenestino e, come sempre, alterata». Anche nella scena del corpo della cista sono presenti, come sottolinea la studiosa «nomi aggiunti a caso a immagini di repertorio». Il termine *Aucena* era stato da alcuni accostato proprio all'Aurora, da altri, come Peruzzi, considerato un gentilizio³⁵, o un nome generico di divinità o eroina³⁶.

Le difficoltà interpretative, come si vede, sono notevoli e non sempre risolvibili, dal momento che noi riusciamo a percepire solo una parte di quel complesso mondo di miti e credenze degli Etruschi, che non sempre riflette pienamente quanto conosciamo per il mondo greco.

Tornando allo specchio di Orbetello, Maras³⁷ affermava come tutte le integrazioni ipotizzate testimonierebbero comunque «un ulteriore passo dell'assimilazione della divinità del Sole etrusca a quella greca, che tende a cambiare di sesso per omologarsi al Sole maschile diffuso ormai in tutto il mondo Mediterraneo».

Gli studiosi di religione etrusca hanno infatti spesso sottolineato, cito qui di nuovo Maras³⁸:

una differenza originaria di connotazione sessuale tra alcune divinità astrali etrusche (sole, luna, notte) e quelle corrispondenti greche. In diacronia, però, si osserva una tendenza all'omologazione che è l'ovvio portato della maggiore forza espressiva del mito greco, trasposto nell'iconografia, unita alla capacità del mondo ellenico di imporre il proprio modello culturale.

Nancy de Grummond³⁹ faceva notare come molte di queste divinità dal genere fluido siano personificazioni di elementi astratti:

It is all the more understandable that Etruscan personification divinities would lack a clear identity of sex because nouns in the Etruscan language normally have no gender value. Imagery of the sun and the moon might be influenced similarly by uncertainty about gender.

In un intervento successivo la stessa studiosa⁴⁰, a proposito delle rappresentazioni di figura che sorge da cavalli, del tipo di quelle già qui sopra presentate, ha messo in evidenza la complessità dell'interpretazione del motivo (a volte *Usil*, a volte *Thesan*, a volte piuttosto una divinità lunare, quando rappresentata con due cavalli), il cui genere non sempre è riconoscibile sottolineando, cito, la

vagueness about the gender of the deity in the sun chariot. This should come as no surprise in Etruscan iconography, where numerous spirits or deities appear some times as male and sometimes as female.

Il riferimento della studiosa è in particolare ad *Achvizr* e *Thalna*. Ad es. la prima, divinità femminile di secondo rango al seguito di *Turan*, in uno specchio già nella collezione Campana, ora a San Pietroburgo (fig. 9.a), databile alla fine del IV sec. a.C., dominato al centro da *Turan* e *Atunis*, viene rappresentata nella corona esterna del tondo, insieme ad altre figure alate, come un giovinetto nudo (iscrizione *axviser*)⁴¹. Ugualmente l'iscrizione *Thalna* è collegata ad una figura maschile stante, avvolta da un mantello che gli copre la parte inferiore del

³⁵ Vd. il commento in Franchi de Bellis 2005, pp. 173-174.

³⁶ Colonna 1981, p. 44.

³⁷ Maras 2007, p. 110.

³⁸ Maras 2007, pp. 112-113, in part. p. 113. Sui nomi maschili e femminili nella teonimia etrusca, ancora fondamentale Cristofani 1997.

³⁹ de Grummond 2006, pp. 21, 152-53, 251. Su *Tiur* anche de Grummond, Maras 2021.

⁴⁰ de Grummond 2008, p. 423 e nota 21.

⁴¹ Inv. V.505: Gerhard, *ES* IV, tav. 322; de Grummond 1982, fig. 98; Cristofani 1993, p. 15, fig. 4; van der Meer 1995, p. 187, fig. 89; Cristofani 1997, fig. 6; Lambrechts 1981a, p. 215, n. 5; Ambrosini 2017, p. 102, tav. XVII.b. con ulteriore bibliografia. Van der Meer 1995, p. 190, propone anche per l'altro fanciullo della cornice chiamato [-]luch, un'identificazione con *Munthuc*, altra divinità femminile, comunque già rappresentata nella cornice, considerando che non si conoscono altri nomi di divinità con questa terminazione. Ci sarebbero dunque secondo lo studioso due figure maschili con nomi femminili.

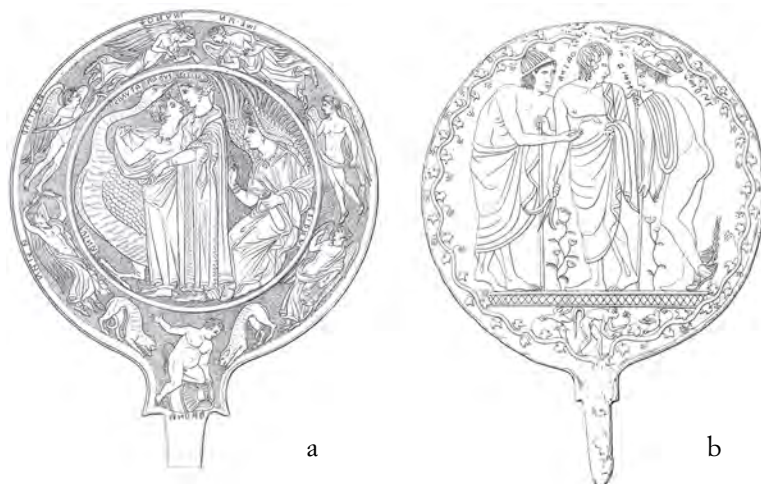


Fig. 9 - (a) San Pietroburgo, Ermitage, già collezione Campana. Specchio (da Gerhard, *ES*, 323); (b) Città del Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco. Specchio da Vulci (da Gerhard, *ES*, 75).



Fig. 10 - (a) Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek. Specchio dalle vicinanze di Tarquinia (da Gerhard, *ES*, 85.2); (b) Firenze, Museo Archeologico Nazionale. Specchio di provenienza sconosciuta (da Cristofani 1993).

corpo, appoggiata ad un bastone, rappresentata insieme a *Tinia* e *Turms* in uno specchio vulcente, ora al Museo Gregoriano Etrusco⁴² (fig. 9.b).

In uno specchio del *KranzspiegelGroup* da una tomba vicino a Tarquinia è rappresentata con aspetto maschile addirittura *Artumes*⁴³ (fig. 10.a) mentre in un altro, ora a Firenze, sono maschili *Alpan* e *Evan*⁴⁴ (fig. 10.b).

Proprio negli specchi del *KranzspiegelGroup*, soprattutto nei gruppi a più personaggi, vengono attribuiti di frequente nomi differenti a figure con simile iconografia e schema figurativo, senza una logica evidente. Sulla questione è ritornato recentemente Maggiani⁴⁵. Secondo un'ipotesi che si rifà ad una proposta di Herbig⁴⁶, si tratterebbe di una scelta intenzionale per porre l'accento visuale di volta in volta su un diverso personaggio

⁴² Inv. 12249: Cristofani 1993, p. 324, fig. 2; Camporeale 1994, p. 901, n. 16; Cristofani 1997, p. 214, fig. 4.

⁴³ Copenhagen, Nationalmuseet inv. 2059: datato al II sec. a.C., Gerhard, *ES* V, 85.2; Salskov Roberts 1981, pp. 96-97, n. 21; de Grummond 1982, p. 78, dove si sofferma anche su altri "errori"; Maggiani 2021, p. 155, nota 65.

⁴⁴ Firenze, Museo Archeologico Nazionale, dalle vicinanze di Orvieto (?): Cristofani 1993, pp. 14-15, fig. 3; Lambrechts 1981b, p. 575, n. 7, che sottolinea come lo specchio non sia che «une preuve supplémentaire de la déconcertante indifférence mythique dans la quelle on été produites les séries stéréotypées de miroir du III e s.»; Krauskopf 1988, p. 127, n. 4; Cristofani 1997, pp. 211, 214; Maggiani 2021, p. 155, nota 65.

⁴⁵ Maggiani 2021, pp. 152-153.

⁴⁶ Herbig 1955-1956, pp. 190-00.

principale; quello che interessava l'incisore era semplicemente ostentare la conoscenza dei nomi mitici greci. Per Maggiani la scelta dei nomi, e dunque del mito, poteva dipendere dalla richiesta della committenza, in questa fase ormai neanche particolarmente acculturata, la quale necessitava di un supporto (le didascalie, appunto) per riconoscere i personaggi⁴⁷.

La questione del rapporto con la committenza è in realtà un punto non sempre messo in primo piano da chi si è occupato di specchi⁴⁸, soprattutto nei casi in cui ci troviamo davanti a meri errori degli artigiani, probabilmente non sempre padroni della lingua etrusca, in qualche caso addirittura analfabeti⁴⁹. Possiamo immaginare che in alcune situazioni più complesse copiassero le iscrizioni da modelli di riferimento, confondendosi a volte tra un "cartone" e l'altro. Ma quale poteva essere il grado di acculturazione del committente? Nel caso di un mero errore di un incisore, perché mai l'acquirente si teneva un oggetto con una tale pecca? Era in grado di notarla? Non interessava?

Nel caso degli specchi con *Thesan* da cui siamo partiti, la didascalia è un mero errore? Siamo di fronte alla rappresentazione di una divinità ben nota, non di una figura secondaria o riferibile a miti rari. Forse la nostra dea poteva anch'essa, come altre divinità astrali, assumere in Etruria in qualche caso una connotazione di *gender* ambigua? O si tratta piuttosto di un "gioco" divertente? In fondo anche il noto specchio da Chiusi, ora a Firenze, dove la dea è raffigurata abbracciata al suo giovane *Tintbum* con al fianco un *Memrun* barbato quasi più vecchio del padre⁵⁰, agli occhi di noi moderni fa un po' sorridere. Come la percepivano gli antichi osservatori/fruitori?

Se in molti casi, come hanno brillantemente risolto vari studiosi, troviamo una sorta di soluzione⁵¹, in altri resta il dubbio. Forse sarebbe interessante realizzare un vero e proprio *corpus* di questi "errori" per meglio ragionare, attraverso una casistica più ampia, sui contesti, quando possibile, e sul rapporto incisori-committenti e il loro grado di acculturazione, soprattutto per quella fase in cui quest'ultimi non sono più i colti aristocratici ma, come sottolineava Maggiani⁵²:

una più vasta platea di pubblico, probabilmente una fascia della *plebs* che attinge ora alle cariche pubbliche, di elevate ma non altissime disponibilità economiche, che, però, a poco a poco, scalzando i vecchi signori, andrà a costituire una nuova piccola aristocrazia.

Se è vero che la maggior parte di questi specchi sono decontestualizzati, i casi in cui non lo sono potrebbero forse contribuire a ragionare meglio su tali aspetti, anche se forse dovremmo accettare l'idea che non sempre ci sono risposte certe di fronte a problematiche di questo tipo.

Abbreviazioni bibliografiche

Amann P. 2019, *Women and Votive Inscriptions in Etruscan Epigraphy*, «EtrSt» 22, pp. 39-64.

Ambrosini L. 2008, *Raffigurazioni e didascalie in etrusco sugli specchi di età ellenistica: alcuni casi-studio*, in *Meetings between Cultures in the Ancient Mediterranean*, Proceedings of the 17th International Congress of Classical Archaeology (Roma 22-26 settembre 2008), «BdA» on line, pp. 1-15.

Ambrosini L. 2017, *Gli specchi etruschi con cornice figurata. Riflessioni sulla struttura e raffigurazione del 'cosmo' in Etruria*, «StEtr» 80, pp. 101-113.

⁴⁷ Maggiani 2021, p. 153: «Non è il racconto del mito, ma l'impatto psicologico o etico che il cambiamento dei protagonisti può apportare ad esso che occupa l'attenzione degli incisori. Su questo personaggio si doveva concentrare l'interesse dell'acquirente, in relazione a un mito, cui non si fanno molte allusioni».

⁴⁸ Il rapporto tra artigiani e fruitori è discusso in De Angelis 2002, pp. 70-73.

⁴⁹ Ad es. De Angelis (2002, p. 73) sottolinea alcuni casi in cui è chiaro che l'incisore è analfabeta perché l'iscrizione non ha alcun senso.

⁵⁰ Inv. 638: van der Meer 1995, p. 41, fig. 14; De Angelis 2002, p. 63, fig. 21.

⁵¹ Nel caso dello specchio chiusino sopracitato De Angelis (2002, p. 63) sottolineava che l'elemento centrale, che ammette dunque il ribaltamento delle due figure maschili, sta nell'intenzione di sottolineare il carattere della dea *Thesan* come amante di giovani.

⁵² Maggiani 2021, p. 155.

- Ambrosini L. 2025, *Sur/Suri: una divinità "etnica" etrusca*, in C. di Fazio, D. Palombi (a cura di), *Culto, memoria e identità. Divinità "etiche" nell'Italia antica?*, Roma, pp. 53-72.
- Bloch R., Minot N. 1984, in *LIMC III*, s.v. *Eos/Thesan*, pp. 789-797.
- Boardman J. 1968, *Archaic Greek Gems*, Evanston.
- Bonfante L. 2020, *Writing against the Image*, in R.D. Whitehouse (ed.), *Etruscan Literacy in its Social Context*, London, pp. 145-150.
- Bordenache Battaglia G. 1979, *Le ciste prenestine*, I. *Corpus 1*, Roma.
- Boschung D., Trümpler C. (Hrsg.) 2008, *Rubr Museum: Katalog der etruskischen und italischen Antiken, mit einigen Stücken aus dem Museum Folkwang Essen*, Wiesbaden.
- Bruni S. 2002, *Nugae de Etruscorum fabulis*, «Ostraka» 11.1, pp. 7-28.
- Camporeale G. 1986, in *LIMC III*, s.v. *Catha*, p. 184.
- Camporeale G. 1994, in *LIMC VII*, sv. *Thalna*, pp. 900-902.
- Coen A. 1997, *Elmi di bronzo e corone d'oro: una rara associazione simbolica nelle sepolture etrusche di IV sec. a.C.*, in *Miscellanea etrusco-italica*, II, «QuadAEI» 26, Roma, pp. 89-107.
- Coen A. 1999, *Corona etrusca, Daidalos*, Studi e ricerche del Dipartimento di Scienze del mondo antico 1, Viterbo.
- Coen A. 2021, *Etruscum aurum. Le bulle auree in Etruria tra età tardo classica ed ellenistica*, Biblioteca di Studi etruschi 65, Roma.
- Coen A. 2025, *I gioielli delle dee: qualche osservazione sull'ornamentum delle divinità femminili in Etruria*, in S. Santocchini Gerg (a cura di), *Dal Tirreno al Mare Sardo. Studi per Marco Rendeli*, Atti dell'incontro internazionale di studi (Roma 10-11 novembre 2023), Biblioteca di Studi etruschi 67, Roma, pp. 467-487.
- Colonna G. 1981, in *LIMC III*, s.v. *Aucena*, pp. 44-45.
- Colonna G. 1993 (1994), *A proposito degli dèi del fegato di Piacenza*, «StEtr» 59, pp. 123-139.
- Cristofani M. 1992, *Celeritas solis filia*, in H. Froning, T. Holscher, H. Mielsch (Hrsg.), *Kotinos: Festschrift für Erika Simon*, Mainz am Rhein, pp. 347-349.
- Cristofani M. 1993, *Sul processo di antropomorfizzazione nel pantheon etrusco*, in *Miscellanea etrusco-italica*, I, «QuadAEI» 22, Roma, pp. 9-21.
- Cristofani M. 1997, *Masculin/féminin dans la théonymie étrusque*, in *Les plus religieux des hommes. État de la recherche sur la religion étrusque*, Actes du colloque international (Paris 17-19 novembre 1992), Paris, pp. 209-219.
- De Angelis F. 2002, *Specchi e miti. Sulla ricezione della mitologia greca in Etruria*, «Ostraka» 11.1, pp. 37-73.
- de Grummond N.T. 1982, *A Guide to Etruscan Mirrors*, Tallahassee.
- de Grummond N.T. 2002, *Mirror, Marriage and Mysteries*, in *Pompeian Brothels, Pompeii's Ancient History, Mirrors and Mysteries, Art and Nature at Oplontis and Herculaneum Basilica*, «JRA» Suppl. series 47, pp. 62-85.
- de Grummond N.T. 2006, *Etruscan Myth, Sacred History and Legend*, Philadelphia.
- de Grummond, N.T. 2007, *CSE, Great Britain 3, Oxford, Ashmolean Museum - Claydon House - Pitt Rivers Museum*, Roma.
- de Grummond N.T. 2008, *Moon over Pyrgi: Catha, an Etruscan Lunar Goddess?*, «AJA» 112.3, pp. 419-428.
- de Grummond N.T., Maras D.F. 2021, *A Mirror with Tiur, the Etruscan Goddess of Moons*, in V. Acconcia, A. Piergrossi, I. van Kampen (a cura di), *Leggere il passato, costruire il futuro. Gli Etruschi e gli altri popoli del Mediterraneo. Scritti in onore di Gilda Bartoloni*, I, «Mediterranea» 18, pp. 351-362.
- de Puma D. 1987, *CSE, U.S.A. 1, Midwestern Collection*, Ames.
- Foddai E. 2009, *CSE, Italia 6.2, Roma, Museo nazionale etrusco di Villa Giulia - Palestrina, Museo Archeologico*, Roma.
- Franchi De Bellis A. 2005, *Iscrizioni prenestine su specchi e ciste*, «Quaderni dell'Istituto di Linguistica dell'Università di Urbino» 11, Alessandria.

- Gerhard E., *Etruskische Spiegel*, Berlin 1843-1897.
- Harari M. 1997, in *LIMC VIII*, s.v. *Turms*, pp. 98-111.
- Herbig G. 1955-1956, *Die Kranzspiegelgruppe*, «StEtr» 24, pp. 183-205.
- Höckmann U. 1987, *CSE, Bundesrepublik Deutschland 1, Bad Schwalbach - Bochum - Bonn, Darmstadt - Essen - Frankfurt - Kassel - Köln - Mainz - Mannheim - Schloss Fasanerie bei Fulda*, München.
- Krauskopf I. 1988, in *LIMC IV*, s.v. *Evan*, pp. 126-128.
- Krauskopf I. 1990, in *LIMC V*, s.v. *Helios/Usil*, pp. 1038-1047.
- Lambrechts R. 1978, *Les miroirs étrusques et prénestins des Musées Royaux d'Art et Histoire à Bruxelles*, Bruxelles.
- Lambrechts R. 1981a, in *LIMC I*, s.v. *Achvizr*, pp. 214-216.
- Lambrechts R. 1981b, in *LIMC I*, s.v. *Alpan*, pp. 573-576.
- Letta C. 1988, in *LIMC IV*, s.v. *Helios/Sol*, pp. 593-625.
- Liepmann U. 1988, *CSE, Bundesrepublik Deutschland 2, Braunschweig, Göttingen, Hamburg, Hannover, Kiel, Münster, Steinhorst, Wolfenbüttel*, München.
- Mangani E. 2002, *Nuovi strumenti critici per la definizione delle officine degli incisori etruschi di specchi*, in *Calatores. Incisori di specchi e ciste tra Lazio ed Etruria*, Atti della giornata di studio (Roma 4 maggio 2001), Roma, pp. 23-39.
- Maggiani A. 2021, *Nomi di eroi greci negli specchi etruschi: alcune novità*, «StEtr» 84, pp. 143-161.
- Mayer Prokop I. 1967, *Die gravierten etruskischen Griffspiegel archaischen Stils*, Heidelberg.
- Maras D.F. 2007, *Divinità etrusche e iconografia greca: la connotazione sessuale delle divinità solari ed astrali*, «Polifemo» 7, pp. 101-126.
- Maras D.F. 2009, *Il dono votivo. Gli dei e il sacro nelle iscrizioni etrusche di culto*, Roma.
- Moore, D. 2018, *The Etruscan Goddess Catha*, «EtrSt» 21 (1-2), pp. 58-77.
- Neri L. 2002, *Gli specchi etruschi*, *Materiali del Museo Archeologico Nazionale di Tarquinia* 14, *Archaeologica* 135, Roma.
- Neri L. 2024, *CSE, Italia 9, Tarquinia, Museo archeologico nazionale, I. Gli specchi della raccolta comunale*, Roma.
- Pandolfini A. 2000, *Iscrizioni e didascalie degli specchi etruschi: alcune riflessioni*, in M.D. Gentili (a cura di), *Aspetti e problemi della produzione degli specchi etruschi figurati*, Atti dell'incontro internazionale di studio (Roma 2-4 maggio 1997), Roma, pp. 209-224.
- Pfiffig A. J. 1975, *Religio etrusca*, Graz.
- Rossignani M.P. 1970, *CVA, Italia, Museo nazionale di antichità di Parma*, Roma.
- Salskov Roberts H. 1981, *CSE, Denmark 1, Copenhagen, The Danish National Museum, The Ny Carlsberg Glyptotek*, Odense.
- Tirelli M. 1981, *La rappresentazione del sole nell'arte etrusca*, «StEtr» 49, pp. 41-50.
- van der Meer L. B. 1995, *Interpretatio Etrusca. Greek Myths on Etruscan Mirrors*, Amsterdam.

Trachee (senza) serpenti: paradigmi interpretativi aperti nel santuario termo-minerale del Bagno Grande a San Casciano dei Bagni

Jacopo Tabolli

Abstract: This paper presents a brief analysis of a bronze model of a trachea, discovered in 2024 in the sacred pool of the Etrusco-Roman sanctuary of Bagno Grande at San Casciano dei Bagni. Starting from the anatomical description of this artifact, through the stratigraphic analysis of the context and the significance of the find, we argue that a close parallel in terracotta exists in the collection of the Museo Nazionale Romano. Furthermore, the presence of this *ex voto* confirms the strong link between medicine and religion at Bagno Grande, based on the widespread knowledge of anatomy even among the craftsmen working for the sanctuary.

Keywords: San Casciano dei Bagni, *ex voto*, trachea, Etruscan medicine, divination.

Parole chiave: San Casciano dei Bagni, *ex voto*, trachea, medicina etrusca, divinazione.

La recente edizione dei contesti e materiali provenienti dalle campagne di scavo 2023-2024 al santuario etrusco-romano presso la sorgente termo-minerale del Bagno Grande di San Casciano dei Bagni¹ (fig. 1), oltre ad aver permesso di puntualizzare le fasi di vita del santuario, con offerte votive databili almeno a partire dalla fine del V sec. a.C.², è stata occasione di presentare preliminarmente un *ex voto* in bronzo configurato come piccola trachea³, per la prima volta, nel 2025, esposto in mostra a Berlino alla James-Simon-Galerie, nella sezione della mostra sui *Bronzi di San Casciano* dedicata alla medicina antica presso il santuario⁴ (fig. 2). Questo breve contributo nasce dalla volontà di tornare su questo piccolo manufatto⁵, che oggi appare meno isolato di quanto proposto in prima battuta, sia nell'ambito del sistema di offerte nella vasca sacra del Bagno Grande che nel panorama delle offerte votive nell'Italia centrale.

Questa trachea (SCB_2024_Z44) è lunga cm 12, con un diametro di cm 3.5 e pesa g 186. Marco Pacifici ha recentemente evidenziato come nel nostro esemplare appaia la cartilagine cricoide, dalla quale si origina il condotto tracheale, rappresentato sino al punto di biforcazione nei bronchi e costituito da diciassette anelli cartilaginei⁶. Dal momento che nell'anatomia reale tali anelli, mantenuti in sede da lamine fibrose presentano

* jacopo.tabolli@unistrasi.it, Università per Stranieri di Siena - Dipartimento di Studi Umanistici, centro CADMO

¹ Mariotti, Salvi, Tabolli 2025. L'edizione del volume ha reso superata la sintesi preliminare presentata al convegno urbinato *La forma delle Muse*. Ho così scelto di approfondire per il volume degli Atti la piccola trachea in bronzo perché esemplificativa del complesso sistema di relazioni semantiche documentate al Bagno Grande. Sono infinitamente grato alle curatrici del volume per avermi permesso questa modifica.

² Ad oggi il reperto in bronzo più antico votato nella vasca è una cimasa di candelabro con base circolare e figura maschile, con confronti in particolare con una cimasa da Vulci con ratto di Teti da parte di Peleo, che ha consentito di proporre una datazione tra la fine del V e l'inizio del IV sec. a.C. Si veda, da ultimo, Bischeri 2025, pp. 133-134, n. 6, fig. 9.4.

³ La piccola trachea è stata presentata preliminarmente in Pacifici 2025, pp. 151-152.

⁴ Osanna *et al.* 2025. Per la trachea si veda, in particolare, Tabolli 2025a, p. 63, fig. 64: in relazione al percorso espositivo della mostra a Berlino abbiamo scelto di non inserire la trachea nella sezione finale del percorso, dedicata ai contesti più profondi del deposito, scavati nell'estate 2024, bensì di associare la trachea alle due placche poliviscerali e alla sgorbia chirurgica (*surgical gouge*) nell'installazione che presenta le complesse trame legate alla medicina antica.

⁵ La campagna di analisi diagnostiche dei team di ricerca del CNR_IFAC e dell'Università di Genova, che hanno analizzato anche lega, aspetti metallurgici ed elettrochimica della corrosione per i reperti 2024, troverà un contributo di sintesi all'inizio del 2026, nell'ambito dell'edizione dei dati raccolti nel progetto PRIN 2022 BECAUSE: *Bronze Encounters Context: Archaeological and Physical Understanding of Bronze Statues Excavated at San Casciano dei Bagni*.

⁶ Pacifici 2025, pp. 151. L'analisi si è avvalsa del contributo fondamentale di Giulia d'Amati e Carlo Della Rocca che ringrazio.

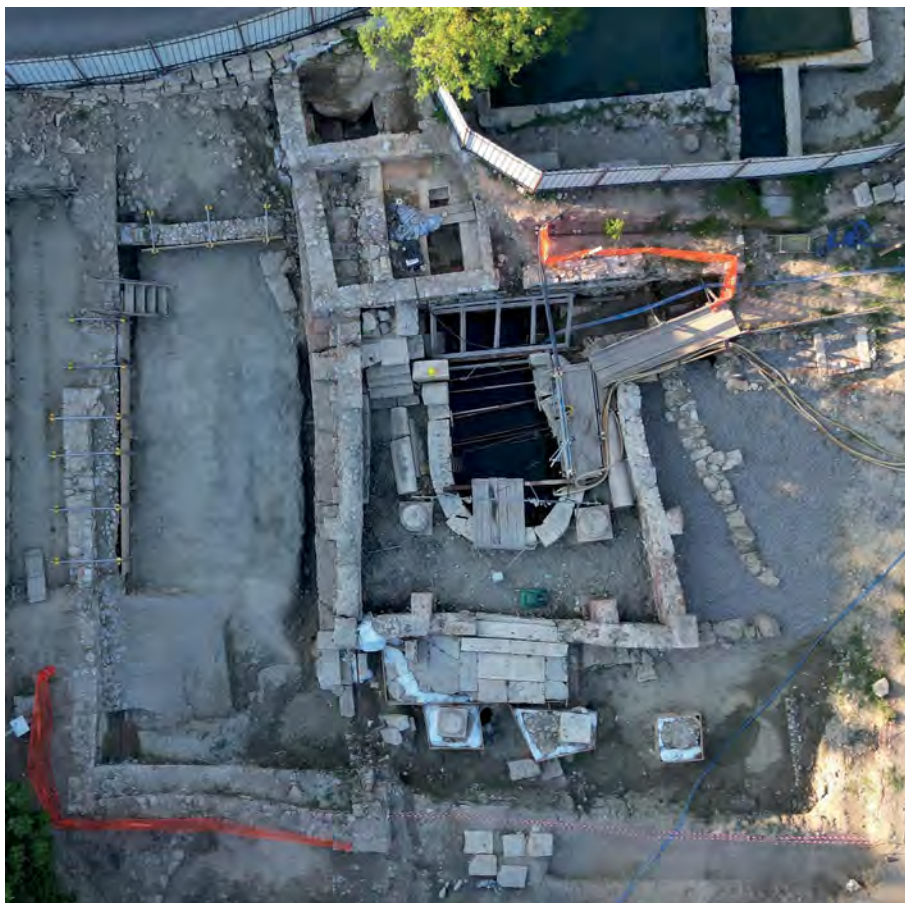


Fig. 1 - San Casciano dei Bagni, Santuario del Bagno Grande. Veduta generale dello scavo, luglio 2025 (© SABAP-SI, Comune di San Casciano dei Bagni, Università per Stranieri di Siena, foto da drone E. Mariotti).

una variabilità compresa generalmente tra quindici e venti unità, la nostra trachea rientrerebbe perfettamente nelle dimensioni e nella fisionomia dell'organo. Lungo l'intero sviluppo si rileva inoltre la presenza di un condotto cilindrico, adeso alla struttura principale e di diametro inferiore, interpretabile con elevata probabilità come una rappresentazione dell'esofago. Questo secondo organo risulta di dimensioni inferiori rispetto a quello osservabile in vivo, circostanza che è stata ricondotta, con buona dose di probabilità, all'intenzione rappresentativa dello stato morfologico assunto alcune ore dopo il decesso dell'individuo⁷. La trachea sarebbe dunque raffigurata con le fisiologiche curvature nei piani frontale – più pronunciata – e sagittale, determinate dal decorso dell'aorta discendente. L'estremità inferiore termina con un breve tenone cilindrico, che suggerisce un'infissione dell'oggetto su un supporto.

La trachea è stata rinvenuta⁸ in corrispondenza di quello che abbiamo definito "Gruppo Nord-Est", al di sotto del sigillo della vasca votiva più antica, che segna la conclusione del rito del *fulgur conditum*⁹ della tarda età tiberiana o forse, più probabilmente, dei primi anni del regno di Claudio¹⁰ (figg. 3-4). Si tratta del

⁷ Su questo aspetto, si veda *infra* p. 102.

⁸ La trachea proviene dall'US 234. Lo scavo del 2024 ha permesso di circoscrivere, accanto agli otto gruppi principali rinvenuti nel 2022, la presenza di altri tre gruppi di offerte, in giacitura più profonda nel deposito, nelle aree che apparentemente risultavano prive di deposizioni ad una quota più alta. Si veda su questo Tabolli 2025b, pp. 23-24.

⁹ L'interpretazione dei dati di scavo come un complesso attribuibile al rito del *fulgur conditum* è stata proposta in Tabolli 2023. Su questo si veda anche Cavallero 2025, pp. 217-218.

¹⁰ Il legame della ristrutturazione e monumentalizzazione del sacello del Bagno Grande con la politica culturale di Claudio emerge a più riprese nei diversi contributi in Mariotti, Salvi, Tabolli 2025 (si veda in particolare Rebeggiani 2025). L'evidenza più significativa è, ad oggi, il donario bilingue della prima metà del I sec. d.C. con iscrizione *Flere Havens – Fons Calvus* che potrebbe rientrare all'interno dei fenomeni di *revival* culturale promossi da Claudio (Tabolli 2025c).



Fig. 2 - San Casciano dei Bagni, Santuario del Bagno Grande. Trachea in bronzo (© SABAP-SI, Comune di San Casciano dei Bagni, Università per Stranieri di Siena, foto F. Marsili).



Fig. 3 - San Casciano dei Bagni, Santuario del Bagno Grande. Pianta del deposito votivo e sezione espansa dei gruppi di ex voto - posizione della trachea indicata dalla stella (elaborazione J. Tabolli e E. Mariotti).



Fig. 4 - San Casciano dei Bagni, Santuario del Bagno Grande. Particolare del posizionamento della trachea nel "Gruppo Nord-Est" (elaborazione J. Tabolli e E. Mariotti).



Fig. 5 - Roma, Museo Nazionale Romano. Trachea fittile (da Tabanelli 1962).

gruppo di offerte dove si concentra la gran parte di rappresentazioni delle divinità (tra tutte, Apollo e *Flere Havens*¹¹), ma anche dove già lo scavo del 2022 aveva riconosciuto, ad una quota più alta, la moltiplicazione di visceri interni, le placche poliviscerali e le lamine oculari. Si tratta di una delle concentrazioni più significative di offerte votive in bronzo, che prosegue in profondità nel deposito¹².

Nell'edizione preliminare non erano stati identificati confronti puntuali, ma solo riferimenti generici rintracciati con i noti poliviscerali fittili dalla Stipe Lanciani di Comunità a Veio¹³, datati tra IV e II sec. a.C. A questi si aggiunge ora quello che ritengo un parallelo puntuale con un *ex voto* fittile nelle collezioni del Museo Nazionale Romano, alle Terme di Diocleziano, noto quasi esclusivamente nella bibliografia di stampo medico¹⁴, ma non rintracciato nei depositi del museo¹⁵ (fig. 5). Si tratta, in questo caso, di un esemplare frammentario¹⁶, che restituisce però nella sua interezza la laringe, assieme alla porzione sommitale della trachea. Si conservano almeno cinque anelli cartilaginei. L'analogia di questo frammento di modellino fittile rispetto alla nostra trachea con laringe è sorprendente. L'importanza del frammento nelle collezioni del Museo Nazionale Romano, nonostante non sia documentata una provenienza specifica¹⁷, consiste nella conferma della circolazione di modelli del sistema respiratorio non solo in bronzo, nel contesto

santuariale di San Casciano dei Bagni dove il livello di conoscenza e di rappresentazione in bronzo della conoscenza è certamente alto, ma anche nei prodotti correnti in terracotta.

Se guardiamo al complesso di *ex voto* dal Bagno Grande, siamo tornati a più riprese sul dettaglio anatomico delle due placche poliviscerali rinvenute nella campagna 2022¹⁸. Entrambe sono caratterizzate, tra gli altri elementi a rilievo, da una trachea sommitale, che probabilmente ebbe anche una funzione nell'atto della fusione, come canale di immissione della lega¹⁹ (fig. 6); nel caso dell'*ex voto* risemantizzato all'atto della dedica alla dea Fortuna da parte di un *Atimetus servus actor* della matrona *Sulpicia Triaria*, sulla trachea fu poi innestata la piccola testina maschile di auriga²⁰. Nella placca poliviscerale SCB_2022_Z152, gli anelli sono resi con otto tratti orizzontali (profondamente incisi sul modello in cera persa), mentre per la placca SCB_2022_Z97, la resa plastica è più marcata, con almeno cinque tratti diagonali, in elegante rilievo a stampo, quasi a formare una spirale continua. In ambo i casi il collegamento anatomico con i piccoli polmoni²¹ è chiaro. Come per il resto dei visceri

¹¹ L'identificazione a partire da Papini 2023, pp. 119-121, 131-133.

¹² La trachea è stata rinvenuta alla quota assoluta di 507, m 16 s.l.m. Il nucleo principale delle deposizioni di statue nello stesso gruppo è ad una quota superiore (a titolo esemplificativo la statua di Apollo è stata rinvenuta alla quota assoluta di 507, m 80 s.l.m.).

¹³ Benedettini 2011, p. 503, H, tav. LXIe.

¹⁴ A partire da Sambon 1895, p. 147, fig. 7.

¹⁵ Museo Nazionale Romano inv. 56320: Tabanelli 1962, p. 73, tav. 36. Ringrazio Sara Colantonio per avermi aiutato nella ricerca. Ad oggi, purtroppo, il frammento non è stato rintracciato (non è documentato in Pensabene 2001) e l'analisi è possibile solo a partire dal disegno edito, che è, comunque, inequivocabile. Ringrazio anche Claudia Carlucci e Alessandro Aruta per le verifiche tra gli *ex voto* fittili in deposito presso il Museo di Storia della Medicina della Sapienza Università di Roma.

¹⁶ Non posso escludere che si tratti dell'apice sommitale di un poliviscerale, anche se l'impressione è che si tratti di una rappresentazione del singolo organo.

¹⁷ La provenienza ipotetica dal Tevere, e in particolare dall'Isola Tiberina (Stieda 1899, p. 239), non trova ad oggi riscontri. Sono grato a Maria Anna De Lucia Brolli per i continui confronti in merito.

¹⁸ Si veda in particolare Tabolli 2023, p. 239; Tabolli 2024-2025.

¹⁹ Tabolli 2023, p. 240.

²⁰ Tabolli 2024-2025, p. 102, fig. 8.

²¹ Che hanno perso volume ed espansione nel rapporto di pressione negativa tra la pleura viscerale e la pleura parietale. Anche questo dato potrebbe confermare il modello costituito da visceri analizzati *post mortem*.

Fig. 6 - San Casciano dei Bagni, Santuario del Bagno Grande. Apici sommitali delle placche poliviscerali (© SABAP-SI, Comune di San Casciano dei Bagni, Università per Stranieri di Siena, foto di J. Tabolli).



interni rappresentati, abbiamo segnalato come nel *record* in bronzo del Bagno Grande i singoli organi sembrano raffigurati nella stragrande maggioranza dei casi sulla base di corpi che hanno perso la vita, suggerendo l'esecuzione presso il santuario di autopsie e un valore didattico dei poliviscerali stessi²², accanto al più immediato valore religioso nell'ambito del sistema rituale e culturale del luogo di culto. Così è certamente possibile, almeno in questi casi, abbandonare l'ipotesi che si tratti di rappresentazioni di visceri animali²³. Indipendentemente dalle diverse rese, ci troviamo di fronte – se consideriamo la trachea rinvenuta nel 2024 accanto alle due placche poliviscerali del 2022 – a tre accurate rappresentazioni del sistema respiratorio, a conferma di una eccezionale conoscenza medica e, al contempo, dello stretto legame tra sistemi di conoscenza e chi materialmente realizzava gli oggetti da destinare al rito e al culto. Pur essendo facilmente ipotizzabile la circolazione di cartoni e modelli intermedi tra gli “atlanti” medici (probabilmente) utilizzati e le versioni in bronzo votate all'acqua calda, è indubbia la vicinanza di saperi, riassunta nel contesto santuarioale. Si tratta per la verità di rappresentazioni “fedeli” piuttosto rare – se escludiamo dal novero dei confronti la nota lastra con polmoni da Kos²⁴, che solleva sicuramente molti dubbi, trattandosi forse di un *ex voto* non di età antica²⁵ – ma confortate dalla trachea fittile del Museo Nazionale Romano.

Come è noto, altrove invece, l'allusione al sistema respiratorio e in particolare alla trachea è reso in formule decisamente più abbozzate, e solo in terracotta. Una maggiore elaborazione caratterizza, nel territorio vulcente, le placche poliviscerali e i poliviscerali cosiddetti “a pacchetto” rinvenuti presso il deposito votivo “campestre” di Tessennano²⁶ e oggi esposte al Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia²⁷. In questo caso, ricorre in più esemplari (fig. 7) la resa della trachea con terminazione superiore ripiegata in testa di serpente. In queste “protomi” a serpente sono evidenti i piccoli occhi circolari a rilievo ed è accennata la bocca tanto che si è ipotizzato – senza però che dati materiali o testuali potessero essere di supporto a questa lettura – un legame tra le trachee serpentiformi e culti salutari che richiamano la devozione a Esculapio²⁸. Nella complessità

²² Secondo la definizione di Pierre Decouflé (1964), a lungo contrastata in bibliografia, ma sostanzialmente corretta, sulla base dell'“osservatorio” costituito dal Bagno Grande di San Casciano dei Bagni. *Contra*, di recente, Fabbri 2019, pp. 105-115, con bibliografia di riferimento. È decisamente da rigettare, perché priva di dati scientifici a supporto, la tesi di F. Fabbri che vedrebbe nell'areale di diffusione dei poliviscerali un riferimento alla cura della malaria.

²³ Sulla questione, in particolare Tabolli 2023 con bibliografia precedente.

²⁴ Si veda in particolare van Straten 1981, p. 131, n. 30.9, fig. 62: «terracotta plaque with the human organs of respiration depicted in relief: cricoid cartilage, trachea, bronchi, lungs».

²⁵ Sono particolarmente grato a Demetris Michaelidis per i confronti con il mondo greco e, in generale, per i continui dialoghi sul record di medicina antica del Mediterraneo.

²⁶ Costantini 1995.

²⁷ Ringrazio infinitamente la Direttrice Luana Toniolo per aver facilitato in ogni modo questa ricerca, e con lei Antonietta Simonelli e tutto il personale del museo.

²⁸ Costantini 1995, pp. 77-78, in cui si fa riferimento ad una «relazione con il culto medico-salutare di Asclepio».



Fig. 7 - Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia. Deposito votivo di Tescenano (© Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia).



Fig. 8 - San Casciano dei Bagni, Santuario del Bagno Grande. Serpente crestate e barbuto (© SABAP-SI, Comune di San Casciano dei Bagni, Università per Stranieri di Siena, foto J. Tabolli).

della definizione della ricezione e diffusione del culto di Asclepio/Esculapio nell'Italia pre-romana e romana²⁹, occorre ribadire però come, non solo in epoca ellenistica in Etruria ma anche per l'età imperiale, nessun luogo di culto legato alle acque termo-minerali è riconducibile *d'emblée* ai diversi modelli degli *Asklepeia* greci³⁰. Così, più semplicemente, il serpente caratterizza una moltitudine di rappresentazioni di divinità da non giustificare l'“invocazione” di Esculapio. Nonostante la terminazione con chiaro valore simbolico, anche nell'ambito di questa serie di poliviscerali vulcenti già nel 1964 Pierre Decoufflé sulla base in particolare di un esemplare a Berlino, riconduceva alcuni di questi poliviscerali a rappresentazioni di specifiche procedure di autopsie, con puntuale “reclinazione degli organi”³¹.

Chi realizzò il modellino votivo di trachea di San Casciano dei Bagni – analogamente alle attestazioni sulle due lastre poliviscerali in bronzo – scelse dunque una linea di rappresentazione decisamente più veritiera dei votivi in terracotta con terminazioni simboliche. Lì dove la conoscenza anatomica raggiunse in bronzo punte di dettaglio sorprendenti non esiste ragione per trasfigurare la trachea come serpente, rispetto a materiali in cui prevale la volontà di creare ‘atlanti’ di anatomia e, peraltro, in un contesto santuarioale in cui la presenza del serpente è ampiamente documentata in ceramica³², ma soprattutto in bronzo³³. Dei cinque serpenti rinvenuti nello strato più profondo indagato del deposito nella vasca votiva, soprattutto il grande serpente incedente dalla testa barbata e crestate offre una testimonianza diretta del legame tra la sorgente calda e l'immaginario sacro legato ai serpenti, con una connessione evidente alla sfera della divinazione (fig. 8).

²⁹ Resta fondamentale a riguardo De Miro, Calì, Sfamini Gasparro 2009.

³⁰ Si veda su questo aspetto in particolare Bassani 2013, con bibliografia di riferimento e ampia discussione.

³¹ Decoufflé 1964, figg. 14-15.

³² De Simone 2025, pp. 337-338. Lo scavo 2025 in corso sta portando alla luce una eccezionale concentrazione di vasi fittili con serpenti, presso il muro di *temenos*, nel “piazze” ovest, inquadrabili preliminarmente, tra la fine del II e il II sec. d.C., tra cui vasi magici.

³³ Arbeid 2025; da ultimo Tabolli 2025a, pp. 82-64.

Ancora una volta il “paradigma” che legge il fenomeno degli *ex voto* anatomici (soprattutto di natura fittile) come straordinario fenomeno di ‘religiosità popolare’ in età ellenistica - medio e tardo repubblicana³⁴, è certamente da riconsiderare. Le trame di immagini che legano i sistemi di *ex voto* documentati nella vasca sacra del Bagno Grande tradiscono un sistema di profonde conoscenze e soprattutto di trasmissione di conoscenze tra saperi diversi, tra professioni diverse, a servizio di un contesto sacro, che pur nella sua apparente marginalità topografica nel territorio della città-stato etrusca di Chiusi, tradisce invece complessi sistemi di natura “urbana” e di diverse *agencies* d’élite, che per la gran parte ancora ci sfuggono.

Abbreviazioni bibliografiche

- Arbeid B. 2025, *Bestiario sancascianese aggiornato. Una rassicurante presenza e molte striscianti sorprese*, in Mariotti, Salvi, Tabolli 2025, pp. 159-161.
- Bassani M. 2013, *Spazi sacri e materiali cultuali nei contesti termominerali*, in M. Bassani, M. Bressan, F. Ghedini (a cura di), *Aquae Salutiferae. Il termalismo tra antico e contemporaneo*, Padova, pp. 91-108.
- Benedettini M.G. 2011, *H - Ex voto anatomici*, in G. Bartoloni, M.G. Benedettini, *Il deposito votivo di Comunità (scavi 1889-2005)*, Roma, pp. 467-584.
- Bischeri M. 2025, *Novità dai bronzetti a figura umana dal Bagno Grande (con alcune osservazioni sul peso, sull'altezza e sul valore della statua di togato)*, in Mariotti, Salvi, Tabolli 2025, pp. 131-141.
- Cavallero F.G. 2025, *Res Sacrae per il santuario di San Casciano dei Bagni*, in Mariotti, Salvi, Tabolli 2025, pp. 213-225.
- Costantini S. 1995, *Il deposito votivo del santuario campestre di Tessignano*, Roma.
- Decouflé P. 1964, *La notion d'ex-voto anatomique chez les Etrusco-Romains. Analyse et synthèse*, «Latomus» 72, pp. 5-41.
- De Miro E., Calì V., Sfamini Gasparro G. (a cura di) 2009, *Il culto di Asclepio nell'area Mediterranea*, Atti del convegno internazionale (Agrigento 20-22 novembre 2005), Roma.
- De Simone V. 2025, *La ceramica comune da mensa e da dispensa*, in Mariotti, Salvi, Tabolli 2025, pp. 327-339.
- Fabbri F. 2019, *Votivi anatomici fittili. Uno straordinario fenomeno di religiosità popolare dell'Italia antica*, Roma.
- Mariotti E., Salvi A., Tabolli J. (a cura di) 2023, *Il santuario ritrovato, 2. Dentro la vasca sacra. Rapporto preliminare di scavo al Bagno Grande di San Casciano dei Bagni*, Livorno.
- Mariotti E., Salvi A., Tabolli J. (a cura di) 2025, *Il santuario ritrovato, 3. Oltre il Bronzo. Rapporto preliminare di scavo (2023-2024) al Bagno Grande di San Casciano dei Bagni*, Livorno.
- Osanna M., Tabolli J., con Maischberger M., Schwarzmaier A. (Hrsg.) 2025, *Die Bronzen von San Casciano dei Bagni. Eine Sensation aus dem Schlamm*, catalogo della mostra (Berlin 5. Juli - 12. Oktober 2025), Berlin.
- Pacifici M. 2025, *Sentirsi a pezzi: nuovi ex voto anatomici dal Bagno Grande*, in Mariotti, Salvi, Tabolli 2025, pp. 143-158.
- Papini M. 2023, *Immagini di divinità e devoti in bronzo*, in Mariotti, Salvi, Tabolli 2023, pp. 117-135.
- Pensabene P. 2001, *Le terrecotte del Museo Nazionale Romano, 2. Materiali dai depositi votivi di Palestrina: collezioni “Kircheriana” e Palestrina*, Roma.
- Rebeggiani S. 2025, *Il santuario del Bagno Grande, il ruolo delle élites senatorie e la riscoperta delle culture italiche nel I secolo d.C.*, in Mariotti, Salvi, Tabolli 2025, pp. 227-237.
- Sambon L. 1895, *Donaria of Medical Interest*, «British Medical Journal» 2, pp. 146-149.
- Stieda L. 1899, *Ueber alt-Italische Weibgeschenke*, «RM» 14, pp. 230-243.
- Tabanelli M. 1962, *Gli “ex voto” poliviscerali etruschi e romani*, Firenze.

³⁴ Diffusamente in Fabbri 2019.

- Tabolli J. 2023, *Tra divinazione e medicina termale*, in Mariotti, Salvi, Tabolli 2023, pp. 235-248.
- Tabolli J. 2024-2025, *Tra corpi in bronzo, strumenti chirurgici e medicina termale*, in M. Osanna, J. Tabolli (a cura di), *Gli dei ritornano. I bronzi di San Casciano*, catalogo della mostra (Reggio Calabria 5 agosto 2024 - 3 marzo 2025), Roma, pp. 98-103.
- Tabolli J. 2025a, *Geschichte einer sensationellen Ausgrabung*, in Osanna et al. 2025, pp. 27-89.
- Tabolli J. 2025b, *Beyond Bronzes: 'Stratigraphies' of the On-Going Research*, in Mariotti, Salvi, Tabolli 2025, pp. 21-30.
- Tabolli J. 2025c, *Ager Clusinum. San Casciano dei Bagni*, in *REE*, «StEtr» 87, pp. 467-472, n. 66.
- van Straten T. 1981, *Gifts for the Gods*, in H.S. Versnel (ed.), *Faith, Hope and Worship. Aspects of Religion Mentality in Ancient Worlds*, Leiden, pp. 65-104.

Nel decoro l'immanenza. Ornato e presenza del dio

Gian Luca Grassigli

Abstract: The increasingly widespread tendency to consider ancient art as a form of communication rather than representation has led to the neglect of various formal issues concerning the figurative languages of the ancient world. One aspect that certainly receives less attention today is that related to the so-called “decorative apparatus.” In this paper, through the analysis of several artistic artifacts from different periods of antiquity, the relationship between decorative function and semantic function in the motif of vegetal friezes is examined.

Keywords: phytomorphic motifs, vine, decorative function, semantic function, form and meaning.

Parole chiave: motivi fitomorfi, vite, funzione decorativa, funzione semantica, forma e senso.

Il tema a cui alludo nel titolo, forse troppo apoditticamente, è legato da un lato al complesso confine tra funzione decorativa e funzione semantica, ammesso che tale confine esista, e dall'altro alle ragioni dell'ornato; questioni di difficile percezione da parte di spettatori estranei al contesto culturale, più che cronologico, di produzione dei materiali analizzati, come siamo noi del resto nei confronti dell'arte dell'antichità. Non si tratta di un problema nuovo evidentemente. Mi pare, tuttavia, degno di essere ripreso, poiché viviamo in una fase culturale che tende a considerare l'arte, almeno quella antica, più come uno strumento di comunicazione e di propaganda che nella sostanza dei suoi valori formali¹, e che dunque, proprio per tale caratteristica, finisce con lo svalutare, se non proprio ignorare, ciò che ci appare semplicemente come “decorativo”.

Mi concentrerò in particolare sul motivo dei racemi e delle composizioni vegetali o fitomorfe, in alcuni suoi sviluppi particolari, proponendo ovviamente solo qualche considerazione di carattere generale. Si tratta, in effetti, di un motivo utile dal nostro punto di vista dal momento che è considerato quant'altri mai “decorativo”, e inoltre gode di una fortuna di fatto smisurata non solo nel mondo antico, ma per un tempo amplissimo anche nelle espressioni artistiche europee delle età successive, al punto che sarebbe pressoché impossibile numerarne le attestazioni. La sua profonda durata potrebbe apparire un fatto del tutto secondario dal nostro punto di vista; tuttavia, il perdurare nel tempo di un motivo “decorativo” segnala verosimilmente una sua qualche efficacia, per quanto non sappiamo se semantica, estetica o semplicemente di conforto alla lunga abitudine dello sguardo.

Ho scritto decorativo tra virgolette, perché il termine porta in sé, direi inevitabilmente, un'accezione negativa conseguente a uno sguardo moderno, esterno pertanto ai sistemi culturali dell'antichità e che suggerisce – come detto – una valenza secondaria nell'opera figurata di ciò che appunto riteniamo di individuare come “decorativo”, ossia accessorio, quasi di complemento e verosimilmente privo di una funzione semantica individuabile con buone specificità e chiarezza. A voler approfondire, l'idea di “decorativo” comporterebbe anche uno svilimento a livello formale degli elementi qualificati come tali, ma non è questo il luogo in cui si possa imboccare anche tale via. Ciò che conta ora è che il soggetto che qui interessa ossia le composizioni vegetali o fitomorfe, il viluppo più o meno calibrato di racemi, anche quando occupa una percentuale consistente dello spazio dell'immagine o svolge un ruolo visibilmente cospicuo nella composizione, tende comunque ad apparirci di valore secondario.

* gian.grassigli@unipg.it, Università degli studi di Perugia - Dipartimento di Lettere-Lingue, Letterature e Civiltà antiche e moderne

¹ Fortemente rappresentativi da questo punto di vista Marconi 2015; Hölscher 2018.

Per chiarire ciò che intendo dire basterebbe pensare alla differenza di attenzione che continua a suscitare il fregio superiore esterno del recinto dell'*Ara Pacis* rispetto alla parte inferiore: un monumento che nel suo formidabile intento programmatico dovrebbe invece far riflettere sul valore emblematico e sulla fortuna nel tempo del cadenzato svolgersi dei racemi d'acanto, ossia di una declinazione particolare del tema che qui interessa. È a questo punto del mio divagare che mi pare possa apparire di una certa utilità una celebre considerazione di C.G. Jung, che – al di là della sua correttezza, su cui non discuto – mi pare possa costituire comunque un utile strumento ermeneutico. Egli scrive, in una nota al suo *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*: «l'allegoria è la parafrasi di un contenuto conscio, mentre il simbolo è il miglior modo di esprimere un contenuto inconscio presagito ma ancora sconosciuto»². Una parte del senso del mio intervento potrebbe giocarsi intorno a questa idea, ossia la domanda circa quando il tema fitomorfo, il florilegio di racemi, è passato dalla sua natura di simbolo a quella di allegoria, quanto in determinati casi entrambe le categorie possono convivere in esso e soprattutto quando, infine, si è trovato estromesso da tale dialettica, venendo catalogato come ornato.

Poiché, tuttavia, le Muse allo stesso modo delle loro forme non hanno età o, se si preferisce, funzionano al di là delle loro età, ovvero secondo età il cui conteggio sfugge ai nostri banali meccanicismi, inizierei con un accenno a un monumento che travalica di molto il confine dell'antichità e che potrebbe aiutare ad avvicinare in modo diverso il soggetto in questione.

Il celeberrimo e magnifico portale della Chiesa di San Zeno a Verona, così come lo vediamo oggi, è il frutto dell'intervento di tre maestri di cui ignoriamo il nome, che hanno lavorato in due distinti momenti: il Primo nella seconda metà dell'XI secolo, il Secondo e il Terzo nei primi decenni di quello successivo³. Il Primo maestro, che molto risalta per la qualità del suo lavoro, eseguì dunque la versione primigenia del portale, verosimilmente più piccolo di quello giunto a noi. Della sua opera rimangono ventotto formelle bronzee, di cui però non conosciamo né la disposizione originale, né tantomeno se costituissero l'intero portale. In ogni caso, ed è ciò che interessa in questo studio, tali formelle sono di norma caratterizzate da scene sacre



Fig. 1 - Verona, Portale di San Zeno. Danza di Salomè (da Mellini 1992, p. 100).

solennemente scandite, sviluppate su un fondo assolutamente liscio che rafforza l'emersione di figure di potente plasticità, nelle loro forme riassunte, misurate, efficacemente allusive, dislocate con un senso austero del ritmo alterno tra le ampie pause – il fondo liscio – e il canto – le figure – (fig. 1).

In questo insieme molto coerente che ubbidisce con qualità alta e costante a tale linguaggio risaltano d'improvviso – e qui dispiace molto non possedere più la successione originaria – cinque formelle, il cui fondo sorprendentemente si fa mosso e vibrante, percorso com'è da un traforato intrico di racemi fitomorfi. Si tratta della scena veterotestamentaria del re *Nabucodonosor* e i tre giovani gettati nella fornace, di quelle evangeliche della cacciata dei mercanti dal tempio e delle Marie al sepolcro vuoto, di quella dall'Apocalisse con l'arcangelo Michele che uccide il drago e di una quinta (fig. 2), non collegata alle Scritture, di cui farò cenno successivamente⁴. Il contrasto è molto incisivo e sorprendente non solo rispetto all'insieme delle formelle del portale, ma si distingue radicalmente anche dalle soluzioni di altri celebri portali coevi (penso a

² Jung 1977, p. 19, n. 4.

³ Per un'ottima analisi del portale e del suo contesto architettonico, dotato peraltro di un eccellente supporto di immagini eseguite da Basilio e Matteo Rodella (BAMSphoto), vd. ora Coden, Franco 2017, con ampia bibliografia precedente.

⁴ Coden, Franco 2017, rispettivamente nn. 69, 87, 111, 115, 114.

Hildesheim, Augsburg, Novgorod) e che muta radicalmente l'effetto e la percezione, trascinando le scene interessate in una dimensione visiva ed emozionale sostanzialmente diversa.

Tale radicale differenza si gioca tutta esclusivamente su un piano formale, che non investe la maniera di rappresentare le figure, bensì di animare improvvisamente e vertiginosamente il fondo liscio con un vivissimo avvilupparsi di racemi. Questo fatto, l'introduzione di un tale elemento ornamentale, nel senso che parrebbe non avere rimandi con un tema specifico, ci dovrebbe obbligare a una serie di domande: perché un cambiamento così repentino? perché la sostituzione, e proprio in queste scene, di un fondo liscio e immobile, con uno così articolato e mosso? su che tipo di sensazione e di effetto si intendeva fare gioco e quale peculiarità di gusto il maestro chiamava in causa? perché a muoversi sono dei racemi? Per quanto ci troviamo di fronte a un elemento che normalmente chiameremmo ornamentale, mi pare che tutte queste domande avrebbero un carattere lecito, quando non indispensabile, le cui risposte parteciperebbero di una comprensione ben più ampia del portale tutto e della sensibilità estetica e culturale a cui ha dato forma e corpo.

Al di là delle risposte, che appartengono a un tempo estraneo a quello toccato dal Convegno, mi pare che ci troviamo di fronte a una situazione in cui il confine tra ornamentale e semantico, accettando tale opposizione, si confonde, diviene labile e difficilmente definibile, in cui forma e sostanza si saldano in maniera inestricabile: è il luogo dell'arte, in cui i destini degli elementi che rimandano al soggetto trattato esistono attraverso una forma in sé significativa che si intreccia ad altri elementi che paiono caratterizzarsi invece prima di tutto in virtù della loro stessa forma e non di un rinvio semantico, sul quale tuttavia hanno un'inflessione potente.

È il momento di accennare alla quinta formella, la sola dell'intero insieme non riconducibile a un passo delle scritte e che indurrebbe pertanto a una lettura allegorica (fig. 2). Vi si riconoscono due figure femminili in basso ai lati, alle cui spalle si dipartono, o dalle quali si dipartono, due alberi, sinteticamente frondosi e popolati di uccelli. Le due figure femminili allattano quattro creature, una creatura per seno. Quella a destra nutre due bambini, quella a sinistra un pesce e un animale, forse mostruoso, che non si riesce altrimenti a riconoscere. Il tutto nel rigoglioso sviluppo della coppia di alberi popolati di uccelli e nello svolgersi vivido dei racemi, che in relazione a tale soggetto ricevono ulteriore vividezza.

È lecito riconoscere un'evocazione potente della magia e della sacralità della grande forza generativa, da cui tutto promana e che tutto nutre, che non può non pensarsi se non nelle forme esplicite di un femminile per così dire assoluto, secondo una prospettiva, ovvia in quel contesto, che guarda al mondo nella sua interezza, a ciò che vive come espressione complessiva del creato: esseri umani, animali, pesci, uccelli, alberi, foglie e virgulti, questi ultimi che tramano di loro stessi lo sfondo, si sviluppano insieme, sostanzandosi tutti della stessa medesima forza. Mi pare che anche in questo caso, il vibrato del fondo, che funziona a livello ornamentale, di intricata intensità pervasiva dello spazio, partecipi allo stesso tempo, con una sua specifica forza di "non detto" al senso generale dell'insieme e imprima ad esso una sua propria inflessione: il divampare della vegetazione, la sua vitalità estrema di crescita e generazione, esperibile quotidianamente, appare in tutta la sua efficacia simbolica.

C'è un'altra cosa che mi interessa e che riguarda tutte e cinque le formelle, ed è l'aspetto invasivo e permeante del viluppo di racemi. Al fondo liscio, che allude al vuoto dello spazio, su cui si innestano monumentalmente



Fig. 2 - Verona, Portale di San Zeno. Scena allegorica (da Melini 1992, p. 127).

di volta in volta personaggi, strutture, oggetti, alberi, si sostituisce l'intrico di racemi che assume in sé lo spazio, ne cancella il vuoto, occupandolo con la propria presenza febbrile. Il vuoto è pieno, si riempie di questa sostanza permeante, pervasiva, la cui forza generativa è tale che dal taglio che può farne l'uomo riceve ulteriore forza di rigenerazione.

Queste considerazioni, che potrebbero apparire anche come un'inutile divagazione rispetto alla forma artistica della classicità, possono invece costituire un'utile mediazione tra noi e l'antico per capire le possibilità del funzionamento del soggetto in questione. In particolare in età cristiana, se lo svolgersi di racemi prende la forma di tralci e pampini, mentre il suo distribuirsi nello spazio adempie alla funzione decorativa, l'individuazione della specie da un lato rinvia ovviamente all'affermazione della divinità e dall'altro nel gioco rigoglioso ne chiama in causa allusivamente la forza vivificante e la potenza: la funzione di decoro si amplia in un'eco di senso potente, risonante la presenza del divino e il suo generarsi perpetuo. Decoro e senso convivono pienamente nel medesimo elemento formale.

Il mondo antico non è certo meno sensibile e pronto rispetto alle possibilità allusive dell'elemento vegetale, né riguardo la sua individuazione precisa con tutto ciò che comporta, né in relazione alla sua meravigliosa e misteriosa forza di vita. Il problema di percezione e di comprensione è tutto nostro, ovviamente, che abbiamo ormai perduto quell'antica millenaria relazione con l'aspetto magico e religioso del ciclo naturale.

Tornando per l'ultima volta al Primo maestro del portale di San Zeno, considerato come una delle tante espressioni catalizzatrici di quel potentissimo sciame di immagini, allusioni, possibilità di figurazione che dall'antico scendono verso di noi, ci si potrebbe chiedere, richiamando il pensiero di Jung, se ci si trovi nel luogo del simbolo o della metafora, o magari di un loro instabile intreccio, con tale invasività ornamentale. Di certo siamo di fronte a un artista di illuminata creatività e forza espressiva, che affonda le mani senza paura in un soggetto, la pervasività vivificante del gioco dei tralci, che risale vertiginosamente nel tempo attraversando

secoli e secoli, riportandoci – finalmente – ad alcune questioni che riguardano, apparentemente in maniera più esplicita, l'antico.

Mi soffermo così per cominciare su un'immagine ovvia, per molti versi, talmente ovvia che può apparire scontata tanto è nota e che propone, pur in forme distinte, la medesima forza invasiva dell'elemento vegetale, per quanto in questo caso la specie sia perfettamente e volutamente riconoscibile e in esplicito rapporto semantico col protagonista della scena. Si tratta di un'anfora ora a Boston della seconda metà del VI sec. a.C. (540-530 a.C. ca.), assegnata alla cerchia di Exekias⁵ (fig. 3). Dioniso, incoronato d'edera, è al centro dell'immagine, grande quasi quanto l'intera altezza della scena figurata. Sta accostando con la mano destra un *kantharos* alla bocca, mentre con la sinistra regge un ramo di edera che ricade alle sue spalle. Di fronte a lui, due piante di vite, ritmicamente attorcigliate in un gioco di simmetria e misura come due serpenti, quasi un caduceo senza ali, si innalzano e danno vita a un ordinato per quanto complicato viluppo di tralci e pampini, carichi di grandi grappoli e popolati di satiri, minuscoli in rapporto all'insieme, intenti a una vendemmia che appare giocosa. Con il suo andamento sinuoso la vite penetra minuziosamente in ogni parte della superficie,



Fig. 3 - Boston, Museum of Fine Arts. Anfora attica (da Hölscher 2018, fig. 20).

⁵ Boston, Museum of Fine Arts inv. 63.952.

spandendosi ovunque, e definendo in alto e ai lati il perimetro stesso della scena. Per quanto letteralmente non costituisca un'emanazione del dio, di fatto ne itera e ne diffonde la presenza. Se Dioniso col suo forte impatto monumentale sembra al centro della composizione, gravitando tuttavia nella parte sinistra, le due piante di vite di fronte a lui segnano il centro effettivo e generano l'ordine e i limiti dell'intera scena, e insieme materializzano il gioco vegetale che diffonde armoniosamente la propria presenza in tutto lo spazio disponibile, assecondando il piacere estetico e la fantasia dell'artigiano e insieme dilatando l'idea di pervasività della pianta e dunque del dio o della sua potenza.

La presenza dei satiri non è meno interessante dal punto di vista formale e semantico. Il loro pullulare nel grande gioco ornamentale della pianta arricchisce e vivacizza l'intento decorativo e insieme comunica il senso gioioso e idealizzato di una vendemmia alacre e festosa. Resta una considerazione sulle loro dimensioni: sono i satiri a essere minuscoli o non è forse la grandezza del dio e della sua potenza diffusa dalla pianta a farli apparire tali? In altre parole, si tratta di un'immagine pensata secondo la scala effettiva dello sguardo del dio e della sua sovrumana dimensione o della fantasia interpretativa dell'artista?

Per quanto a prima vista non vi sarebbero dubbi su ciò che nella scena costituisce il soggetto e ciò che invece disegna il motivo ornamentale dell'intera composizione, verrebbe da pensare che nella resa generale e nel suo senso appaia meno indispensabile la presenza del dio che non la diffusione dei racemi della pianta. Il tema non è raro, per quanto qui realizzato in ottime forme, e direi che ci troviamo di fronte a uno dei vari esempi possibili di impianto di una lunghissima tradizione.

Un esempio più attenuato, ma non meno significativo, lo troviamo in un'anfora assegnata non unanimemente ad Andocide, proveniente da Vulci e ora a Monaco, normalmente collocata intorno al 520 a.C.⁶ (fig. 4). La scena di Eracle a banchetto alla presenza di Atena presuppone, comunque, un'aura dionisiaca, evocata dal *kantharos* che risalta scuro al centro dell'immagine – nereggiando esattamente come i grandi grappoli –, e iterata diffusamente e quasi ossessivamente in tutto lo spazio disponibile dal tema della vite, che si diffonde al di sopra delle figure e che pervade anche la zona inferiore dell'immagine, apparendo tra i piedi della *kline*. Anche in questo caso è difficile scindere il valore decorativo del motivo, che anima e muove la composizione, dal valore semantico che allude alla presenza diffusa del dio.

Il discorso appare più complesso e interessante in una coppa ionica a figure nere ora al Museo del Louvre⁷ (fig. 5), che mostra una disposizione delle figure particolarmente ricercata ed originale. Senza bisogno di una descrizione accurata, la questione appare subito all'occhio e consiste nel diverso asse di orientamento, definito spesso in letteratura prospettiva od orizzonte, che caratterizza la figura umana rispetto alle due piante. Su tale caratteristica, soprattutto, si è discusso⁸.

F. Lissarrague, con la sua consueta sensibilità per le vie non dette della forma, diversamente dai tentativi precedenti di definire l'organizzazione e la suggestione



Fig. 4 - Monaco, Staatliche Antikensammlungen. Anfora attica, Pittore di Andocide (wikipedia CC BY-SA).

⁶ München, Staatliche Antikensammlungen inv. J388.

⁷ Paris, Louvre inv. F 68.

⁸ Lissarrague 2022, con bibliografia precedente.

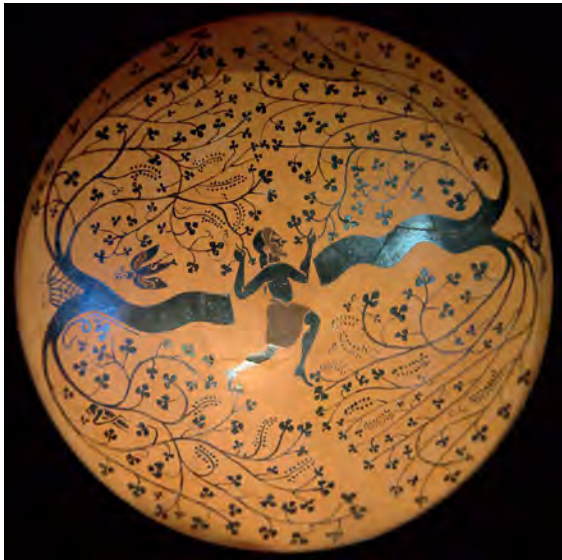


Fig. 5 - Parigi, Louvre. Coppa ionica (da Lissarrague 2012, fig. 5).

e l'onnipresenza dell'elemento vegetale rimarrebbe comunque il tema principale della scena, appunto «*surtout le caractère envahissant du végétal*».

Questa stranezza di visione prospettica, o se si vuole tale mancanza di visione prospettica, o ancora la sottomissione dell'organizzazione spaziale a una specifica sensibilità di rappresentazione in verità si traduce in due conseguenze formali estremamente significative, che sono da un lato l'accentuazione delle potenzialità decorative dell'elemento vegetale così concepito, e dall'altro l'assegnazione alla scena di un ordine distinto da quello naturale, che in un certo modo lo travalica.

L'uomo è al centro dello spazio circolare, ma orientato secondo un asse perpendicolare rispetto a quello delle due piante. I due orizzonti, quello naturale, diciamo così, e quello umano sono ben distinti, e anche contrastanti, ma nello stesso tempo, in quanto perpendicolari, fortemente interlacciati. In questo modo la parte mobile delle piante, quella che si spande nello spazio, può effettivamente dispiegarsi secondo un ordine e una direzione perfettamente coerenti rispetto all'orizzonte dei due tronchi, assumendo tuttavia in se stessa, e dunque facendolo proprio, lo spazio che dovrebbe esistere nella sfera dell'orizzonte umano, che non ha più un sopra e un sotto, né cielo né terra, ma è complessivamente racchiuso nel viluppo della vegetazione. Non so dire se sia un viluppo minaccioso, per quanto non sembri, o protettivo: però è un viluppo padrone dello spazio. Vorrei sottolineare che ciò che ho detto non è un'interpretazione: magari in questa stessa forma può diventarlo, o può suonare come se lo fosse, ma in verità si tratta sostanzialmente di una descrizione. Credo che la cosa in sé possa essere significativa.

La riflessione di Lissarrague, su cui ho appoggiato queste considerazioni, è molto importante e passa con grande efficacia dalla individuazione di un dato formale alla descrizione di un effetto psicologico, per chiamarlo così, che esso genera. In questo caso si tratterebbe del disorientamento che nasce dal senso di "instabilità dello spazio" dovuto a questa particolare organizzazione delle figure. Uno spazio che l'uomo non controlla e non possiede, o comunque non del tutto, perché derivato da orizzonti che si determinano in direzioni divergenti. Essere in balia di questo spazio che ci sovrasta è tutt'uno con l'essere spettatore, o preda, di questa inarrestabile invasione o pervasione dell'elemento vegetale. Che tale esperienza straniante che le immagini richiamano non sia estranea ai modi del dionisismo penso sia una cosa quasi ovvia da sottolineare. Anche in questo caso, per tornare al nostro tema, tra segno e decoro il confine è molto incerto.

spaziale dell'immagine secondo un'idea canonica di prospettiva, preferisce efficacemente sottolineare ciò che ne deriva, vale a dire la «*notion d'instabilité de l'espace et surtout le caractère envahissant du végétal*»⁹, quali tratti essenziali che emergono dalla inconsueta composizione e che da soli basterebbero a giustificare tale peculiarità compositiva per mano di un pittore senza dubbio assai originale.

A me pare che si possa aggiungere qualcosa, implicito peraltro nel discorso di Lissarrague, ossia che ciò che viene così ben definito «*nozione di instabilità dello spazio*» non sia dovuto a bizzarria o fantasia creativa, ma sia stato concepito proprio in quanto funzionale a rappresentare con grande efficacia il carattere pervasivo dei rami e del fogliame, dunque dell'elemento vegetale più leggero e mobile; e se anche l'intento non fosse stato così programmaticamente definito nel suo contenuto e fosse stato condotto per, diciamo così, una peculiare intenzione decorativa, di fatto la pervasività

⁹ Lissarrague 2022, p. 16.

Dopo aver menzionato le serie di coppe attiche in cui la vigna si sviluppa in forme così diffuse e con andamento circolare all'interno o all'esterno dei vasi, in connessione con scene di vendemmia o di banchetto, F. Lissarrague chiude il suo elegante commento con una considerazione importante: «l'espace concret du vase est ainsi occupé par la plante, don de Dionysos ; qu'on la travaille ou qu'on en consomme le produit, la vigne répand son ombre sur les hommes et s'installe dans les vases à boire»¹⁰. Mi chiedo solo: è la vigna ad espandere la sua ombra sugli uomini? Ma soprattutto è la vigna a spandersi in questo modo così pervasivo al punto da invadere ogni spazio a disposizione dell'uomo qui rappresentato? Ancora una volta, direi, la figura del dio è meno necessaria di quella della vite, che per forza allegorica e per efficacia delle sue possibilità di sviluppo formale mostra meglio del dio stesso i modi e le possibilità della sua presenza.

Direi che questa coppa può far luce su altre successive soluzioni, in cui il tema del racemo di vite, carico di neri grappoli, gioca un suo ruolo nelle composizioni, intrecciandosi anche con diversi e più complessi significati, che non c'è modo qui di approfondire. Penso ad esempio a una celebre coppa a figure nere ora a Oxford¹¹ (fig. 6), in cui un sottile sviluppo della pianta connette e inquadra soggetti che fissano relazioni semanticamente assai rilevanti: Dioniso, ovviamente, unica figura che si sviluppa nella sua interezza, gli occhi e lo sguardo, Gorgone. Lo sviluppo della vite, che intorno al dio s'intreccia con l'edera, se svolge senza dubbio una sua funzione ornamentale animando spazi altrimenti vuoti, di fatto struttura la composizione, articolandone gli spazi e collegando tutti gli elementi portatori di un senso autonomo, che in questo modo ampliano la loro eco tramite le connessioni instaurate. Si tratta di una soluzione che in varie forme possiamo trovare su diversi oggetti di questo tipo.

Sono tutti esempi che sviluppano il tema del racemo in quanto racemo di vite e dunque in connessione con la presenza, gli effetti e il senso di Dioniso. Però credo che sia importante analizzare le modalità formali e insieme le funzioni decorative attraverso cui si dispiega e si utilizza la presenza della vite. Perché tali modalità formali e tali istanze decorative si svilupperanno nel tempo e costituiranno un patrimonio di esperienza e memoria figurativa su cui si potranno innestare usi simili per girali di piante differenti, a volte specifiche e isolate, a volte innestate con esemplari di tipo diverso.

Senza dimenticare che, al di là della vite, l'elemento arboreo in generale nella sua figura completa o nella sineddoche della vegetazione espansa non perde mai la sua possibilità allegorica, legata a temi di grande portata. Mostro un esempio celebre e già percorso, con efficacia, in particolare e ancora una volta da F. Lissarrague¹². La contrapposizione tra il corpo nudo disteso di un guerriero morto e compianto e le potenzialità invece non esaurite della sua armatura disposta secondo uno schema che evoca il corpo diritto, che illustra una faccia di un'anfora datata intorno al 530 a.C. e assegnata al Pittore della Piangente, è sostenuta e rafforzata dal tema dell'elemento vegetale rappresentato in forme estremamente sintetiche¹³ (fig. 7). All'andamento ad arco di cerchio che asseconda la figura del corpo disteso di rami secchi, mossi solo da trattini perpendicolari e innestati su fusti sottili, si contrappone l'intenso sviluppo del fogliame, che fa da ampia corona a tronchi ugualmente sottili, che sovrasta l'armatura. Anche se in senso stretto non si tratta di racemi, dal momento che l'elemento vegetale è collegato ad alberi rappresentati nella loro interezza, risulta evidente da un lato la forza allusiva al tema enorme di vita/morte e dall'altro il valore decorativo connesso a tale possibilità seman-



Fig. 6 - Oxford, Ashmolean Museum. Coppa attica (da Frontisi-Ducroux 1995, tav. 56).

¹⁰ Lissarrague 2022, p. 17.

¹¹ Oxford, Ashmolean Museum inv. V 234.

¹² Lissarrague 2009.

¹³ Città del Vaticano, Musei Vaticani inv. 16589.



Fig. 7 - Città del Vaticano, Musei Vaticani. Anfora attica del Pittore della Piangente del Vaticano (© Governatorato dello Stato della Città del Vaticano, Direzione dei Musei e dei Beni Culturali).

limitando in un campo molto ristretto, il tema dell'elemento vegetale, tranciato eppure sfrontatamente vitale, nella funzione di segnare, ornandolo, un confine, che può collegarsi alla dinamica interno-esterno, come nella celebre fascia musiva tra vestibolo e atrio nella Casa del Fauno, una dinamica strutturale nella concezione dello spazio nel mondo latino, ovvero a una diversità gerarchica e funzionale di due settori di un medesimo ambiente, come accade in una serie di triclini di abitazioni di età ellenistica nella Cisalpina romana¹⁴. Le soglie e le fasce di questo tipo materializzano, ferdandone l'immagine nei pavimenti, l'idea della sconfinata potenza generatrice della natura, interpretata nella forma di uno stupefacente rigoglio decorativo, di profusione di vivida bellezza, quasi di scialo, ma tuttavia si distendono su linee di demarcazione il cui valore funzionale non è scindibile da quello simbolico.

Nel celebre *asàrotos òikos* aquileiese il lato di accesso allo spazio centrale del triclinio è segnato dall'elegantissima raffigurazione di un lungo racemo di vite in cui i verdi dei pampini giocano sapientemente con la luce, mentre gli avanzi del cibo idealmente (e perennemente) consumato si dispongono sugli altri tre lati del pavimento¹⁵. È interessante dal nostro punto di vista considerare il diverso registro concettuale a cui rispondono i soggetti. Se, nella passione per il *divertissement* artistico che un certo ellenismo ama molto, i resti di cibo costituiscono il rinvio concreto all'azione svoltasi e destinata a svolgersi nel vano, al racemo, ossia un segmento o, se si vuole, esso stesso un avanzo, tuttavia vivissimo, di una pianta è assegnato il compito non di indicare la realtà concreta della funzione della stanza, bensì di evocare l'atmosfera e l'aura, la dimensione

tica, evidente nella diversa resa delle piante e tuttavia nell'intento comune di occupare e animare significativamente lo spazio.

In questo studio interessa maggiormente, comunque, il racemo, come soggetto in sé, rappresentato svincolato dalla pianta, in uno sviluppo autonomo o sommato ad altri elementi vegetali, che gode, quale elemento per così dire "decorativo", di una fortuna smisurata nello spazio e nel tempo. La sua separazione dall'albero nella sua definizione complessiva lo rende un elemento prezioso per gli artisti o se si vuole per i figuratori, perché estremamente manipolabile ed adattabile alle loro esigenze di resa formale e di inclinazioni estetiche, senza che ciò privi l'elemento della sua originaria forza allegorica e significativa. Sotto forma di soglia, di cornice, di ghirlanda, o di elemento che anima un fondo il racemo è sempre frutto di sineddoche, un frammento, il segno che rimanda in natura a qualcosa di maggiore e definito, per quanto nell'aspetto possa apparire arricchito in forme idealizzate, che nel suo intento di riempire con bellezza uno spazio altrimenti vuoto, trasferisce ad esso anche la sua capacità di significare. Direi che, almeno in certe epoche, appare anche una soluzione curiosa, perché risulta frutto insieme di un raffinatissimo intento mimetico nella resa dei particolari, e di un'operazione chiamiamola di astrazione per quanto riguarda la sua costruzione dimensionale, la sua costrizione spaziale ed eventualmente la sua organizzazione.

In particolare a partire dall'età ellenistica le soglie e le fasce partizionali isolano e trasferiscono a terra, de-

¹⁴ Sulla questione complessiva Grassigli 1998, pp. 76-100; per le cosiddette fasce partizionali vd. Coralini 1996.

¹⁵ Grassigli 1998, pp. 219-220, con bibliografia precedente.

culturale e psicologica, diciamo “spirituale”, in cui gli incontri avevano luogo. Decoro e senso si intrecciano, come i rami nelle ghirlande o negli sviluppi ornamentali di molteplici tralci.

Il senso pieno della potenza simbolica della funzione della delimitazione di uno spazio, non solo fisico ma soprattutto ideale, assegnato dalla percezione del mondo antico al racemo, è esemplificata in un grado assai elevato nella ricchissima decorazione figurata del celebre cratere di Derveni. Come è noto, un tralcio privo di un qualunque sostegno di una pianta corre lungo tutto il corpo del vaso, segnando non solo un importante confine nella tettonica del cratere, ma l'intervallo decisivo nel senso del discorso figurato tra le scene dionisiache mondane e lo spazio del risveglio ultraterreno riservato agli iniziati, a cui danno forma le immagini poste sul collo. La funzione decorativa del racemo messa in risalto dalla sua diversa cromia e dal suo riempire con vivacità il limite superiore della scena principale, s'innerva con una funzione semantica fondamentale.

Chiudo queste considerazioni con un esempio più tardo – certo, non quanto il portale di San Zeno –, non solo per la sua fattura davvero fastosa e traboccante, ma per la capacità emblematica di concentrare con icastica evidenza la funzione decorativa e semantica insieme del viluppo, organizzatissimo, di racemi. Mi riferisco al non abbastanza celebre mosaico cosiddetto della punizione di Licurgo, rinvenuto a Ste-Colombe (Vienne) e datato al II sec. d.C.¹⁶ (fig. 8). L'ampia porzione rettangolare del vano absidato è occupata con un'intensità assai densa da un folto intrico di racemi, generati da cespi posti ai quattro angoli, animati da numerosi pampini e carichi di grappoli d'uva. L'invasione vegetale e il senso di alterazione dello spazio che F. Lissarrague ha riconosciuto nella decorazione della coppa del Louvre già citata, qui raggiunge un livello quasi parossistico. Non percepibile al primo sguardo, per quanto segnalato da un mantello svolazzante in lieve azzurro, ma solo a un'analisi più attenta, si riconosce Licurgo che tenta disperatamente di liberarsi con la doppia ascia dal viluppo affascinante e terribile che lo avvinghia: la densità dell'intrico, la sproporzione enorme tra la dimensione della figura e lo spazio – il volume – dell'intreccio vegetale sono tali da comunicare l'impossibilità della battaglia contro il dio, anzi il suo carattere irrisorio, così come irrisoria doveva apparire la misura umana rispetto alla potenza divina. Nell'abside Dioniso banchettante si gode lo spettacolo; e inevitabilmente noi con lui, per quanto con un diverso sapore. Decoratività e senso si fondono nella grande qualità e nella fantasia dell'opera.

Termina così questo giro, uno dei tanti possibili, tra la cascata di immagini che, attorno a questo tema, fluisce nel tempo, il cui ordine, in tale scroscio ridente, è affidato alla nostra memoria e al nostro sguardo, sotto l'attenzione divertita e sorniona delle Muse misteriose.



Fig. 8 - Ste-Colombe (Vienna). Mosaico della punizione di Licurgo (da Lancha 1977, fig. 98, dis. R. Prudhomme).

¹⁶ Lancha 1977, pp. 185-187.

Abbreviazioni bibliografiche

- Coden F., Franco T. 2017, *San Zeno. Le porte bronzee*, Sommacampagna (VR).
- Coralini A. 1996, *Osservazioni sulle fasce partizionali a ornato fitomorfo nell'Italia settentrionale*, in F. Guidobaldi, A. Guiglia Guidobaldi (a cura di), *Atti del 3° colloquio dell'AISSCOM* (Bordighera 6-10 dicembre 1995), Bordighera, pp. 233-246.
- Frontisi-Ducroux F. 1995, *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Paris.
- Grassigli G. L. 1998, *La scena domestica e il suo immaginario. I temi figurati nei mosaici della Cisalpina*, Napoli.
- Hölscher T. 2018, *Visual Power in Ancient Greece and Rome. Between Art and Social Reality*, Oakland.
- Jung C.G. 1977, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, Torino.
- Lancha J. 1977, *Mosaïques géométriques. Les ateliers de Vienne (Isère)*, Roma.
- Lissarrague F. 2009, *Le temps des boucliers*, in G. Careri, F. Lissarrague, J. Schmitt, C. Severi (éds), *Tradition et temporalité des images*, Paris, pp. 25-35.
- Lissarrague F. 2012, *L'image mise en cercle*, in *Images mises en forme*, «Methis» 7 [2009], Paris, pp. 13-41 [<https://books.openedition.org/editionsehess/2441>].
- Marconi C. (ed.) 2015, *The Oxford Handbook of Greek and Roman Art and Architecture*, New York.
- Mellini G.L. 1992, *I maestri dei bronzi di San Zeno*, Verona.

Parole e gesti: la creazione dell'immagine giuridica dell'*Urbs*. Alcune osservazioni sullo spazio e sul potere a Roma tra *regnum* e *res publica*

Fabio Giorgio Cavallero

Abstract: The paper analyzes the relationship between the image of the city, space, and power in archaic Rome, with particular attention to the processes involved in the legal definition of urban space. Through an examination of ancient sources and augural tradition, it considers how the determination of space through word and ritual gesture (*effatio*) precedes the material construction of the city (*sulcus primigenius* and walls), contributing to the configuration of the *Urbs* as a political entity (*civitas*). The role of urban boundaries as mechanisms for regulating the exercise of power is also taken into account. Finally, the analysis extends to the transitional period between *regnum* and *res publica*, proposing a reinterpretation of the foundational dynamics in which space acts as a determining element in the process of institutionalizing power.

Keywords: *Pomerium*, *Urbs*, space, power, *regnum*, *res publica*.

Parole chiave: *Pomerium*, *Urbs*, spazio, potere, *regnum*, *res publica*.

1. Prime definizioni

La fondazione di Roma si configura, seguendo la narrazione delle fonti¹, come un atto augurale a carattere performativo², la cui efficacia consiste nell'attribuire una qualifica normativa allo spazio attraverso l'utilizzo di precise parole e gesti in grado di restituire un'immagine definita e ben delineata della città. La delimitazione compiuta attraverso l'azione del *rex-augur* non ha infatti una semplice funzione descrittiva, né coincide con l'imposizione di un perimetro esclusivamente materiale. Determina, piuttosto, l'ambito entro cui si costituisce lo statuto giuridico dell'*Urbs*. La definizione dello spazio precede per questa ragione ogni costruzione fisica³ e non si manifesta in alcun modo come un limite difensivo o da difendere, ma come determinazione normativa che distingue ciò che è *Urbs* da quanto è posto al di fuori, *in primis* l'*ager* dove è diversa la natura del potere (vd. § 3).

Il *pomerium*, come noto, è l'esito di una delimitazione augurale. Non rappresenta pertanto un confine sacro (come spesso definito), ma un limite giuridicamente efficace, riconosciuto attraverso la corretta interpretazione degli auspici e vincolante per l'organizzazione spaziale delle funzioni civiche e politiche dell'*Urbs*. Esso stabilisce dove il potere può essere esercitato in forma "civile" (*imperium domi*) e dove, invece, acquisisce natura militare (*imperium militiae*), in base alla diversa qualificazione giuridica dello spazio⁴. In questo senso, il pomerio non nasce come elemento che richiede una specifica difesa, ma come dispositivo in grado di regolare il potere. Al contrario il *sulcus primigenius*, tracciato in un momento successivo all'atto augurale, appartiene a un differente ordine funzionale: non partecipa infatti alla fondazione giuridica, ma definisce

* fabio.cavallero@uniurb.it, Università degli studi di Urbino Carlo Bo - Dipartimento di Studi Umanistici, Eccellenza 2023-2027

¹ Per la raccolta delle fonti relative alla leggenda di Roma vd. Carandini 2006a; 2010; 2011; 2014. Per le fonti relative al solo atto fondativo vd., nello specifico, Carandini 2006a, pp. 155-243.

² Sul diritto augurale restano fondamentali, al di là delle diverse criticità emerse nei successivi studi, i testi di Valeton (1890; 1892; 1893; 1895; 1897; 1898); Catalano (1960; 1978); Linderski 1986.

³ Sulla sequenza pomerio mura vd. De Sanctis 2007, di cui si accolgono pienamente le osservazioni sugli emendamenti ai testi delle fonti antiche che consentono di ricostruire una coerenza tra le testimonianze degli autori utili a definire una chiara sequenza temporale *pomerium-mura*.

⁴ Per la natura dell'*imperium* inteso come unitario (esercitato dunque *domi* o *militiae*) e non come due *imperia* distinti (*domi* e *militiae*), cfr. Magdelain 1968; Catalano 1960, p. 431, n. 147; inoltre Fiori 2016 con ampia trattazione delle precedenti ipotesi.

materialmente il perimetro dell'*oppidum*, il quale è immagine materiale dell'insediamento fortificato⁵. Ne consegue che la città non si costituisce attraverso il solco, ma attraverso la precedente delimitazione augurale che ne determina l'esistenza giuridica. La tracciatura del solco, accompagnata dalla successiva realizzazione delle mura, risponde a esigenze difensive e tecniche. La relativa *sanctitas*⁶, attestata dalle fonti, ma da non mettere in relazione all'*inauguratio*⁷, non dipende infatti da una consacrazione religiosa, ma dalla presenza di una sanzione che espone l'autore della violazione a una pena comminata dall'uomo (o dalla *civitas* nel suo complesso⁸), non dalla divinità (vd. § 4).

Il presente lavoro muoverà dalla fondazione di Roma intesa come processo giuridico-performativo dello spazio, basato sulla distinzione funzionale tra *Urbs* e *oppidum*, sulla natura augurale del pomerio e sulla successiva traduzione materiale del solco primigenio trasformato poi nelle prime mura urbane. L'analisi delle fonti antiche, integrata con le acquisizioni fondamentali della ricerca recente sul pomerio⁹, sull'etimologia¹⁰, sulla funzione del limite¹¹ e sull'esercizio dell'*imperium* in rapporto alla qualificazione dello spazio¹², consentirà di esaminare in modo sistematico la struttura originaria della città e la sua evoluzione fino alla primissima età repubblicana. Si proverà in questo modo a restituire alla tradizione relativa alla fondazione il suo significato originario che si sostanzia nell'atto attribuito dalla tradizione a Romolo¹³. Tale atto non deve essere letto, al di là della sua più o meno veridicità storica, né come mero fatto edilizio (la costruzione delle mura), né tantomeno come processo "religioso" (la definizione di un limite sacro), bensì come una determinazione giuridica dello spazio al fine di creare, attraverso le parole e i gesti, un'immagine urbana capace di proiettare nello spazio degli uomini le diverse funzioni politiche necessarie alla nascente città.

2. Un diverso approccio

Gli studi moderni sul pomerio si sono sviluppati lungo direttrici interpretative eterogenee, talvolta convergenti nella ricostruzione del tracciato urbano, talvolta radicalmente divergenti nella definizione della natura giuridica e funzionale del limite. La bibliografia sull'argomento è ormai sterminata¹⁴ e risulta caratterizzata da una pluralità di approcci non sempre coerenti tra loro, per cui si rende necessaria una riconsiderazione sistematica del problema. L'abbondanza di contributi, in particolare a partire dalla seconda metà del Novecento¹⁵, ha prodotto un eccesso interpretativo che non ha tuttavia condotto a un chiarimento definitivo della questione, in quanto spesso fondato su categorie concettuali estranee al sistema giuridico romano arcaico. Si è assistito a una progressiva commistione tra aspetti archeologico-topografici e interpretazioni di carattere religioso o simbolico, con la conseguente attribuzione al pomerio di significati che le fonti né riportano, né supportano.

⁵ Per la ricostruzione di questa immagine che unisce *Urbs* e *oppidum* sono fondamentali i lavori di Sisani 2014, Sisani 2016.

⁶ Sulla *sanctitas* delle mura, per le fonti letterarie e giuridiche e per la relativa bibliografia vd. Tassi Scandone 2013.

⁷ Così invece Valetton 1892, pp. 338-354; Linderski 1986, pp. 2224, 2249-2250, n. 407.

⁸ Sulla possibilità che la violazione della *sanctitas* del *sulcus primigenius* (un embrione delle mura urbane) trasformi il trasgressore in *hostis publicus* vd. § 4.

⁹ Sisani 2014; Sisani 2016.

¹⁰ La più convincente ipotesi sull'etimologia del termine pomerio è quella presentata in Antaya 1980 (vd. anche Kent 1913).

¹¹ Per la definizione di limite nella mentalità degli antichi con particolare riguardo al *pomerium* e alle sue funzioni vd. De Sanctis 2007; De Sanctis 2012; De Sanctis 2015.

¹² Sulla funzione del pomerio come regolatore dei poteri attribuiti prima al re, poi dei magistrati, da ultimo Fiori 2016 con ampio dibattito sulle precedenti posizioni (cfr. Aricò Anselmo 2012).

¹³ Per la raccolta e la traduzione delle fonti inerenti all'atto fondativo di Romolo vd. Carandini 2006a, pp. 155-246.

¹⁴ Una raccolta ragionata della bibliografia inerente esclusivamente al pomerio si trova in Andreussi 1989; Andreussi 1999. Un aggiornamento è nei lavori di Sisani (2014; 2016) e in De Sanctis 2015. A tale bibliografia si deve tuttavia aggiungere quella relativa alle funzioni della linea pomeriale con tutte le relative implicazioni e considerazioni inerenti all'*imperium* e alle corrispondenti regole procedurali (per la bibliografia su questi aspetti vd. Fiori 2016). Per una prospettiva socio-antropologica (qui non condivisa) del pomerio visto come «frutto intenzionale di una società romana di molto successiva» alla fondazione, vd. Castiello 2017.

¹⁵ Per l'epoca precedente si devono ovviamente considerare i fondamentali lavori sul *ius* augurale di Valetton (1892; 1889; 1895; 1897), di Ambrosch (1839), di Besnier (1840), nonché le osservazioni di Mommsen (1876) e di Karlowa (1896).

Una parte rilevante della critica ha interpretato, seguendo le osservazioni di Magdelain¹⁶, il pomerio come una sorta di linea sacra corrispondente al *sulcus primigenius* dovendo così considerare la violazione di questo limite come atto contro la sfera divina. Questa interpretazione si è dimostrata progressivamente inadeguata poiché confonde lo statuto giuridico con quello religioso e non tiene conto del carattere eminentemente augurale e non sacrale dell'atto fondativo, che si divide in due fasi: la demarcazione del pomerio e l'aratura per la realizzazione del *sulcus primigenius*¹⁷. Le fonti mostrano che il pomerio è determinato mediante un procedimento certamente augurale (*effatio*) e non è protetto da norme se non quelle legate al divellere i termini: non si dà, infatti, il caso di una sua violazione poiché la sua natura non è quella di limite difensivo della città bensì, come si dirà, quella di limite performativo.

Dopo questa prima fase di elaborazioni teoriche basate sull'interpretazione delle fonti letterarie, le importanti scoperte archeologiche avvenute negli scavi condotti da Andrea Carandini ai piedi del Palatino¹⁸ hanno restituito delle evidenze materiali utili al dibattito conducendo a una generale riconsiderazione del problema sulle origini di Roma e riaprendo, dopo diversi anni, un'accesa discussione sulla fondazione dell'*Urbs*. Secondo Carandini il *sulcus primigenius* rappresenterebbe, di fatto, il momento fondativo della città e, seguendo la tradizione antica relativa all'etimologia del termine *pomerium*¹⁹, sarebbe impossibile scindere, almeno in epoca romulea, il rapporto tra quest'ultimo e le successive mura²⁰. Un elemento, questo, che obbliga lo studioso a ipotizzare un pomerio romuleo differente rispetto a quello riportato da Tacito, che non lo collega al percorso delle mura (e dunque del *sulcus*)²¹. Tale posizione, tuttavia, presenta alcune criticità poiché attribuisce al solco una funzione che è in realtà da ricondurre esclusivamente alla delimitazione augurale. Il solco, infatti, interviene dopo l'atto di fondazione ed è legato alla determinazione materiale dell'*oppidum*, non alla costituzione dell'*Urbs* che è esclusivamente di natura augurale. Ne consegue che non è necessario postulare un rapporto tra mura e pomerio. L'attenzione alla componente materiale (le mura) ha comportato, in questo caso, una lettura del solco quale evento cardine della fondazione da mettere in relazione al pomerio, senza però dare la necessaria importanza alla prioritaria definizione giuridico-performativa dello spazio. Uno degli elementi materiali posti alla base dell'ipotesi presenta, in questo senso, una problematica derivante dalla normativa giuridico-sacrale antica. Si tratta, nello specifico, dell'interpretazione dei massi rinvenuti nella fossa di fondazione delle mura come termini²². Un elemento che deve però essere riconsiderato poiché i termini, in quanto rappresentazioni inamovibili di *Terminus*, dovevano essere obbligatoriamente ben visibili, anche perché a questo dio era possibile sacrificare unicamente *sub divo*²³.

In una direzione differente rispetto alla necessità di considerare mura e pomerio necessariamente in relazione si era tuttavia già mosso Roger Antaya partendo proprio dall'etimologia del termine *pomerium*²⁴ che sarebbe da riferire non a **pos(t)-moiorion*, ma da interpretare come un composto di **po-smer-* ossia "confine esterno". E ciò ha finalmente consentito di attribuire a questo limite un valore giuridico e spaziale permettendo così di leggere il pomerio non come entità da porre in relazione (se non da far coincidere) con le mura (e al *sulcus primigenius*), ma quale confine indipendente.

¹⁶ Magdelain 1968; Magdelain 1990, pp. 115-191, 209-228.

¹⁷ De Sanctis 2007.

¹⁸ Per i rinvenimenti vd. Carandini 1992; Carandini *et al.* 1992; Carandini, Carafa 2000; per le interpretazioni della scoperta e per il successivo dibattito vd. Carandini 1997; Carandini 2003; Carandini 2006b. Inoltre Cappelli, Carandini 2000.

¹⁹ Tradizione accolta anche da alcuni linguisti moderni sulla base di **pos(t)-moiorion* (cfr. Walde, Hofmann 1938, p. 334).

²⁰ Carandini 2000, p. 124: «Anche se etimologicamente il *pomerium* presuppone il muro (*post murum*) i *lapides* del *pomerium*, presupposti degli auguri urbani, paiono dover precedere ritualmente il solco primigenio e le mura. I *lapides* da noi rinvenuti nella fossa di fondazione delle prime mura (750-725) non vanno pertanto confusi con quelli del pomerio (da noi non rinvenuti) e vanno interpretati altrimenti: possono essere serviti a fissare sul terreno l'esile traccia del solco primigenio onde consentire la costruzione delle mura lungo il perimetro tracciato dall'aratro, tanto che quando le mura vengono costruite essi vengono accolti nella loro fondazione, scomparendo così per sempre, al contrario dei *lapides* pomeriali, che dovranno rimanere in vista» (cfr. Carandini 2003, p. 578; Carafa 2000, pp. 275-276).

²¹ Carandini 2006b, p. 236.

²² Carandini 2006, p. 177: «Fra la realizzazione del solco primigenio e l'attuazione delle mura doveva passare il tempo necessario per attuare tale prima opera pubblica. Ciò rende probabile ch'esso venisse a terra più stabilmente da pietre terminali, da preservare poi al fondo della fossa di fondazione delle mura, come si ricava dallo scavo delle mura palatine da noi scoperte, del secondo quarto/metà dell'VIII secolo a.C. circa. Sembrano essere tali pietre impersonificanti *Terminus*, dio protettore dei confini e delle mura, a generare l'inviolabilità della *sanctitas*» (cfr. Carandini 2003, p. 660).

²³ De Sanctis 2007, pp. 516-518. Su *Terminus* vd. De Sanctis 2015, pp. 19-92.

²⁴ Antaya 1980 (cfr. Kent 1913).

Sulla scia di questa ipotesi si sono inserite le ricerche più recenti che hanno distinto con maggiore chiarezza la fondazione augurale e la realizzazione materiale prima del solco e poi del muro. Il contributo di Sisani, a oggi uno dei più chiari ed esplicativi sulla natura del pomerio, ha evidenziato la differenza concettuale tra *Urbs* e *oppidum*²⁵, riconoscendo alla prima una natura giuridica legata alla delimitazione augurale e al secondo una funzione di difesa della *civitas*. Il pomerio, dunque, volendo spingere oltre questa ipotesi, appartarrebbe alla dimensione della costituzione giuridica della città, mentre il solco, che anticipa temporalmente le mura garantendo loro la *sanctitas*²⁶, interviene a livello strutturale senza modificare l'identità normativa dell'*Urbs* auguralmente intesa.

Un ulteriore elemento di analisi proviene dalle recenti ricerche riguardanti la natura dell'*imperium*, la sua relazione con la qualificazione giuridica dello spazio e le relative regole procedurali che da esso dipendono²⁷. Secondo tale acquisizione, che scardina le tradizionali interpretazioni di Mommsen e di Magdelain, tale potere non è duplice, ma unico, e il passaggio tra *imperium domi* e *imperium militiae* dipende esclusivamente dalla posizione spaziale di chi lo esercita. L'*imperium* infatti:

viene esercitato *domi* o *militiae*, ma non è *domi* o *militiae*; non a caso non troviamo mai un simile uso nelle fonti che parlano invece di imperare *domi* e *militiae* oppure di *imperium domi militiaeque habere*²⁸.

In questa ottica il pomerio è quindi il dispositivo giuridico performativo attraverso il quale si determina la trasformazione della natura del potere. Questa prospettiva ha permesso di superare interpretazioni che avevano considerato il limite urbano come impedimento all'azione militare per motivi difensivi (non è possibile manovrare l'esercito all'interno del pomerio²⁹). Il confine augurale, infatti, non limita le capacità operative, ma determina la qualificazione normativa dell'azione³⁰.

Alla luce di quanto finora detto risulta necessario un ripensamento complessivo del tema, sottraendolo sia alle letture sacrali sia a quelle archeologico-topografiche. La fondazione dell'*Urbs*, intesa come definizione rituale di un'immagine descritta a parole e gesti, deve infatti essere indagata come processo giuridico-performativo dello spazio di cui si ha evidenza materiale (vd. le mura), ma in cui la delimitazione augurale rappresenta l'elemento costitutivo. È da tale prospettiva che devono essere considerati gli aspetti relativi alla delimitazione originaria, alla tracciatura del solco, alla natura delle mura, all'esercizio del potere, all'espansione del pomerio, alle pratiche connesse alla convocazione dei comizi centuriati al di fuori dell'*Urbs* e al potere dei magistrati insieme ai limiti imposti al loro potere anche al di fuori del pomerio (I miglio). Solo riconoscendo la priorità giuridico-augurale della fondazione è possibile comprendere correttamente la configurazione dello spazio a Roma e il connesso potere dei magistrati tra *regnum* e *res publica*.

3. L'immagine augurale dell'*Urbs*: l'*effatio* e la configurazione giuridica dello spazio urbano

La procedura dell'*effatio* rappresenta il momento fondativo attraverso il quale lo spazio destinato a divenire *Urbs* viene individuato e reso giuridicamente operativo. Tale atto non si limita a enunciare una linea di confine, ma ne determina la validità normativa, trasformando un'area fino ad allora "naturale" in uno spazio idoneo. La delimitazione non ha dunque natura simbolica né finalità esclusivamente rituali: è un atto giuridico-sacrale che conferisce allo spazio la condizione necessaria affinché la città, insieme al potere chiamato a reggerla, esista come entità istituzionale ossia come *civitas*. Ed è per questo suo essere limite performativo che esso deve necessariamente avere anche una percezione materiale prodotta con segni del tutto evidenti (corsi d'acqua³¹ o cippi)

²⁵ Sisani 2014; Sisani 2016.

²⁶ Sulla possibilità che sia il *sulcus primigenius* a definire la *sanctitas* delle mura vd. § 4.

²⁷ Aricò Anselmo 2012; Fiori 2016.

²⁸ Fiori 2016, p. 171 (vd. anche per le posizioni di Magdelain e Mommsen, con relativa bibliografia).

²⁹ Carandini 2006b, pp. 172-173.

³⁰ Sulla possibilità di manovrare l'esercito anche dentro il pomerio in situazioni di pericolo per la città vd. § 5.

³¹ Sulla possibilità che il pomerio romuleo sia stato tracciato seguendo i corsi d'acqua che circondavano il Palatino vd. Sisani 2016.

necessari a marcare il passaggio da una realtà giuridica (*Urbs*) all'altra (*ager*)³². Le mura, nel senso strettamente tecnico, potrebbero dunque anche non esistere poiché hanno esclusivamente valore difensivo, non normativo. Ed è questa la ragione per la quale tutti gli ampliamenti del pomerio avvenuti dopo quello di Servio Tullio non hanno mai fatto seguire alla nuova definizione pomeriale quella di una cinta muraria, ormai inutile dal momento che Roma non aveva più alcuna necessità di infrastrutture difensive. Tale differenza di finalità tra solco e pomerio è d'altronde chiarita anche da un noto passo festino:

*Rituales nominantur Etruscorum libri, in quibus percriptum est, quo ritu condantur urbes, arae, aedes sacrentur, qua sanctitate muri, quo iure portae, quomodo tribus, curiae, centuriae distribuuntur, exercitus constituuntur ordinerentur, ceteraque eiusmodi ad bellum ac pacem pertinentia*³³.

Ora, al netto della pericolosità di considerare riti e istituti attribuiti dagli antichi agli Etruschi come tali e non come il risultato di una restituzione di concetti latini rielaborati dagli Etruschi e poi riaccolti a Roma³⁴, è evidente che anche nella tradizione sia rimasta traccia della originaria separazione tra il rito "etrusco" del solco e quello latino dell'*effatio* augurale per indicare la linea pomeriale. Nel brano di Festo, infatti, nonostante tutte le prescrizioni riportate, non è mai nominata la definizione del pomerio. D'altronde, che quest'ultimo, poiché di natura augurale, non fosse attribuibile agli Etruschi, si ricava anche dalle nette parole di Cicerone secondo il quale: *Quid enim scire Etrusci haruspices aut de tabernaculo recte capto aut de pomerii iure potuerunt?*³⁵. Queste due testimonianze sono coniugate in quella di Tacito il quale, in relazione allo *ius pomerii urbis augendi*, non nomina in alcun modo le mura, neppure quando prende in considerazione la fondazione romulea:

*Regum in eo ambitio vel gloria varie vulgata: sed initium condendi, et quod pomerium Romulus posuerit, noscere haud absurdum reor. Igitur a foro boario, ubi aereum tauri simulacrum aspicimus, quia id genus animalium aratro subditur, sulcus designandi oppidi coeptus ut magnam Herculis aram amplecteretur; inde certis spatiis interiecti lapides per ima montis Palatini ad aram Consi, mox curias veteres, tum ad sacellum Larum, inde forum Romanum; forumque et Capitolium non a Romulo, sed a Tito Tatius additum urbi credere. Mox pro fortuna pomerium auctum*³⁶.

La natura giuridico-performativa della realizzazione pomeriale emerge quindi con chiarezza rispetto al tracciamento successivo del *sulcus primigenius*. Quest'ultimo, pur ritualizzato secondo le norme "etrusche", interviene soltanto dopo che lo spazio è stato giuridicamente definito, e non partecipa della fondazione dell'*Urbs* in senso stretto. La sua funzione è materialmente circoscrittiva e riguarda l'*oppidum*. La distinzione tra fondazione giuridica e realizzazione materiale appare dunque strutturale: la delimitazione augurale istituisce la città, mentre il solco ne rappresenta la necessità difensiva che deve essere per questo rivestita di *sanctitas* affinché la sua violazione comporti una pena comminata da colui a cui è stato attribuito il potere coercitivo (vd. § 4). L'*effatio* che il *rex-augur* realizza con le giuste parole e i corretti gesti, in quanto atto fondativo, rappresenta il momento nel quale l'organizzazione dello spazio viene sottratta al piano naturale per essere collocata nell'ordine giuridico. La determinazione del limite urbano, espressa in forma augurale, costituisce il presupposto di ogni successiva articolazione civile, politica e militare della città. Solo a seguito di tale definizione è possibile tracciare il solco, erigere le mura, esercitare il potere e distinguere i luoghi destinati all'azione pubblica da quelli riservati alla difesa o all'agire con il popolo.

³² In questo senso totalmente condivisibili sono le osservazioni di Sisani (2014, p. 376) secondo il quale: «è il *pomerium*, e non le mura, a definire l'*urbs* in rapporto al suo *ager*, quest'ultimo sede della guerra, della morte e più in generale delle relazioni – segnatamente, quelle di ambito empirico – con il mondo esterno».

³³ Fest. 386L.

³⁴ Fondamentali in questo senso sono le osservazioni presenti in Torelli 2008.

³⁵ Cic. *div.* 2.75.

³⁶ Tac. *ann.* 12.24.1.

4. *Il sulcus primigenius, la sanctitas delle mura e l'uccisione di Remo*

Visto quanto finora detto è possibile ammettere che la tracciatura del *sulcus primigenius* avesse la funzione di rendere materialmente riconoscibile il perimetro dell'insediamento fortificato (*oppidum*). Tale atto, pur inserito in un contesto rituale, non partecipa però alla fondazione giuridico-sacrale dell'*Urbs* in senso stretto, ma ne traduce la definizione normativa in forma concreta, consentendone la difesa³⁷. Il *sulcus* non rappresenta il momento in cui la città viene istituita, ma piuttosto quello in cui l'identità giuridica determinata attraverso l'*effatio* augurale riceve un elemento materiale, destinato per questo a divenire *res* da tutelare. Il limite creato mediante lo scavo del solco è per questa ragione protetto dalla *sanctitas*, termine che indica una forma di inviolabilità fondata su una *sanctio* e quindi non proveniente da una sacertà³⁸. Per questo la violazione del *sulcus* non comporta l'attribuzione al trasgressore di una condizione sacrale (*Homo sacer*), bensì l'applicazione di una sanzione comminata dall'"autorità". Il *murus romuli* non è *res sacra*: la sua efficacia giuridica non deriva infatti dal trasferimento al dio della responsabilità della punizione, ma dal riconoscimento istituzionale che ne vincola il rispetto. La distinzione è essenziale: ciò che è sacro non può essere violato poiché è di proprietà divina³⁹, ciò che è *sanctum* non può essere violato senza incorrere in una punizione comminata dall'uomo. Le mura costruite seguendo il solco ereditano questa forma di tutela. Che sia il solco – definito seguendo le prescrizioni "etrusche"⁴⁰ – a realizzare la *sanctitas* delle future mura emerge chiaramente dall'episodio dell'uccisione di Remo, il quale è sempre rappresentato come colui che viola la santità delle mura saltando il solco, considerato come un embrione delle mura: *Inde premens stivam designat moenia sulco*⁴¹. L'uccisione di Remo, che costituisce il primo caso attestato della violazione del limite materiale dell'*oppidum*, non deve pertanto essere interpretata come un'azione di punizione basata sul *ius sacrum*. Non vi è infatti traccia, nelle fonti a nostra disposizione, di un'attribuzione al trasgressore dello statuto di *sacer*, né si evince che la violazione da lui commessa comporti una punizione divina. La morte di Remo rappresenta l'affermazione della *sanctitas* delle mura che nasce dal solco: è quindi evidentemente l'aratura rituale, e non la precedente inaugurazione (che ha scopo differente), a definire la natura giuridica delle successive mura. Già lo scavalco del semplice solco implica pertanto la violazione di un perimetro protetto da *sanctitas*. È in questo senso che l'episodio di Remo risulta funzionale alla comprensione delle differenze tra i due limiti: il pomerio determina l'identità giuridica della città; il solco ne realizza un perimetro materiale. La violazione di quest'ultimo comporta di conseguenza una sanzione capitale poiché colui che esegue l'atto non sta tecnicamente compiendo un sacrilegio, ma si sta identificando come nemico della *civitas*. Risulta per queste ragioni difficile ammettere che:

Remo è interpretabile come primo *Homo sacer* a Roma. La *sanctitas* è infatti assimilabile alla protezione delle pietre terminali, sacre al dio *Terminus* o *Iuppiter Terminalis*, che presuppongono la sacertà dei violatori⁴².

Ma Remo non viola un termine del pomerio, né come Turno lo divelle⁴³, e non può di conseguenza essere considerato il primo *Homo sacer*. Egli scavalca il muro in embrione ed è quindi il primo *hostis publicus* che, in quanto tale, deve essere necessariamente punito come chiunque provi a mettere in pratica lo stesso atto. Non

³⁷ Cfr. Sisani 2014.

³⁸ Le *res sanctae* non sono consacrate e non sono perciò *res sacrae*, anche se nella *summa rerum divisio* gaiana sono *quodammodo* incluse nelle *res divini iuris* (Gaivs *inst.* 2.8). Ciò che è *sanctus* è da considerarsi *munitus* (Hyg. *mun. castr.* 50) ed è perciò tutelato e comporta una pena nel caso in cui sia violato. L'origine della *sanctitas* delle mura proviene del suo essere conseguenza del *sulcus primigenius*. Quest'ultimo, quindi, una volta marcato, non può essere scavalcato poiché ha il suo fondamento nel *fas*. L'atto di scavalcare trasforma di conseguenza in chi lo compie in un *hostis (publicus?)* che ha commesso un atto *abominandum*. Il termine *sanctus* si fonderà nel tempo con il concetto di *sanctio* divenendo *quod sine poena violari non potest* (Ulp. *dig.* 1.8.9.3; Tassi Scandone 2013, pp. 163-178).

³⁹ Sulle *res sacrae*, sui modi di consacrazione e sulla loro tutela vd. Cavallero 2018. Per una nuova discussione sulle modalità di consacrazione e sulla cronologia delle leggi che regolavano il *ius publicum dedicandi* vd. Fiori 2023.

⁴⁰ Fest. 386L. (cfr. *supra*).

⁴¹ Ov. *fast.* 4.825 (cfr. Plu. *Rom.* 2.1-12).

⁴² Carandini 2006, p. 177.

⁴³ Sulla morte di Turno derivante dalla *sacertus* portata dal suo sollevare un termine, ossia il grande masso ch'egli cerca di scagliare contro Enea vd. De Sanctis 2015, pp. 87-90. Per il relativo passo vd. Verg. *Aen.* 12.869-884.

per altre ragioni a Romolo viene fatta pronunciare la frase: *Sic deinde, quicumque alius transliet moenia mia*⁴⁴. Si comprende in questo modo il perché l'uccisione del gemello sia dalle fonti attribuita, senza troppi imbarazzi, tanto a Romolo, quanto a Celere⁴⁵: la condizione di *hostis publicus* di Remo consente infatti a qualsiasi cittadino di applicare la punizione capitale in difesa della *civitas*⁴⁶. Celere d'altronde agisce sulla base di un *iussum* proveniente dal *rex*, ossia da colui che deteneva il potere coercitivo che obbligava a punire il *crimen*, seppur commesso dal fratello⁴⁷: Παράγγελῶ πᾶσι τοῖς πολίταις ἀμύνασθαι τὸν ὑπερβαίνειν ἐπιχειροῦντα⁴⁸.

Se si accetta quanto detto, ne consegue che la costruzione delle mura trasferisce su un elemento permanente la *sanctitas* originariamente associata al tracciamento del *sulcus primigenius* realizzato seguendo la “norma etrusca”. Tale passaggio non modifica però la natura giuridica della delimitazione augurale, che continua a definire l'*Urbs* come immagine normativa. La fondazione e la protezione rispondono a logiche distinte: la prima appartiene all'ordine giuridico-augurale, la seconda a quello “edilizio-coercitivo” e tale distinzione è costitutiva, nel senso fondativo, del sistema spaziale romano con tutte le relative implicazioni politiche e amministrative che ne conseguono. L'episodio relativo alla morte di Remo deve pertanto essere letto come paradigma della funzione regolativa del limite materiale e come conferma della responsabilità del potere di assicurarne il rispetto. La città, in quanto entità giuridica ormai definita anche nelle sue infrastrutture difensive, non può più essere messa in discussione da un'azione violenta. La fondazione augurale ha infatti determinato lo spazio civile, la violazione del solco e la punizione di Remo hanno invece confermato la capacità di difendere il presidio materiale della *civitas* grazie all'applicazione delle sue leggi.

5. Il pomerio come dispositivo giuridico di trasformazione dell'imperium

Le fondazioni di Romolo prima, di Servio poi, definiscono gli spazi entro cui il potere viene esercitato in diverse forme. L'*imperium* non è infatti uno strumento scindibile in due tipi di *imperia* distinti: un *imperium domi* e un *imperium militiae*⁴⁹. Piuttosto, come recentemente intuito, esso deve essere considerato come un *imperium* unico «esercitato *domi* o *militiae*»⁵⁰. Esso varia in relazione alla qualificazione giuridica dello spazio attraversato. La delimitazione del pomerio determina il punto a partire dal quale l'esercizio dell'autorità muta natura: non si tratta di una limitazione funzionale, ma di una trasformazione performativa ossia di statuto (come nel caso di molti altri limiti noti per la Roma arcaica). Tale passaggio deriva dal carattere performativo dell'atto augurale, che attribuisce allo spazio urbano una configurazione giuridica distinta da quella del territorio esterno. Il pomerio svolge, in questo senso, la funzione di soglia giuridica. Esso non impedisce l'esercizio del comando, ma determina il quadro entro cui tale comando assume un determinato significato accompagnato dalle relative norme che possono essere applicate. L'azione compiuta senza tenere conto della qualificazione dello spazio – o di uno specifico e straordinario *ius* attribuito dalla *civitas* – risulta giuridicamente impropria perché esercitata in un contesto per il quale non è concepita. La delimitazione augurale non prescrive quindi la cessazione dell'*imperium* oltre il confine, ma la trasformazione delle sue prerogative.

Accettando il distacco ideale e materiale tra pomerio e mura ne consegue che la relazione tra la linea pomeriale e la variazione della natura dell'*imperium* non si fonda su logiche difensive né su prescrizioni religiose in senso sacrale, ma su un principio giuridico di competenza spaziale. Il pomerio non nasce infatti specificamente per impedire al magistrato di condurre l'esercito entro la città, ma per distinguere le condizioni di esercizio del potere che in alcuni casi possono anche essere straordinarie e richiedere quindi un'eccezione. L'esempio

⁴⁴ Liv. 1.7.2-3.

⁴⁵ Per le fonti relative all'uccisione di Remo vd. Carandini 2006a, pp. 221-246.

⁴⁶ Sul termine *hostis* e sulle sue variazioni di significato all'interno della concezione romana di straniero prima e di nemico poi vd. Mercogliano 2017.

⁴⁷ Cfr. Tassi Scandone 2013, p. 155.

⁴⁸ Diod. Sic. 8.6.2-3: «Ordino a tutti i cittadini di punire chi tenterà di scavalcarlo (il fossato)» (Cfr. D.H. *ant. Rom.* 1.87.4; Ov. *fast.* 4.837-848; Ps. *Aur. Vict. ep.* 1.4).

⁴⁹ Magdelain 1968.

⁵⁰ Fiori 2016, p. 171.

della città in stato d'assedio è la testimonianza diretta di questa possibilità poiché in una tale circostanza non si combatte “dentro il pomerio”, ma “per l'*Urbs*”. Immaginare di conseguenza un *pomerium* interno alle mura e una fascia di rispetto per le manovre militari⁵¹ non è necessario soprattutto considerando che, se il nemico fosse riuscito a superare le mura, non si sarebbe comunque potuto agire militarmente. Arretrate le difese entro la linea pomeriale, infatti, l'*imperium militiae* del magistrato sarebbe decaduto ed egli non avrebbe più avuto le prerogative necessarie per guidare l'esercito. Si dovrebbe quindi ricostruire un meccanismo giuridico che, di fatto, renderebbe la città indifendibile in caso di superamento delle mura. L'episodio di Annibale alle porte⁵², con i presidi pronti a combattere e le truppe in città, confermano questa ipotesi la quale, come ben evidenziato da Sisani, consente di ammettere che:

il carattere di eccezionalità dell'*imperium* di cui risultano investiti da un lato il dittatore, dall'altro i magistrati ordinari chiamati ad operare a seguito di un *senatus consultum ultimum*, risiede non nella possibilità di esercitare all'interno del *pomerium* le prerogative *militiae* dell'*imperium*, ma nell'essere tale *imperium* sottratto anche *domi* al regime della *provocatio*: nel caso del dittatore in virtù del *plenissimum ius* che conferisce a questo magistrato possibilità di esercitare *domi* la coercizione capitale senza appello, nel caso dei consoli in virtù della *maxima potestas* ad essi conferita dal senato⁵³.

Il pomerio, dunque, è un dispositivo di regolazione. Esso non limita l'azione, ma determina la cornice giuridica in cui l'azione acquisisce validità⁵⁴. La città nasce come entità giuridicamente definita e il potere, anche quello successivo dei magistrati, si conforma a tale definizione. Ogni superamento del limite pomeriale non produce infatti una sanzione – come nel caso del superamento delle mura – ma genera improprietà giuridica: un'azione compiuta nel luogo non idoneo risulta priva del suo presupposto (dunque viziata), salvo il caso eccezionale della difesa della città. A partire da tale impostazione, il successivo ampliamento del pomerio in età serviana non rappresenta un atto meramente topografico, ma un'estensione della definizione giuridica dell'*Urbs*. L'identità della città viene ridefinita mediante un nuovo atto di fondazione augurale, il quale non annulla quello originario, ma lo estende e ciò comporta un adeguamento delle condizioni di esercizio del potere.

6. L'ampliamento serviano del pomerio e la persistenza della fondazione romulea

L'intervento attribuito a Servio Tullio sulla struttura urbana di Roma non costituisce una rifondazione materiale, ma un atto di ridefinizione giuridico-augurale dello spazio urbano, attuato secondo le stesse procedure adottate in origine dal *rex-augur*. L'ampliamento del pomerio non implica la cancellazione della delimitazione romulea, che diventa, come spesso accade, sclerotizzata trasformandosi in una memoria delle origini⁵⁵. L'atto serviano non sostituisce la fondazione originaria, ma ne produce un'integrazione normativa, ridefinendo gli ambiti e gli spazi in cui possono essere esercitati determinati tipi di funzioni. La scelta di includere nuovi spazi nel perimetro augurale non risponde a un intento di difesa, ma all'esigenza di conformare la definizione della città alle trasformazioni istituzionali e sociali intervenute. La riforma centuriata richiede infatti una ridefinizione dello spazio civico, il quale deve corrispondere alla nuova articolazione della comunità. L'ampliamento del pomerio realizza un adeguamento dell'immagine giuridica della città alla nuova forma acquisita dalla *civitas*⁵⁶. L'atto – sancito sempre attraverso parole e gesti – ha valore performativo e determina l'estensione dell'ambito civile, modificando il rapporto tra potere e spazio urbano. L'ampliamento serviano del pomerio costituisce, in questo quadro, il primo esempio di trasformazione giuridica attraverso la quale la città viene riconsiderata. La continuità tra fondazione romulea e ridefinizione serviana emerge nella conservazione dell'ambito “civile”, nella gestione della relazione tra spazio urbano e assemblea popolare, nonché nella distinzione tra funzione difensiva

⁵¹ Carandini 2006b, pp. 173-174.

⁵² Liv. 26.9.9; 26.10.10.

⁵³ Sisani 2016, pp. 74-75.

⁵⁴ Sugli auspici e i confini vd. Fiori 2014.

⁵⁵ Si ricordi che Tacito poteva ancora osservare quelli che erano considerati i quattro capisaldi del pomerio di Romolo (Tac. *ann.* 12.24).

⁵⁶ Fiori 2016.

delle mura (ormai materialmente distaccate dal pomerio) e funzione giuridica del limite augurale. L'esclusione dell'Aventino dal pomerio rappresenta un dato particolarmente significativo in questo senso. Stando a Gellio:

Propterea quaesitum est ac nunc etiam in quaestione est, quam ob causam ex septem urbis montibus, cum ceteri sex intra pomerium sint, Aventinus Solum, quae pars non longinqua nec infrequens est, extra pomerium sit, neque id Servius Tullius rex neque Sulla, qui proferendi pomerii titulum quaesivit, neque postea divus Iulius, cum pomerium proferret, intra effatos urbis fines incluserint. V. Huius rei Messala aliquot causas videri scripsit, sed praeter eas omnis ipse unam probat, quod in eo monte Remus urbis condendae gratia auspicaverit avesque inritas habuerit superatusque in auspicio a Romulo sit: "Idcirco" inquit "omnes, qui pomerium protulerunt, montem istum excluderunt quasi avibus obscenis ominosum". Sed de Aventino monte praetermittendum non putavi, quod non pridem ego in Elydis, grammatici veteris, commentario offendi, in quo scriptum erat Aventinum antea, sicuti diximus, extra pomerium exclusum, post auctore divo Claudio receptum et intra pomerii fines observatum⁵⁷.

Sulla base di questo passo ci si è spesso interrogati sul perché l'Aventino sia stato escluso dall'ampliamento serviano del pomerio. Ma visto quanto finora discusso è forse più interessante soffermarsi sul perché esso sia stato incluso entro la nuova cinta muraria. In questo senso è forse utile prendere in considerazione l'*inlicium* ossia una delle fasi della complessa pratica di convocazione dei *comitia centuriata*, la quale prevedeva che il magistrato inviasse un araldo sulle mura per convocare il *populus* all'assemblea⁵⁸. La scelta serviana di includere l'Aventino dentro le nuove mura – mantenendolo però al di fuori del pomerio – potrebbe rispondere all'esigenza di rendere (mantenere?⁵⁹) operativa la pratica dell'*inlicium* consentendo all'araldo di percorrere per intero la superficie urbana in occasione della convocazione popolare, garantendo così la corretta esecuzione dell'atto vocatorio, necessariamente indirizzato anche a un "quartiere" che le fonti ci presentano come già fittamente abitato da *cives* che dovevano pertanto essere ritualmente chiamati ai *comitia*.

7. Il doppio *auguraculum* e la successione fondativa tra Romolo e Servio Tullio

La fondazione urbana realizzata da Romolo definisce la città attraverso l'atto augurale di delimitazione (*effatio*) e si avvale dell'*auguraculum* posto sull'*Arx* quale luogo di osservazione e validazione degli auspici. Tale spazio costituisce il punto di riferimento dell'immagine originaria dell'*Urbs*, che si configura in quanto oggetto giuridicamente determinato dall'intervento del *rex-augur*. L'*auguraculum* romuleo è legato alla prima fondazione e rimane connesso alla delimitazione primaria dello spazio urbano. Con l'intervento di Servio Tullio, la città viene rifondata ossia ridefinita attraverso un'estensione del pomerio. Tale estensione richiede l'attivazione di una nuova procedura augurale, poiché solo un atto di pari dignità giuridica può determinare la modifica della delimitazione originaria⁶⁰. La logica fondativa ricompare, ma non annulla la precedente: la città serviana si istituisce come ampliamento dell'immagine romulea, senza una vera e propria soppressione della prima. Da ciò deriva la necessità di un secondo *auguraculum*, non per sostituire il primo, ormai incluso dentro il pomerio, ma perché necessario in relazione al diverso assetto spaziale della comunità⁶¹. La presenza del doppio *auguraculum* costituisce di conseguenza una prova dell'esistenza di un sistema normativo stratificato. La città viene fondata mediante la parola e determinata attraverso il rito augurale; le successive modifiche si attuano mediante la reiterazione dell'atto su scala ampliata. Ciò spiega quanto sopra affermato ossia che la delimitazione serviana non sostituisce quella romulea, pur modificandone gli effetti: la fondazione rimane infatti immagine sclerotizzata della comunità originaria, la rifondazione definisce un'estensione operativa necessaria alla gestione del nuovo ordine civico.

⁵⁷ Gell. 13.14.2.

⁵⁸ Sulle complesse pratiche di convocazione dei comizi centuriati e sulla discussione delle fonti che attestano la pratica dell'*inlicium* vd. Aricò Anselmo 2012 e Fiori 2016.

⁵⁹ Sulla possibilità che la pratica di chiamata dalle mura possa risalire a epoca precedente la riforma serviana vd. Aricò Anselmi 2012, pp. 259-293.

⁶⁰ Cfr. Tac. *ann.* 12.24.

⁶¹ Sulla possibilità che l'*auguraculum* del Quirinale fosse utilizzato per la convocazione dei comizi centuriati, il cui processo doveva essere verosimilmente interamente svolto *extra-pomerium* vd. Fiori 2016, pp. 156-159 (cfr. inoltre Coarelli 1981). Per le relative fonti vd. Coarelli 1993.

8. Il limite del I miglio: tutela del cittadino e continuità giuridica dello spazio extraurbano

La presenza di un ulteriore limite spaziale, esterno al pomerio e definito dal *I miglio*, costituisce un aspetto fondamentale della struttura territoriale sempre più convincentemente riportata alla primissima fase della *res publica*⁶². Anche tale limite non è di natura sacrale, né può essere interpretato secondo logiche difensive, ma definisce lo spazio entro il quale è garantita la permanenza dei diritti civili, anche al di fuori dell'*Urbs* giuridicamente delimitata. Il I miglio rappresenta un'estensione protettiva dell'ambito urbano, volta a preservare gli strumenti di tutela contro l'esercizio *militiae* del potere magistratuale. All'interno della fascia compresa tra il pomerio e il I miglio, nonostante il venir meno dell'efficacia dell'*imperium domi*, rimangono infatti operative l'*intercessio* e la *provocatio*, ossia quegli istituti che consentono al *cives* di opporsi all'azione coercitiva dell'autorità. La funzione del limite miliare è pertanto quella di estendere i principi della tutela giuridica oltre il confine augurale senza però espandere l'*Urbs*, atto che avrebbe comportato l'impossibilità di riunire il *populus* nei *comitia centuriata* poiché sarebbero ricaduti entro il *pomerium*. Il I miglio non definisce quindi propriamente uno spazio urbano, ma ne prolunga gli effetti "protettivi". La città resta giuridicamente confinata entro il pomerio, ma la condizione del *cives* può ancora beneficiare dell'intervento "garantista" del diritto, evidentemente perché:

la *provocatio* e l'*auxilium* avevano un'altra fondamentale funzione: permettevano ai cittadini di riunirsi e decidere liberamente, senza sottostare all'*imperium* illimitato dei magistrati roganti. In assenza di *provocatio ad populum*, sia *intra pomerium* nei comizi curiati, sia *extra pomerium* nei comizi centuriati, il magistrato avrebbe potuto proibire la libera discussione nelle *contiones* preparative al voto, avrebbe potuto far mettere a morte o fustigare gli oppositori [...]⁶³.

La presenza del I miglio conferma dunque che l'azione del magistrato, se esercitata in ambito extraurbano, non può essere pienamente coercitiva nei confronti del cittadino senza garantire strumenti di "opposizione". L'*imperium*, pur trasformato in funzione della natura dello spazio attraversato, non può di conseguenza avere piena efficacia militare entro il limite miliare, poiché lo spazio continua a essere normativamente collegato alla città. Esso si colloca nella zona intermedia tra l'ambito civile definito dall'*Urbs* e l'ambito operativo militare, fungendo da "zona di transizione". Il cittadino non è pienamente esposto all'autorità espressa dall'*imperium militiae*, ma conserva la possibilità di rivendicare il proprio status di *cives*. La determinazione del I miglio costituisce quindi un completamento della logica fondativa nella visione giuridica repubblicana: è una proiezione esterna della definizione giuridico-augurale del pomerio, senza implicare una sua estensione territoriale. La città continua a esistere entro la linea definita dall'*effatio*; la tutela del cittadino si estende oltre tale linea entro un ambito normativamente regolato. La struttura spaziale della *res publica* risulta così pienamente coerente con il principio originario della fondazione: la città viene determinata attraverso un atto giuridico-augurale che consente di esercitare il potere esclusivamente in conformità alla qualificazione dello spazio. Ne consegue che il complesso e preciso sistema augurale capace di distinguere tecnicamente tra *Urbs*, I miglio e *ager* è stato lo strumento che, nella storia di Roma che va dalle origini alla *res publica*, ha consentito di far convivere l'identità giuridica, il potere istituzionale e la necessità operativa della città nelle sue diverse fasi costitutive.

Abbreviazioni bibliografiche

- Ambrosch A.J. 1839, *Studien und Andeutungen im Gebiet des Altrömischen Bodens und Cultus*, Breslau.
Andreussi M. 1989, *Roma: il pomerio*, «ScAnt» 2, pp. 219-234.
Andreussi M. 1999, *s.v.* Pomerium, in *LTUR* 4, pp. 96-105.
Antaya R. 1980, *The Etymology of Pomerium*, «AJPh» 101, pp. 184-189.
Aricò Anselmo G. 2012, *Antiche regole procedurali e nuove prospettive per la storia dei comitia*, Torino.

⁶² Risolutive in questo senso sono le osservazioni in Fiori 2016, pp. 172-176.

⁶³ Fiori 2016, p. 172.

- ANRW: H. Temporini, W. Haase (Hrsg.) 1972-1996, *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt / Rise and decline of the Roman world*, Berlin.
- Besnier M. 1840, s.v. Pomerium, in *DA* 4, pp. 543-547.
- Cappelli R., Carandini A. (a cura di) 2000, *Roma. Romolo Remo e la fondazione della città*, catalogo della mostra (Roma 28 giugno - 29 ottobre 2000), Roma.
- Carafa P. 2000, *Il rito dell'aratura e la costruzione delle mura palatine*, in Cappelli, Carandini 2000, pp. 275-276.
- Carandini A. 1992, *Le mura del Palatino, nuova fonte sulla Roma di età regia*, «BdA» 16-18, pp. 1-18.
- Carandini A. 1997, *La nascita di Roma, 1. Dèi, lari, eroi e uomini all'alba di una civiltà*, Torino.
- Carandini A. 2003, *La nascita di Roma, 2. Dèi, lari, eroi e uomini all'alba di una civiltà*, Torino.
- Carandini A. (a cura di) 2006a, *La leggenda di Roma, 1. Dalla nascita dei gemelli alla fondazione della città*, Milano.
- Carandini A. 2006b, *Remo e Romolo. Dai rioni dei Quiriti alla città dei Romani (775/750-700/675 a.C.)*, Torino.
- Carandini A. (a cura di) 2010, *La leggenda di Roma, 2. Dal ratto delle donne al regno di Romolo e Tito Tazio*, Milano.
- Carandini A. (a cura di) 2011, *La leggenda di Roma, 3. La costituzione*, Milano.
- Carandini A. (a cura di) 2014, *La leggenda di Roma, 4. Dalla morte di Tito Tazio alla fine di Romolo*, Milano.
- Carandini A., Brocato P., Ricci G., Terrenato N., Carafa P. 2012, *Lo scavo delle mura palatine*, «BdA» 16-18, pp. 111-138.
- Carandini A., Carafa P. (a cura di) 2000, *Palatium e Sacra via I*, «BA» 31-34.
- Castiello A. 2017, *Il pomerium e l'identità romana: un legame più forte del sangue*, in F. Calzolaio, E. Petrocchi, M. Valisano, A. Zubani (a cura di), in *limine. Esplorazioni intorno all'idea di confine*, Venezia, pp. 23-46.
- Catalano P. 1960, *Contributi allo studio del diritto augurale*, Torino.
- Catalano P. 1978, *Aspetti spaziali del sistema giuridico-religioso romano. Mundus, templum, urbs, ager, Latium, Italia*, in *ANRW* 2, 16.1, pp. 440-553.
- Cavallero F.G. 2018, *Arae Sacrae. Tipi, nomi, atti, funzioni e rappresentazioni degli altari romani*, Roma.
- Coarelli F. 1981, *La doppia tradizione sulla morte di Romolo e gli auguracula dell'Arx del Quirinale*, in *AAVV, Gli Etruschi e Roma*, Atti dell'incontro di studi in onore di Massimo Pallottino (Roma 11-13 dicembre 1979), Roma, pp. 173-188.
- Coarelli F. 1993, s.v. Auguraculum (Collis Latiaris), in *LTUR* 1, p. 143.
- DA*: Ch. Daremberg, Edm. Saglio (éds.) 1877-1919, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, Paris.
- De Sanctis G. 2007, *Solco, muro, pomerio*, «MEFRA» 119.2, pp. 503-526.
- De Sanctis G. 2012, «*Urbigonia*». *Sulle tracce di Romolo e del suo aratro*, «Quaderni del Ramo d'Oro On-line» numero speciale, pp. 105-135 [<https://www.qro.unisi.it/frontend/node/133>].
- De Sanctis G. 2015, *La logica del confine. Per un'antropologia dello spazio nel mondo romano*, Bari.
- Fiori R. 2014, *Gli auspici e i confini*, «Fundamina» 20.1, pp. 301-311.
- Fiori R. 2016, *La convocazione dei comizi centuriati: diritto costituzionale e diritto augurale*, «ZGR RA» 131, 60-176.
- Fiori R. 2023, *Le res sacrae nel Ius divinum: consecratio, dedicatio e profanatio*, «AUPA» 66, pp. 37-108.
- Karlowa O. 1896, *Intra pomerium und extra pomerium*, in *Festgabe zur Feier des siebzigsten Geburtstages zum 70 von Friedrich von Baden*, Heidelberg, pp. 491-500.
- Kent 1913, *The Etymological Meaning of Pomerium*, «TransactAmPhilAss» 44, pp. 19-24.
- Linderski J. 1986, *The Augural Law*, in *ANRW* 2, 16.3, pp. 2146-2312.
- Magdelain A. 1968, *Recherches sur l'imperium. La loi curiate et les auspices d'investiture*, Paris.
- Magdelain A. 1990, *Jus imperium auctoritas. Études de droit romain*, Coll. ÉFR 133, Rome.

- Mercogliano F. 2017, *Hostes novi cives. Diritti degli stranieri immigrati in Roma antica*, Napoli.
- Mommsen T. 1876, *Römisches Staatsrecht*, Leipzig.
- Sisani S. 2014, *Qua aratrum ductum est. La colonizzazione romana come chiave interpretativa della Roma delle origini*, in T.D. Stek, J. Pelgrom (eds), *Roman Republican colonization. New perspectives from archaeology and ancient history*, Roma, pp. 357-404.
- Sisani S. 2016, *Il concetto di pomerium. Valenza giuridico-sacrale e realtà topografica dei fines urbis*, in V. Gasparini (a cura di), *Vestigia. Miscellanea di studi storico-religiosi in onore di Filippo Coarelli nel suo 80° anniversario*, Stuttgart, pp. 65-80.
- Tassi Scandone E. 2013, *Quadammodo divini iuris. Per una storia giuridica delle res sanctae*, Napoli.
- Torelli M. 2008, *Roma e le città etrusche. Preistoria e storia di un rapporto*, in M. Torelli, A.M. Moretti Sgubini (a cura di), *Etruschi, le antiche metropoli del Lazio*, catalogo della mostra (Roma 21 ottobre 2008 - 6 gennaio 2009), pp. 168-179.
- Valeton M.J. 1890, *De modis auspicandi Romanorum*, «Mnemosyne» 18, pp. 208-263.
- Valeton M.J. 1892, *De Templis Romanis*, «Mnemosyne» 20, pp. 338-390.
- Valeton M.J. 1893, *De Templis Romanis*, «Mnemosyne» 21, pp. 62-91, 397-440.
- Valeton M.J. 1895, *De Templis Romanis*, «Mnemosyne» 23, pp. 15-79.
- Valeton M.J. 1897, *De Templis Romanis*, «Mnemosyne» 25, pp. 93-144, 361-385.
- Valeton M.J. 1898, *De Templis Romanis*, «Mnemosyne» 26, pp. 1-93.
- Walde A., Hofmann J.B. (Hrsg.) 1938, *Lateinisches etymologisches Wörterbuch*, Heildeberg.

Parola e immagine nella costruzione del potere augusteo. L'esempio del *pater patriae*

Mauro Menichetti

Abstract: The definitive consolidation of Augustan authority culminated in 2 BC, when Augustus assumed the consulship for the thirteenth time. On this occasion, he was conferred the title *pater patriae* ("father of the fatherland") by the Senate, the equestrian order, and the Roman people as a whole. Analogous to a *paterfamilias* who supervises the conduct and moral values of his *gens*, the *pater patriae* brought to completion the re-foundation of Rome, extending his influence even into the private sphere—now rendered public—of ethical and social norms. The representation and discursive construction of the *pater patriae* were disseminated through literary texts, inscriptions, and monumental architecture, all of which exalted the *princeps'* benevolence and the prosperity of the age. At the same time, however, for those attuned to the legal and ideological implications of the title, it marked the most pervasive – and arguably most insidious – form of Augustan power: one that was protean in nature, oscillating between paternalistic care and authoritarian control.

Keywords: Augustus, *pater patriae*, Forum of Augustus, Romulus, *domus* Augusta.

Parole chiave: Augusto, *pater patriae*, Foro di Augusto, Romolo, *domus* Augusta.

Quello che viene considerato il testamento di Augusto o, meglio, il resoconto ufficiale degli atti e imprese scritto direttamente dal *princeps*, si chiude così al cap. 35:

Tertium dec[im]um consulatu[m cum gereba]m, sena[tus et e]quester ordo populusq[ue] Romanus universus appell[av]it me p[at]r[em] p[at]riae idque in vestibulo aedium mearum inscribendum et in clu[ri]a [Iulia] et in foro Aug[usto] sub quadrigis, quae mihi ex s[enatus] c[onsulto] pos[it]ae [sunt, censuit. Cum scri]psi haec, annum agebam septuagensu[m sextum].¹

La definitiva costruzione del potere augusteo si conclude nel 2 a.C. quando Augusto ricopre il consolato per la tredicesima volta. In questa occasione gli viene conferito il titolo di *pater patriae* da parte del senato, dell'ordine equestre e di tutto il popolo romano². La prima osservazione riguarda proprio il consenso universale che accompagna questo atto voluto da tutte le componenti sociali e politiche di Roma. La costruzione finale del potere augusteo insiste su un tema assai caro al *princeps*, quello del consenso e della legittimità del potere, che era stato trattato con abilità e ambiguità fin dagli anni precedenti alla battaglia di Azio.

Alla vigilia della battaglia, nel 32 a.C., Augusto ricorda che tutta l'Italia, insieme ad alcune province, gli ha prestato giuramento pregandolo di assumersi il comando delle operazioni militari culminate nello scontro vittorioso di Azio:

Iuravit in mea verba tota Italia sponte sua et me be[lli], quo vici ad Actium, duces depoposcit. Iuraverunt in eadem ver[ba] provinci[ae] Galliae Hispaniae Africa Sicilia Sardinia³.

Il consenso iniziale e decisivo per potersi legittimamente presentare sul campo di battaglia deriva da un atto di giuramento personale che ora distingue il destinatario del giuramento rispetto agli attori del mandato

* mmenichetti@unisa.it, Università degli studi di Salerno - Dipartimento di Scienze del Patrimonio Culturale

¹ R. Gest. div. Aug. 35 con Arena 2014, pp. 114-115.

² Stessa prospettiva in Ov. fast. 2.127-128; Svet. Aug. 58.

³ R. Gest. div. Aug. 25.2.

triumvirale, in primo luogo Marco Antonio di cui non viene fatto cenno a proposito della battaglia di Azio. Ogni indizio di guerra civile è accuratamente eliminato o al massimo sottinteso. Quando Augusto elabora la storia del suo potere ha già compiuto 70 anni e può permettersi di fornire una ricostruzione lineare e coerente, del tutto condivisa, che trascura e nasconde i continui aggiustamenti e riposizionamenti del nuovo potere che, sostanzialmente derivato dai modelli della regalità ellenistica, rischiava di apparire in contraddizione con le parole d'ordine del nuovo programma politico indirizzate verso una restituzione della *res publica*.

Il capitolo precedente alla questione del *pater patriae* mette in sequenza un altro passaggio fondamentale nella costruzione e legittimazione del potere augusteo:

In consulatu sexto et septimo, postquam bell[la civil]ia extinxeram, per consensum universorum [potens re]rum om[n]ium rem publicam ex mea potestate in senat[us popul]ique R[om]ani [ar]bitrium transtuli. 2. Quo pro merito meo senat[us consulto Au]gust[us] appellatus sum et laureis postes aedium mearum v[estiti] publice corona[que] civica super ianuam meam fixa est, let[clu]peus [laureu]s in [c]uria Iulia positus, quem mihi senatum [pulum]que Rom[anu]m dare virtutis clement[iaequ]e iustitiae et pietatis causa testatu[m] est pe[r] eius clupei [inscription]em. 3. Post id tem[pu]s auctoritate [omnibus praestiti, potest] atis autem nibilo ampli[us] habu[i] quam cet[er]i, qui m[ibi] quoque in ma[gis]tra[tu] conlegae fuerunt.⁴

Come ben noto, nel 27 a.C. il nome *Augustus* viene ufficialmente conferito al *princeps* in una seduta del senato⁵. L'occasione è solenne perché si tratta della restituzione della *res publica* al senato e al popolo romano. Nel resoconto del *princeps*, questo atto assume tanto più importanza perché il contesto da cui si parte è ben spiegato all'inizio della narrazione: «per consensum universorum [potens re]rum om[n]ium»⁶. La ricostruzione ora possibile del testo con «*potens*», in luogo di «*potitus*»⁷, rende chiara l'idea di un potere assoluto, legittimato da un consenso generale, che qualifica il ritorno agli ordinamenti repubblicani come un atto liberale e generoso da parte del nuovo *Augustus* che mantiene una superiorità per *auctoritas* senza avere un potere maggiore degli altri magistrati.

L'assunzione del titolo di *pater patriae*, narrata nel capitolo successivo, intende fissare definitivamente le caratteristiche del nuovo potere augusteo, spesso volutamente ambigue e supportate da un vincolo di tipo personale. Alla massima ampiezza del consenso corrisponde l'esposizione monumentale e visiva del titolo in punti chiave della topografia sociale e politica di Roma: la casa di Augusto sul Palatino, la curia Iulia presso il foro di Cesare e la nuova piazza del foro di Augusto. La casa di Augusto collocata presso le memorie di Romolo, la sede ufficiale del senato e la nuova piazza destinata ad accogliere i cittadini con una suggestiva scenografia del potere augusteo rendono visibile il riconoscimento e la presenza del *pater patriae* in ogni articolazione del corpo civico.

Vale la pena richiamare brevemente i messaggi principali affidati alla comunicazione visiva e monumentale del foro di Augusto⁸ (fig. 1). Le due esedre che affiancano il tempio di *Mars Ultor* richiamano i padri fondatori di Roma – Enea e Romolo – da cui prende origine la lunga teoria dei personaggi che hanno dato vita alla storia di Roma, teoria suddivisa nella scenografia del portico nord con i discendenti di Enea corrispondenti alla *gens Iulia* e nella scenografia del portico sud con i *summi viri* che hanno contribuito alla grandezza di Roma. Il lato di fondo della piazza è occupato dal tempio dedicato a *Mars Ultor* votato a Filippi nel 42 a.C., per vendicare la morte di Cesare, ma ora caricato di un più ampio e decisivo significato dovuto ai *Parthica signa recepta* ospitati nella cella. Il recupero delle insegne degli eserciti di Roma, perdute a Carre nel 53 a.C. e in altre successive occasioni, portato a termine da Augusto tra il 20 e il 19 a.C. costituisce una tappa decisiva nella costruzione del potere augusteo. Il recupero delle insegne diventa una vittoria epocale sui Parthi tanto da equiparare il trionfo di Augusto a quello originario di Romolo che apre la lista dei *fasti triumphales* e, pertanto, a partire da questo momento il trionfo diventa esclusivo del *princeps*. Tutto il nuovo foro mette in scena il potere vittorioso e trion-

⁴ R. Gest. div. Aug. 34.

⁵ Todisco 2007 con bibliografia.

⁶ Arena 2014, pp. 105-113.

⁷ Drew-Bear, Scheid 2005; Drew-Bear, Scheid 2007. Cfr. Costabile 2012.

⁸ Per tutti i dati e gli aggiornamenti archeologici vedi Meneghini 2007; Meneghini, Santangeli Valenzani 2010; Meneghini, Santangeli Valenzani 2023, pp. 54-62. Per la prospettiva qui seguita vedi Severy 2003, pp. 165-180; Menichetti 2021, pp. 131-147.

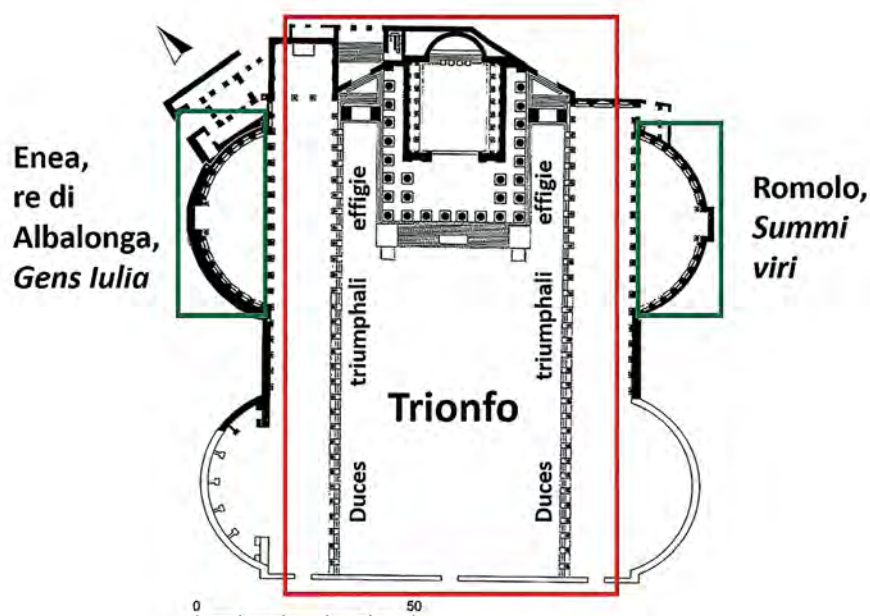


Fig. 1 - Pianta del Foro di Augusto (da Monaco 2017).

fale di Augusto⁹. Le due teorie di personaggi collocate lungo i portici laterali e nelle esedre illustrano una storia di Roma i cui protagonisti sono stati selezionati accuratamente dal *princeps*: cittadini e visitatori che percorrono gli spazi del nuovo foro riattivano la memoria dei personaggi attraverso le immagini e mediante le iscrizioni che accompagnano le statue. La storia di Roma coincide con la famiglia di Augusto e tutte le imprese che hanno avuto inizio con Enea, Romolo, Mars Ultor si concludono nel nuovo fondatore di Roma *pater patriae* che con la sua quadriga occupa il centro della piazza.

Il titolo di *pater patriae* riassume tutte le componenti del potere augusteo e, contemporaneamente, introduce ed esplicita alcuni motivi particolarmente significativi. Il titolo di *pater/parens patriae* era già stato utilizzato nella tarda Repubblica, in particolare da Cicerone e da Cesare. L'elaborazione per così dire teorica e la spendibilità politica di questo titolo si devono certamente a Cicerone il quale, in occasione delle orazioni contro Catilina, riprende una metafora parentale per descrivere un'autorità politica in linea con modelli elaborati in connessione alla regalità ellenistica per cui il re buono è simile a un padre e svolge il ruolo di salvatore (*soter*). Il ruolo di *parens patriae* che Cicerone elabora per se stesso corrisponde a un ruolo di "nuovo Romolo" in quanto *conditor, servator e parens*¹⁰. Lo stesso modello viene ripreso da Cesare il quale, ricevendo la *corona civica* nel 45 a.C., rafforza il ruolo di salvatore dello Stato e di tutti i cittadini. Si tratta della stessa *corona civica* che il *princeps* riceve nel 27 a.C., come abbiamo visto in precedenza, in occasione dell'assunzione del nome *Augustus*.

Il percorso che conduce al titolo di *pater patriae* inizia nel 12 a.C. quando Augusto assume la carica di *pontifex maximus* dopo la morte di Lepido. La gestione del calendario festivo e del rapporto con gli dèi è fondamentale per capire gli sviluppi successivi del potere augusteo¹¹. In particolare, entro il 7 a.C. viene riattivata la festa dei *Compitalia* in cui i *Lares* e il *Genius Augusti* ricevono un culto pubblico. Nello stesso tempo, a partire dalla *Meta Sudans* nell'angolo nord-est del Palatino, Augusto procede alla nuova suddivisione amministrativa di Roma: in altre parole, il "nuovo Romolo" gestisce la rifondazione di Roma nell'area occupata dalle *curiae veteres*, la prima assemblea politica risalente a Romolo. Appare evidente che vanno emergendo i diversi motivi destinati a comporre il quadro complessivo del *pater patriae*.

⁹ Monaco 2017.

¹⁰ Ver Eecke 2008.

¹¹ Sintesi dei dati in Menichetti 2021, pp. 111-115 con bibliografia.

Il culto pubblico dei *Lares* e del *Genius Augusti* segnala che il potere augusteo intende presentarsi come una *familia* di cui il *princeps* svolge il ruolo di *pater*. Negli stessi anni possiamo segnalare due fatti ben precisi. La *porticus Metelli* viene ridedicata a Ottavia, la sorella di Augusto¹²: la nuova *porticus* e il vicino teatro di Marcello rendono pienamente visibile, a scala monumentale, il ruolo pubblico della famiglia del *princeps*, la centralità della maternità e della cura dei figli. Nel 7 a.C., nell'area precedentemente occupata dalla casa di *Vedius Pollio*, Tiberio e Livia dedicano una nuova *porticus* con giardini e opere d'arte in occasione di un trionfo di Tiberio¹³. La stessa Livia dedica nell'area una *aedes Concordiae Augustae*¹⁴. Al posto della casa di Pollio, esempio negativo di lusso privato, la *familia* del *princeps* interviene con un ruolo pubblico per riqualificare spazi e indicare i giusti comportamenti. Le due principali donne accanto al *princeps* – la sorella Ottavia e la moglie Livia – si presentano sulla scena pubblica come madri insieme ai rispettivi figli e come portatrici di valori di concordia familiare.

L'ultima tappa di questa mirata rappresentazione del potere augusteo corrisponde al 2 a.C. quando, in occasione dell'inaugurazione del tempio di *Mars Ultor*, Augusto assume il titolo di *pater patriae*. L'uso di *pater* rispetto al precedente e più diffuso *parens* segnala un preciso e diretto riferimento all'idea di *familia* che ora corrisponde all'intera comunità di Roma¹⁵. La *familia* del *princeps* coincide con la comunità dei cittadini esattamente come le statue visibili nel foro di Augusto rendono visibile la storia di Roma che coincide con la *familia* di Augusto. Il foro di Augusto diviene da questo punto di vista l'atrio di Roma con i *maiores* raccolti attorno al *paterfamilias*. Esempio conferma di quanto sopra proviene dalla data dell'assunzione del titolo di *pater patriae* – 5 febbraio del 2 a.C. – in occasione dell'anniversario di fondazione del tempio di Concordia¹⁶, la divinità non a caso al centro dell'attenzione di Livia nel nuovo scenario pubblico in cui la concordia familiare assume un valore politico.

Il potere di Augusto così configurato risulta straordinariamente efficace. Da un lato i modelli ellenistici del potere regale vengono tradotti entro una cornice apparentemente tradizionale che addirittura può fare riferimento a un ritorno alle origini romulee e ad una rifondazione di Roma da parte di un nuovo Romolo; dall'altro lato il ruolo del *princeps* come *pater patriae* suggerisce e attiva un tipo di rapporto con i cittadini esemplato sul modello privato della *familia*: il *pater patriae* può essere visto come un *paterfamilias* rispetto ad una *familia* che ora coincide con l'intera comunità¹⁷.

Questa rappresentazione del potere augusteo porta con sé alcune precise e riconoscibili conseguenze. Il *pater patriae* procura alla propria comunità la *felicitas*¹⁸ che, in riferimento ai modelli ellenistici già sopra richiamati, richiama un favore divino¹⁹ che si trasforma nell'avvento di una nuova Età dell'Oro²⁰, un motivo che ben si accorda con l'idea di un ritorno al tempo delle origini. Questo motivo era stato preparato negli anni precedenti non solo a livello letterario – Virgilio in primo luogo – ma era stato massimamente reso visibile a livello monumentale grazie all'ultimo grande intervento augusteo nel Campo Marzio, vale a dire l'*Horologium* e l'*Ara Pacis Augustae*²¹. Tra il 10 e il 9 a.C. – anni cruciali come abbiamo visto – la realizzazione di questi due monumenti strettamente interconnessi segnala come il tempo di Augusto, a partire dalla battaglia di Azio contro l'Egitto indicata nell'iscrizione dell'obelisco-gnomone, abbia aperto il tempo dell'Età dell'Oro che l'ombra dell'obelisco rende visibile nei fregi dell'*Ara Pacis Augustae*: la ricchezza, l'abbondanza, la fertilità di piante e esseri viventi è garantita dall'*imperium* esercitato dalla famiglia di Augusto che sfila, in un doppio corteo, nella parte superiore del monumento.

¹² Severy 2003, pp. 90-94.

¹³ Severy 2003, pp. 131-138.

¹⁴ *Ov. fast.* 6.637-640.

¹⁵ Severy 2003, pp. 158-161.

¹⁶ *Fast. Praen.* in Degrassi 1963, p. 407. Severy 2003, p. 137 rileva perfettamente il senso di questa coincidenza.

¹⁷ Per un'analisi sistematica di questi temi nella costruzione del potere augusteo vedi Severy 2003.

¹⁸ Fiore 1999. Per le "buone novelle" recate da Augusto vedi la straordinaria iscrizione del *Koinon* d'Asia del 9 a.C. (*SEG* 4.490 da Priene). Per l'età di Augusto e l'attesa di "miracoli" vedi la bella ricostruzione di Licandro 2024.

¹⁹ Alföldy 1971. Vedi anche Weinstock 1971, pp. 200-205.

²⁰ De Benedictis 2023.

²¹ Sintesi dei dati in Menichetti 2021, pp. 116-128 con bibliografia.

Una seconda, importante conseguenza è che la fine delle guerre civili passa attraverso una rifondazione morale che assume valore politico²². Similmente a un *paterfamilias* che vigila su comportamenti e valori praticati dai componenti della propria *gens*, il *pater patriae* porta a termine la rifondazione di Roma intervenendo anche nella sfera di valori privati che diventano pubblici: abbiamo già fatto riferimento al ruolo pubblico della *familia* e alla visibilità data al ruolo delle madri e alla cura dei figli – si ricordi il pannello di *Tellus* nell'*Ara Pacis Augustae* – e nella stessa direzione conducono l'ampio spazio assegnato a *pietas* sia in relazione agli dèi sia in relazione ai rapporti che discendono tra *pater* e *fili* – si pensi a Enea con il figlio Ascanio-Iulo e il padre Anchise nell'«esdra nord del foro di Augusto», la legislazione relativa alla famiglia e all'adulterio²³, l'esaltazione delle figure femminili che circondano il *princeps* e che tessono per lui gli abiti che dovrà indossare²⁴.

Questa «paternalización del poder»²⁵ se da un lato mostra un quadro rassicurante di cura, tutela, salvezza, felicità, dall'altro lato l'analogia con la *patria potestas* rivela un altro aspetto del *pater patriae* in quanto viene

a profilarsi lo stesso rapporto sussistente tra un soggetto sui e alieni iuris, nel senso che tra i due si attiva un legame di dipendenza, tale comunque da garantire a chi è in condizione di inferiorità un'ideale contropartita in termini assistenziali. Il punto focale della questione sembra potersi individuare proprio in questa contropartita: l'accettazione di un *princeps* che assuma l'attributo di *pater* significa riconoscere la non autosufficienza di coloro che gli sono sottomessi, ivi incluse le istituzioni affidate alla sua protezione²⁶.

Il titolo di *pater patriae* segnala di per sé una disparità o, meglio, una gerarchia istituzionale che si presenta sotto la forma rassicurante di una tutela e protezione:

Guardare al *princeps* come *pater patriae* significa anche, in buona sostanza, sottometterglisi e riconoscere di dipendere da lui ed è questa la trappola che il supremo governante deve neutralizzare, in termini propagandistici, fornendo rassicurazioni rispetto al fatto che la *libertas* repubblicana non è mai cessata e la sua limitazione ha natura eccezionale ed è funzionale a conseguire il benessere dei singoli e della collettività²⁷.

Il titolo di *pater patriae* che richiama Romolo il fondatore e che sembra avvicinarsi ad *Augustus* in realtà nasconde una sostanza ben diversa per cui l'approdo alla figura di un *pater patriae* può avvenire solo in un contesto di potere consolidato come avviene nel 2 a.C.

Almeno un'altra conseguenza deve essere qui segnalata. La presentazione ufficiale del titolo di *pater patriae* nel 2 a.C. si accompagna alla presentazione degli eredi di Augusto, Gaio e Lucio Cesare. Gaio Cesare, *princeps iuventutis*, è in partenza per l'Oriente per una guerra contro i Parthi per ripetere le gesta di Augusto testimoniate dai *Parthica signa recepta* conservati nel tempio di *Mars Ultor*²⁸. Il dominio di Roma sulla *oikoumene* e l'avvento dell'Età dell'Oro possono essere garantite unicamente dal potere dinastico già rappresentato nell'*Ara Pacis Augustae*. Il ruolo di *pater patriae* inquadrava entro la cornice tradizionale del passaggio dell'eredità dal *pater* ai *fili* l'aspetto forse più sovversivo dell'intera costruzione del potere augusteo, vale a dire la trasmissione dinastica del potere: «the pater could designate an heir to the patria»²⁹. Questo motivo era stato ben presente già nella prima fase del potere augusteo come testimonia la costruzione del Mausoleo in Campo Marzio, un progetto in linea con modelli ellenistici al pari del contemporaneo Pantheon, che rappresenta il manifesto del potere dinastico. Questo primo approccio dovette essere aggiornato e rivisto per

²² Strothmann 2000.

²³ Severy 2003, pp. 55-56.

²⁴ Svet. *Aug.* 73.

²⁵ Schniebs 2002. Vedi anche Favro 1992; Stevenson 2009; Stevenson 2015; Di Cintio 2019; Agnati 2022; Rizzelli 2023. Vedi anche Avenarius 2021 per il foro di Augusto come sede di un'amministrazione della giustizia connessa al diritto privato e naturale.

²⁶ Greco 2024, p. 21.

²⁷ Greco 2024, p. 27.

²⁸ Severy 2003, pp. 161-164. Per la questione degli eredi in connessione all'inaugurazione del tempio di *Mars Ultor* e alle imprese contro i Parthi mi permetto di rimandare a Menichetti cds.

²⁹ Severy 2003, p. 157.

poter rendere compatibile un potere dinastico, connesso al culto regale, con il quadro istituzionale e tradizionale di Roma. La soluzione del *pater patriae* sembra perfetta da ogni punto di vista, compreso il rimando a Romolo che ascende al cielo come *Quirinus*³⁰ e che preannuncia il *divus Augustus*. La *consecratio* del *princeps* ha certamente un valore religioso ma

la *consecratio* era il normale epilogo di un'efficace campagna di costruzione del consenso [...] La divinizzazione dell'imperatore defunto era la conferma di un *consensus universorum* che nemmeno la morte bastava a cancellare, e rappresentava un argomento decisivo per legittimare la continuità del potere nel successore designato³¹.

Visibilità e narrazione del *pater patriae* trovano spazio nei testi, nelle iscrizioni, nei monumenti descrivendo la benevolenza del *princeps* e la felicità dei tempi. Ma segnalavano anche, per chi conosceva le implicazioni anche giuridiche del titolo, la forma più pervasiva assunta dal potere augusteo, e la più ingannevole, in quanto multiforme e a metà strada tra paternalismo e autoritarismo.

Abbreviazioni bibliografiche

- Agnati U. 2022, *Il "princeps" come padre. Legislazione e contestazione*, in M. Presutti, F. Bono (a cura di), *Sopravvivere al principe. Ovidio e Livio tra integrazione e contestazione*, Roma, pp. 29-90.
- Alföldy A. 1971, *Der Vater des Vaterlandes im römischen Denken*, Darmstadt.
- ANRW: *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, Berlin.
- Arena P. 2014, *Augusto, Res Gestae. I miei atti*, Bari.
- Avenarius M. 2021, *Il Foro di Augusto come espressione della restituzione della cultura giuridica privatistica e mezzo per il ristabilimento della dottrina del diritto naturale*, «*Tesserae iuris*» 2.1, pp. 9-39.
- Costabile F. 2012, RG 34.1: «[POT]IENS RE[RV]M OM[N]IVM» e l'*Edictum de reddenda re publica*, in G. Purpura (a cura di), *Revisione ed integrazione dei Fontes Iuris Romani Anteiustiniiani (FIRA). Studi preparatori*, I. Leges, Torino, pp. 255-294.
- De Benedictis G. 2023, *Il mito dell'Età dell'Oro. Immagini e potere nel mondo ellenistico e romano*, «*Otium*» 14.2, pp. 1-74.
- Degrassi A. 1963, *Inscriptiones Italiae, XIII 2. Fasti Anni Numani et Iuliani*, Roma.
- Di Cintio L. 2019, «*Pater patriae*» e «*maiestas*». *Un possibile nuovo modello normativo*, «*Iura and Legal Systems*» 6.2, C(3), pp. 9-20.
- Drew-Bear Th., Scheid J. 2005, *La copie des Res Gestae d'Antioche de Pisidie*, «*ZPE*» 154, pp. 217-260.
- Drew-Bear Th., Scheid J. 2007, *Les fragments des Res Gestae divi Augusti decouverts a Apollonia de Pisidie*, Tivoli.
- Favro D. 1992, *Pater urbis: Augustus as City Father of Rome*, «*Journal of the Society of Architectural Historians*» 51, pp. 61-84.
- Fiore D. 1999, *La felicitas del principe in Plinio il Giovane*, in M. Pani (a cura di), *Epigrafia e territorio, politica e società. Temi di antichità romane*, vol. V, Bari, pp. 205-226.
- Giliberti G. 2003, *La memoria del principe. Studi sulla legittimazione del potere nell'età giulio-claudia*, Torino.
- Greco G. 2024, *Tra diritto e propaganda. Due studi sull'immagine imperiale*, Torino.
- Licandro O. 2024, *Il "miracolo" dell'olio. Dal "vangelo" di Augusto all'unzione dei re medievali*, Milano.
- Meneghini R. 2007, *Il Foro di Augusto*, in R. Meneghini, R. Santangeli Valenzani, *I Fori Imperiali. Gli scavi del Comune di Roma (1991-2007)*, Roma, pp. 43-60.

³⁰ Porte 1981, 337 per il rapporto tra Romolo-Quirino e *pater patriae*.

³¹ Giliberti 2003, p. VII.

- Meneghini R., Santangeli Valenzani R. (a cura di) 2010, *Scavi dei Fori Imperiali. Il Foro di Augusto. L'area centrale*, Roma.
- Meneghini R., Santangeli Valenzani R. 2023, *I Fori imperiali*, Roma.
- Menichetti M. 2021, *Augusto e la teologia della Vittoria*, Roma.
- Menichetti M. cds, *Augusto, i Parthi e Atene*, in *Studi in onore di Renata Cantilena*.
- Monaco M.C. 2017, Korai, imagines clipeatae, statuae ducum triumphali effigie nel Foro di Augusto: nuove ipotesi, «ASAtene» 95, pp. 335-359.
- Porte D. 1981, *Romulus-Quirinus, prince et dieu, dieu des princes. Étude sur le personnage de Quirinus et sur son évolution, des origines à Auguste*, in ANRW II, 17.1, pp. 300-342.
- Rizzelli G. 2023, *La figura paterna del principato fra rappresentazione e ius*, «Tesserae iuris» 4.1, pp. 87-131.
- Schniebs A. 2002, *Del Divi Filius a Pater Patriae. La paternalización del poder en tres textos latinos*, «Phaos» 2, pp. 139-166.
- SEG. *Supplementum Epigraphicum Graecum*.
- Severy B. 2003, *Augustus and the Family at the Birth of the Roman Empire*, New York.
- Stevenson T. 2009, *Acceptance of the title Pater Patriae in 2 BC*, «Antichthon» 43, pp. 97-108.
- Stevenson T. 2015, *Andreas Alföldy on the Roman Emperor as Pater Patriae*, in J.H. Richardson, F. Santangelo (eds), *Andreas Alföldy in the Twenty-First Century*, Stuttgart, pp. 187-200.
- Strothmann M. 2000, *Augustus. Vater der res publica*, Stuttgart.
- Todisco E. 2007, *Il nome Augustus e la "fondazione" ideologica del Principato*, in P. Desideri, M. Moggi, M. Pani (a cura di), *Antidoron. Studi in onore di Barbara Scardigli Forster*, Pisa, pp. 442-462.
- Ver Eecke M. 2008, *La République et le roi. Le mythe de Romulus à la fin de la République romaine*, Paris.
- Weinstock S. 1971, *Divus Julius*, Oxford.

Sotto il velo della didascalìa. Icone dell'arte greca nascoste nella *Tabula Iliaca* Capitolina

Daniele Federico Maras

Abstract: The recent publication of two monographs devoted to the *Tabulae Iliacae* by M. Squire (2011) and D. Petrain (2014) has reopened the debate on the negative judgement of the art-historical scholarship of the twentieth century and has presented the *tabulae* in the framework of the learned artistic elaborations of the Roman Hellenism. Continuing on this line, the author examines in depth the *Tabula Iliaca* Capitolina, crafted by the sculptor *Theodoros* and placed at the head of the production of these objects, and highlights a series of cross-references hidden in the intricated pattern of the miniature reliefs, relating to a number of masterpieces of Greek sculpture present in Rome at the beginning of the Augustan period. The novelties brought about by this analysis help to unravel the complex game of meanings included by the sculptor in his work, made up of iconographic and literary references, quotations and puzzles, which truly deserve the ancient definition of *technopaegnia* (Aus. *tech.* 2.1) and *difficiles nugae* (Mart. *epigr.* 2.86).

Keywords: *Tabulae Iliacae*, Hellenism in Rome, Greek sculpture, puzzles, hidden art.

Parole chiave: *Tabulae Iliacae*, ellenismo a Roma, scultura greca, giochi enigmistici, arte nascosta.

Con il nome di *Tabulae Iliacae* si indica un gruppo di tavolette che presentano fitte decorazioni miniaturistiche a rilievo, perlopiù di marmo, prodotte e diffuse in ambito romano tra l'età augustea e la prima età imperiale, con soggetti che spaziano dal ciclo troiano (scelto di preferenza) alle fatiche di Eracle e alle gesta di Alessandro Magno¹. Il riconoscimento del valore storico di questi monumenti delle arti "minori" nel quadro dell'arte greca nel contesto romano imperiale ha oscillato nel corso dell'ultimo secolo tra l'analisi come classe produttiva², la riduzione a prodotti di imitazione (tratti dai rotoli illustrati della poesia epica) per un pubblico di basso livello culturale³, e il recupero del loro significato come opere di rielaborazione miniaturistica e calligrafica atte a trattare in modo leggero temi complessi e ponderosi⁴.

Al di là del giudizio critico sui contenuti e sul valore tecnico-artistico di queste produzioni, vale la pena di soffermarsi ancora su alcune scelte iconografiche innovative che hanno dato il via alla produzione delle *Tabulae Iliacae*, i cui esemplari più antichi – tutti rigorosamente di soggetto troiano – sono orgogliosamente e pretenziosamente firmati da un *Theodoros*⁵.

Come è stato correttamente sottolineato da Michael Squire, uno dei maggiori meriti artistici di queste opere risiede nel progetto grafico innovativo ideato da *Theodoros*, a partire dalla testa di serie costituita dalla *Tabula*

* danielefederico.maras@cultura.gov.it, Museo Archeologico Nazionale di Firenze

Il mio debito di gratitudine per il supporto e il confronto sui temi trattati in questo contributo nell'arco di oltre dieci anni va a Francesco De Angelis, Nancy T. de Grummond, Clemente Marconi, Maria Elisa Micheli, Massimiliano Papini e soprattutto alla compianta amica Larissa Bonfante, della quale ricordo con affetto le lunghe e appassionate chiacchierate a Roma e a New York.

¹ Da ultimi, si vedano Squire 2011, pp. 27-67; Petrain 2014, pp. 1-8, 78-88.

² Sadurska 1964; Valenzuela Montenegro 2004; vd. anche Salimbene 2002; Fiorini 2006; Puppo 2010.

³ Horsfall 1979 («vehicles for elementary adult education»); Horsfall 1983 («a positive treasure house of misapplied ingenuity»); Horsfall 1994 («expensive rubbish»); vd. anche Brilliant 1984, pp. 54-58; Farrell 2004, p. 260. Sull'argomento, si vedano diffusamente Squire 2011, pp. 87-101; Petrain 2014, pp. 8-13.

⁴ Squire 2011; Petrain 2014; vd. anche Maras *et al.* 1999; Salimbene 2002; Valenzuela Montenegro 2004; Maras 2015.

⁵ Squire 2011, pp. 35-39, 105-110; Petrain 2014, pp. 17-19.

Iliaca conservata a Roma nei Musei Capitolini (Sala delle Colombe, n. 83)⁶. L'idea di riunire elementi letterari e arti figurative in una singola opera di piccole dimensioni è un'invenzione originale⁷ che affonda le proprie radici nella tradizione ellenistica di produzioni miniaturistiche di soggetto epico o mitologico (per esempio nella glittica)⁸.

Nelle prossime pagine, pertanto, si prenderà in considerazione la *Tabula Iliaca* Capitolina esaminandone le caratteristiche compositive e i modelli di riferimento, cercando di ricostruire la gestazione del suo progetto grafico, inquadrandolo nell'ambiente culturale ed educativo in cui operava *Theodoros* e al quale apparteneva la sua committenza.

Se ne ricava un complesso sistema di dotte allusioni e vere e proprie citazioni visive⁹ riferite all'arte classica ed ellenistica che ha consentito all'artista di "giocare" con i propri punti di riferimento culturali¹⁰, che comprendono sia le fonti letterarie (rese esplicite dalle iscrizioni), sia le arti maggiori (nascoste nella composizione).

In particolare, al termine della disamina, risulterà chiaro che persino la scelta dei modelli non è stata casuale, ma è derivata dalla selezione di sculture originali greche dal nobile pedigree presenti a Roma nella prima età augustea, all'epoca nella quale *Theodoros* operava.

La complessa rete di riferimenti incrociati inclusa dall'artista nella propria opera miniaturistica rientra in pieno nella temperie culturale (e letteraria) del tardo ellenismo, caratterizzata dalla riduzione di tematiche maggiori a forme minute e raffinate¹¹, che comunque richiedono allo spettatore impegno e competenza per essere fruiti a pieno, come dichiarato pomposamente dall'iscrizione di firma in esametri presente sulla tavoletta: «Impara (tramite) l'arte di *Theodoros* l'ordine di Omero, così che tu possa avere la misura di tutta la sapienza»¹².

La *Tabula Iliaca* Capitolina (fig. 1) è una tavoletta di pietra calcarea dallo spessore sottile (cm 1.5), alta cm 25 e conservata per una larghezza di cm 28, ai quali vanno aggiunti ca. cm 10 lungo il lato sinistro. Fu scoperta casualmente alla fine del XVII secolo tra i resti di una villa romana in località Tor Ser Paolo, nel territorio posto tra gli antichi centri latini di *Bovillae* e *Castrimoenium* a sud di Roma¹³.

La faccia anteriore della tavoletta è interamente coperta di fregi a rilievo composti da figurine minute, che illustrano i libri dell'*Iliade* di Omero lungo il margine superiore e le due fasce laterali (di cui la sinistra è perduta), continuano nelle due fasce inferiori con la narrazione dei poemi epici perduti – l'*Etiopide* di Arctino di Mileto e la *Piccola Iliade* di Lesche Pirreo – e culminano nel grande quadro centrale dedicato alla caduta di Troia (*Ilioupersis*) nella versione di Stesicoro¹⁴. Sull'unico conservato dei due grandi pilastri che incorniciano il quadro centrale è inciso in minuti caratteri greci un sommario schematico dell'*Iliade* omerica; completano l'opera le numerose didascalie che accompagnano la maggior parte delle figure rappresentate e alcune iscrizioni di commento e spiegazione aggiunte dallo scultore, fra le quali spiccano la firma e la dichiarazione programmatica delle fonti letterarie utilizzate¹⁵.

Lo schema compositivo originale ideato da *Theodoros* ha consentito di inquadrare nel ridotto spazio rettangolare della tavola la narrazione del ciclo troiano nella sua interezza¹⁶, con l'evidente finalità di offrire allo spettatore una lettura a diversi livelli di approfondimento.

⁶ Le ipotesi correnti sulla datazione della *Tabula Iliaca* Capitolina, considerata la più antica della serie, sono state raccolte da Fiorini 2006, p. 151, e vanno dalla prima metà del I sec. a.C. (M. Torelli) alla prima età augustea (W. Helbig) e dall'ultimo quarto del I sec. a.C. (A. Sadurska) al I sec. d.C. (S. Reinach). Per la possibilità di datare le *Tabulae Iliacae* nel loro insieme alla prima età imperiale o al periodo neroniano, vd. anche Salimbene 2002, p. 26.

⁷ Primi spunti in tal senso, benché di minori pretese e a scopo eminentemente decorativo, sono stati osservati nella produzione ellenistica di ceramiche a rilievo (come le "*Homeric bowls*", su cui Sinn 1979); vd. anche Small 2003, p. 79, con riferimento a «specific stories told by specific writers».

⁸ Vd. specialmente Squire 2011, pp. 1-11 e 247-283; Petrain 2014, pp. 173-179.

⁹ Maras 2024, pp. 281-290 e vd. *infra* p. 153.

¹⁰ Sulla caratteristica di leggerezza giocosa ("*playfulness*") delle *Tabulae Iliacae*, vd. Squire 2011, pp. 164-196.

¹¹ Squire 2011, pp. 96-101, 259-283. Sul rapporto tra *ars* e *tēchnē* nel pensiero ellenistico e romano, si veda anche Gavouille 2003.

¹² Squire 2011, pp. 102-105; Petrain 2014, pp. 49-52; Maras 2015, p. 570.

¹³ Il collegamento con *Bovillae*, anticamente ritenuta erede dell'antichissima metropoli latina di Alba Longa (*Or. gent. Rom.* 17.6; D.S. 8.5.9) e sede di un importante *sacrum gentis Iuliae* (*Tac. ann.* 2.41), è stato spesso valorizzato in letteratura: cfr. Maras *et al.* 1999, pp. 7-9; vd. anche Ridgway 1990, p. 265; Salimbene 2002, p. 28.

¹⁴ Maras *et al.* 1999, pp. 17-67; Squire 2011, pp. 31-39; Petrain 2014, pp. 22-25, 93-102.

¹⁵ Petrain 2014, pp. 93-97; vd. anche Maras *et al.* 1999, p. 4.

¹⁶ Squire 2011, pp. 165-176; vd. anche Petrain 2014, pp. 32-48.

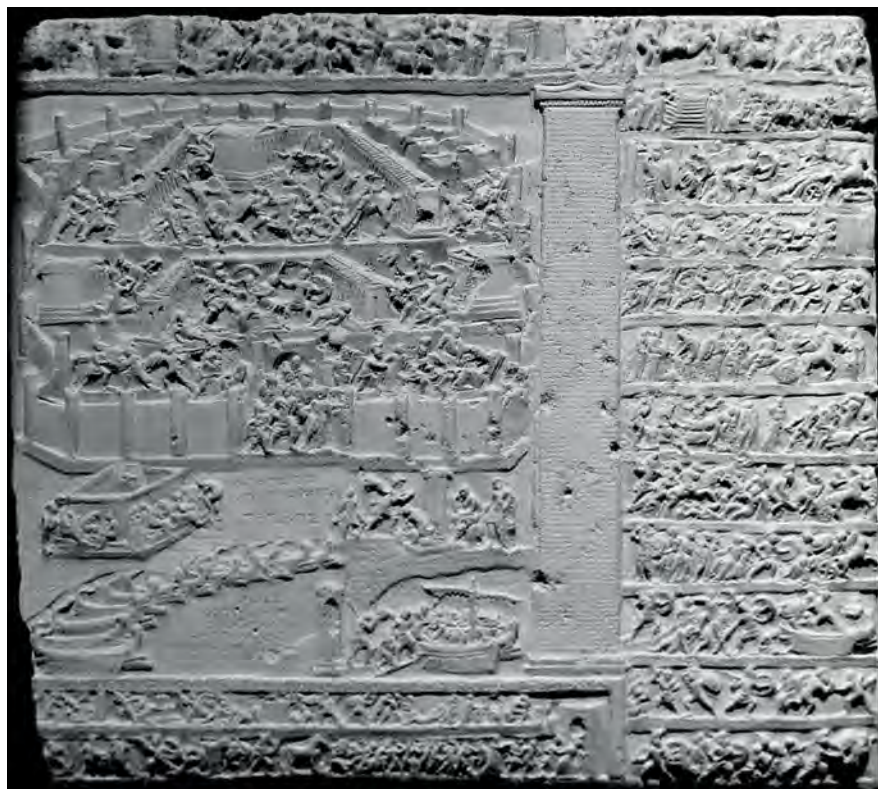


Fig. 1 - Roma, Musei Capitolini. *Tabula Iliaca* Capitolina (foto D.F. Maras).

Innanzitutto, la concezione miniaturistica della tavoletta consente di osservare a colpo d'occhio l'intero ciclo della guerra di Troia¹⁷, riassunto in un'unica composizione che integra diverse opere letterarie, in questo modo superando persino lo scopo dei poemi omerici. In seconda battuta, approfondendo la lettura dei fregi, con l'aiuto del ricco apparato epigrafico, è possibile ripercorrere i principali episodi della narrazione, della quale sono evidenziati i personaggi tramite schemi compositivi facilmente riconoscibili (ad es. il ratto di Cassandra da parte di Aiace ovvero Menelao con il corpo di Patroclo) oppure per mezzo delle didascalie.

In funzione del suo progetto miniaturistico, *Theodoros* ha concepito un sistema illustrativo ordinato e coerente del ciclo troiano, che sviluppa in cornici concentriche organizzate attorno all'episodio finale con la fuga di Enea¹⁸ e articolate in fregi sintetici che frammentano la narrazione dei poemi epici in una serie di schemi sommari, spesso ripetitivi. L'effetto d'insieme è quello di un rilievo affollato e movimentato, caratterizzato dal chiaro-scuro, ma i cui dettagli possono essere apprezzati solo osservandolo da vicino¹⁹.

In questo contesto, il ricco apparato epigrafico in greco della *Tabula* si rivela indispensabile per identificare gli episodi narrativi rappresentati e i singoli personaggi che vi prendono parte. Esso si compone dei seguenti elementi:

- 1) La già menzionata firma poetica di *Theodoros*, incisa lungo la cornice inferiore del quadro centrale²⁰.
- 2) Un titolo generale dell'intera opera posto in evidenza in posizione centrale: ΤΡΩΙΚΟΣ, il "(ciclo) troiano".
- 3) La dichiarazione delle fonti letterarie cui si riferiscono i fregi della *Tabula*: ^aἸλιάς κατὰ Ὅμηρον, ^bΑἰθιοπὶς κατὰ Ἀρκτῖνον τὸν Μιλήσιον, ^cἸλιάς ἢ Μικρὰ λεγομένη κατὰ Λέσχην Πυρραῖον, e più in alto, staccata dagli altri titoli, ^dἸλιουπέρσις κατὰ Στησίχορον.

¹⁷ Salimbene 2002, p. 22.

¹⁸ Vd. *infra* p. 141.

¹⁹ Squire 2011, pp. 158-165.

²⁰ Squire 2011, pp. 102-105. Caratteristica condivisa anche da altre *Tabulae Iliacae* dello stesso autore, nelle quali è ripresa anche dai complessi crittogrammi enigmistici incisi sul lato posteriore: Squire 2011, pp. 197-246.

- 4) Una breve sinossi dell'*Iliade*, esposta nella sequenza dei libri omerici, ai quali corrispondono i fregi scolpiti in colonna sui lati esterni della tavoletta e su quello superiore²¹, incisa su due grandi stele poste ai fianchi del quadro centrale con la caduta di Troia: si conserva soltanto la seconda parte per una lunghezza di 108 righe, relativa ai canti dal VII al XXIV²².
- 5) Didascalie onomastiche che identificano pressoché tutti i personaggi la cui rappresentazione non sia immediatamente riconoscibile, apposte sui listelli inferiori che accompagnano ciascuno dei fregi ovvero accanto alle figure nel quadro centrale.
- 6) Didascalie di gruppo, che occasionalmente contrassegnano alcuni insiemi di personaggi e le loro azioni: per es. “i Troiani e i Frigi” che trasportano il cavallo di legno (nel fregio della *Piccola Iliade*). “Taltibio e le Troiane” che piangono alla caduta della città (nel quadro centrale della *Ilioupersis*); “Enea con i suoi che parte per l'Esperia” (nella scena conclusiva del ciclo narrativo).
- 7) Didascalie relative ad oggetti e luoghi, riservate a pochi casi specifici per elementi di grande rilevanza narrativa: per es. la pira di Patroclo (ΚΑΥΣΙΣ ΠΑΤΡΟΚΛΟ[Υ]) nel canto XXIII dell'*Iliade*; il cavallo di Troia (ΔΟΥΡΕΟΣ ΙΠΠΟΣ) e la porta urbica (ΣΚΑΙΑ ΠΥΛΗ) nella scena della *Piccola Iliade*²³; la tomba di Ettore (ΕΚΤΟΡΟΣ ΤΑΦΟΣ), il monumento sepolcrale di Achille (ΑΧΙΛΛΕΩΣ ΣΗΜΑ) e il porto delle navi achee (ΝΑΥΣΤΑΘΜΟΝ ΑΧΑΙΩΝ) nel quadro centrale dell'*Ilioupersis*²⁴.
- 8) Titoli che evidenziano e riassumono alcune scene, elevate alla dignità di episodi significativi nel quadro generale della narrazione: p. es. la “pestilenza” (ΛΟΙΜΟΣ) e “Odisseo che conduce l'ecatombe al dio” nel canto I dell'*Iliade*; “Ettore e il riscatto di Ettore” (ΕΚΤΩΡ ΚΑΙ ΛΥΤΡΑ ΕΚΤΟΡΟΣ) nel canto XXIV dell'*Iliade*; “Aiace impazzito” (ΑΙΑΣ ΜΑΝΙΩΔΗΣ) al termine del fregio dell'*Etiopide*; “la partenza di Enea” (ΑΠΟΠΛΟΥΣ ΑΙΝΗΟΥ) nel quadro centrale dell'*Ilioupersis*.

Come osservato da Michael Squire e David Petrain, la complessità di tale apparato epigrafico multifunzionale, unita alla intricata composizione delle figure e dei fregi che ne fanno parte, mal si adattano a una lettura semplicistica della *Tabula Iliaca* Capitolina e delle altre tavolette della serie come pretenzioso soprammobile per una clientela poco istruita o anche solo come ausilio didattico per l'insegnamento dei poemi epici²⁵.

Al contrario, la decifrazione delle scene da ricondurre alla narrazione ciclica richiedeva da parte del lettore una competenza multipla sia della scrittura e della letteratura greca, sia del linguaggio figurato utilizzato per schemi, composizioni e immagini²⁶. Il trattamento ‘letterario’ e quasi filologico delle immagini nella *Tabula* è stato sottolineato da Squire, che arriva a identificare delle “rime visuali” costituite da personaggi e schemi ricorrenti in diverse parti dei fregi, quasi a segnare nessi e passaggi logici della narrazione per immagini²⁷. Sono tali, ad esempio, le bighe con cavalli impennati che chiudono a destra alcuni fregi dell'*Iliade* (canti XVI, XVII, XXII e XXIII) e le scene di trasporto di un cadavere (canti XVII e XXIV) (fig. 2), ma anche alcuni gruppi di lotta con un guerriero che prende per i capelli un avversario inerme, di regola femminile (ratti di Cassandra e di Ecuba nel quadro centrale²⁸ – fig. 3.a-b, ma anche Merione contro Acamante nel canto XIII e Achille contro Ettore nel canto XXII – fig. 3.c-d), e con un guerriero che protende lo scudo e si prepara a colpire con la spada (Neottolemo, Menelao e un anonimo guerriero acheo nel quadro centrale – fig. 3.e-g, ma anche Achille contro i Frigi nel canto XXI – fig. 3.h).

In tutti questi casi, si può parlare di *stock figures*, schemi collaudati e ripetuti delle arti visive, che poco aggiungono in quanto a originalità, ma costituiscono quasi la ‘punteggiatura’ di un linguaggio figurativo comu-

²¹ Maras *et al.* 1999, pp. 24-52; Squire 2011, pp. 34-35, 94-99.

²² Maras *et al.* 1999, pp. 24-29; nella sinossi mancano riferimenti ai fatti descritti nei canti XIII, XIV e XX.

²³ Maras *et al.* 1999, p. 57.

²⁴ Maras *et al.* 1999, p. 65.

²⁵ Squire 2011, pp. 87-94; vd. anche Petrain 2014, pp. 166-169.

²⁶ Brilliant 1984, specialmente pp. 53-59; Rutledge 2012, pp. 115-121.

²⁷ Squire 2011, pp. 171-176.

²⁸ Maras *et al.* 1999, pp. 59-61.

ne, che accompagna e facilita la lettura d'insieme delle scene²⁹. È significativo, pertanto, che queste figure sono raramente accompagnate da didascalie nella *Tabula*, costituendo una vistosa eccezione all'uso epigrafico, forse proprio dovuta alla loro natura "parlante", che ne faceva comprendere facilmente la funzione nel contesto.

È stato già ampiamente notato dagli studiosi che la scelta programmatica di assegnare una posizione centrale all'episodio finale dell'epopea, identificato nella fuga di Enea da Troia in fiamme e dalla sua conseguente fuga verso la terra d'Occidente (εις την Ἑσπερίαν)³⁰, rende il resto della composizione una sorta di cornice concentrica per il messaggio propagandistico legato alla connessione del mito con Roma e con la *gens Iulia*³¹. L'eroe che fugge portando con sé il padre, il figlio e i *sacra* della città (vale a dire il passato e il futuro della stirpe troiana) è una chiara allusione al tema dell'*Eneide* di Virgilio – la cui pubblicazione può essere considerata sostanzialmente contemporanea alla *Tabula*³².

E a tale proposito, è ormai assodato che il gruppo inquadrato nella porta di Troia in fiamme al centro del quadro dell'*Ilioupersis* (fig. 4.a) è una delle primissime riproduzioni del gruppo scultoreo dello stesso soggetto realizzato per una delle due esedre del Foro di Augusto contrapposto alla statua di Romolo trionfante³³. Appare chiaro l'intento scoperto di *Theodoros* di "citare" una delle più famose sculture contemporanee connesse con la propaganda imperiale per farne proprio il messaggio e trasmetterlo ai lettori della *Tabula*.

È significativo, perciò, che il medesimo gruppo sia servito da modello anche a una seconda apparizione di Enea nella *Tabula*, allorché con i suoi familiari sale sulla passerella della nave che lo porterà in salvo (fig. 4.b): in tale occorrenza l'eroe si muove verso destra, seguito da Ascanio che lo tiene per mano, mentre Anchise con i *sacra* (Ἀγχισῆς καὶ τὰ ἱερὰ) sale in alto a destra, riproponendo in visione prospettica la sua posizione sopra la spalla sinistra di Enea. Da ciò si ricava un possibile indizio del fatto che *Theodoros* abbia utilizzato il modello a tutto tondo del gruppo scultoreo e non già una sua riproduzione bidimensionale, che non ne avrebbe consentito la rotazione parziale.

Oltre al gruppo di Enea, gli studiosi hanno riconosciuto nella *Tabula* anche la riproduzione di un'altra importante scultura ellenistica: si tratta del Torso del Belvedere ai Musei Vaticani, ricostruito da Raymond Wünsche come Aiace che medita il suicidio, anche sulla base dell'evidenza della figura scolpita alla fine del fregio dell'*Etiopide*, la cui didascalia recita Αἶας μανιώδης, "Aiace furente"³⁴ (fig. 4.c-e).



Fig. 2 - *Tabula Iliaca* Capitolina: esempi di "rime visuali" nei fregi dei canti dell'*Iliade* (da Squire 2011).

²⁹ Sulla funzione delle repliche o "imitazioni creative" delle sculture in arti diverse (specialmente la pittura), si veda De Cesare 1997, pp. 36-42. L'utilizzo di tipi e schemi iconografici di successo per riproduzioni in contesti diversi e con altri significati è stato già riconosciuto o ipotizzato più volte nell'arte classica: si vedano, a titolo esemplificativo e senza pretesa di completezza, Horster 1970, per la glittica; De Cesare 1997, pp. 69-75, per la ceramica attica; Weis 2000, p. 117, per la scultura ellenistico-romana; Small 2001, p. 134, per le urne a rilievo etrusche.

³⁰ Squire 2011, pp. 148-158; Petrain 2014, pp. 89-97; vd. anche Salimbene 2002, pp. 21-22. Sulla storia e sull'estensione del concetto di *Hesperia*, vd. Mele 1991, pp. 240-242.

³¹ Brilliant 1984, pp. 53-56; Scafoglio 2005 (con bibl. prec.). Vd. anche D'Anna 1995, p. 55, nota 7; Maras 1999, pp. 5-7, 92-93; Colonna 2009, p. 58; Bonamici 2011, p. 115, nota 19; Petrain 2014, pp. 91-93.

³² Maras *et al.* 1999, pp. 5-7; Squire 2011, pp. 154-158.

³³ Celani 1998, pp. 233-235; Maras *et al.* 1999, pp. 5-7; Spannagel 1999, pp. 90-131; Squire 2011, pp. 149-153; vd. anche Zanker 1990, pp. 201-203. Sulla circolazione del modello del gruppo di Enea del Foro di Augusto, imitato nella scultura, nella pittura e nella glittica, si vedano Nogales Basarrate 2008 e Castillo 2013; vd. anche Farrell 2004, p. 261.

³⁴ Wünsche 1998, p. 83, figg. 127-128. Vd. anche Ridgway 2002, pp. 83-84.

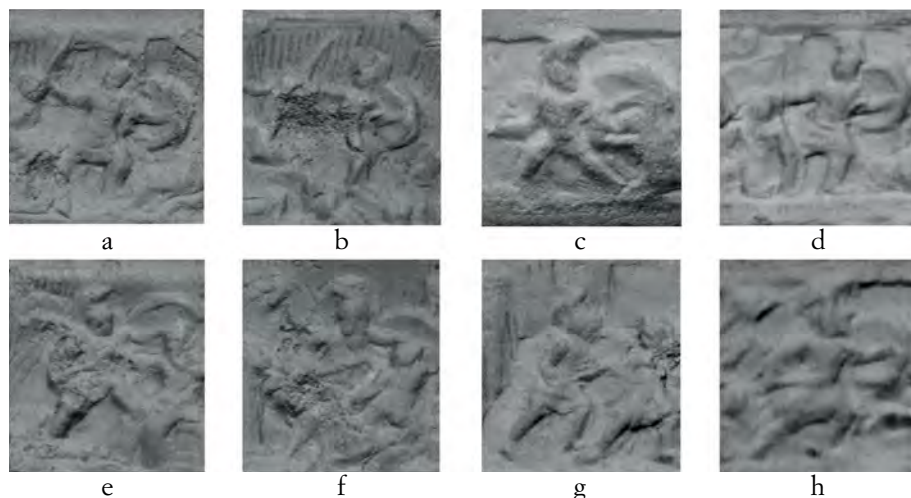


Fig. 3 - *Tabula Iliaca* Capitolina: (a-d) dettagli con gruppi di lotta in cui un guerriero prende per i capelli un avversario inerme; (e-h) dettagli con scene di battaglia in cui un guerriero protende lo scudo e si prepara a colpire con la spada (foto D.F. Maras).

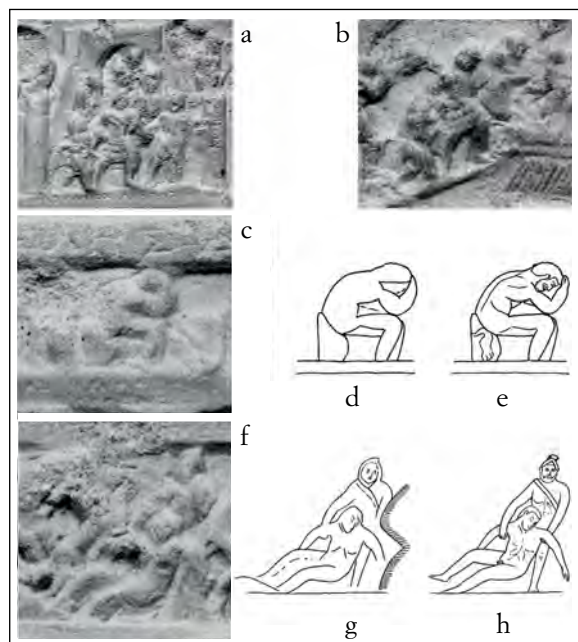


Fig. 4 - *Tabula Iliaca* Capitolina: (a) quadro centrale con *Ilioupersis*, dettaglio del rilievo raffigurante Enea con Anchise sulla spalla e Ascanio tenuto per la mano di fronte alla porta principale di Troia; (b) quadro centrale con *Ilioupersis*, dettaglio del rilievo raffigurante Enea con Ascanio per la mano, preceduto da Anchise sulla passerella per salire su una nave; (c-e) fregio dell'*Etiopide*, dettaglio del rilievo raffigurante Aiace che medita il suicidio (foto, disegno e ricostruzione grafica D.F. Maras); (f-h) fregio del canto XVII dell'*Iliade*: dettaglio del rilievo raffigurante Menelao che salva il corpo di Patroclo (foto, disegno e ricostruzione grafica D.F. Maras).

Sorprendentemente, questa linea di ricerca si è rivelata molto produttiva e ricca di inattese conseguenze.

Meno pertinente sembra invece essere l'individuazione dello schema del gruppo ellenistico del Pasquino nel fregio del canto XVII dell'*Iliade*, per rappresentare Menelao che salva il corpo di Patroclo (privi di didascalie) (fig. 4.g-h). Se infatti si riconosce facilmente lo schema piramidale della composizione con il confronto patetico delle teste dei due personaggi (l'una sollevata in atto di sfida, l'altra abbandonata nell'oblio della morte)³⁵, sono ben diverse la posizione delle gambe di Patroclo e quella delle mani di Menelao che lo trattiene con la destra³⁶.

Va notato, però, che lo schema ricorre più tardi anche su altri monumenti figurativi, ad esempio come rappresentazione della morte di Achille (sulla *Tensa* Capitolina nel III sec. d.C.)³⁷ o nell'ambito del massacro dei Niobidi (come in un sarcofago a rilievo dalla via Appia, dell'avanzato II sec. d.C.)³⁸: significativamente, in questo secondo caso la posa delle due figure è identica a quella riprodotta sulla *Tabula Iliaca* Capitolina, anche se vista da una diversa prospettiva.

Tutto considerato, perciò, in questo caso è più prudente derubricare lo schema del Pasquino utilizzato a un ulteriore esempio di *stock figure*, adatto per scene di guerra in cui un personaggio presta soccorso a un compagno caduto.

L'utilizzo di celebri sculture ellenistiche come modello per alcuni schemi della *Tabula* – accertato per il gruppo di Enea e per il Torso del Belvedere, solo ventilato per il Pasquino – spingono a ricercare negli affollati fregi a rilievo l'eventuale presenza di altre figure, ancora non identificate, derivate da modelli famosi di sculture a tutto tondo.

³⁵ Ridgway 1990, pp. 275-281.

³⁶ Per le incongruenze nelle rappresentazioni dello schema su diverse gemme, Nitsche 1981, p. 79, figg. 2-3.

³⁷ Cfr. Wünsche 1991; Maiuro 2007, 170-171, fig. 3.

³⁸ Monaco, Glyptothek inv. 345: Zanker, Ewald 2004, pp. 356-357, n. 28.

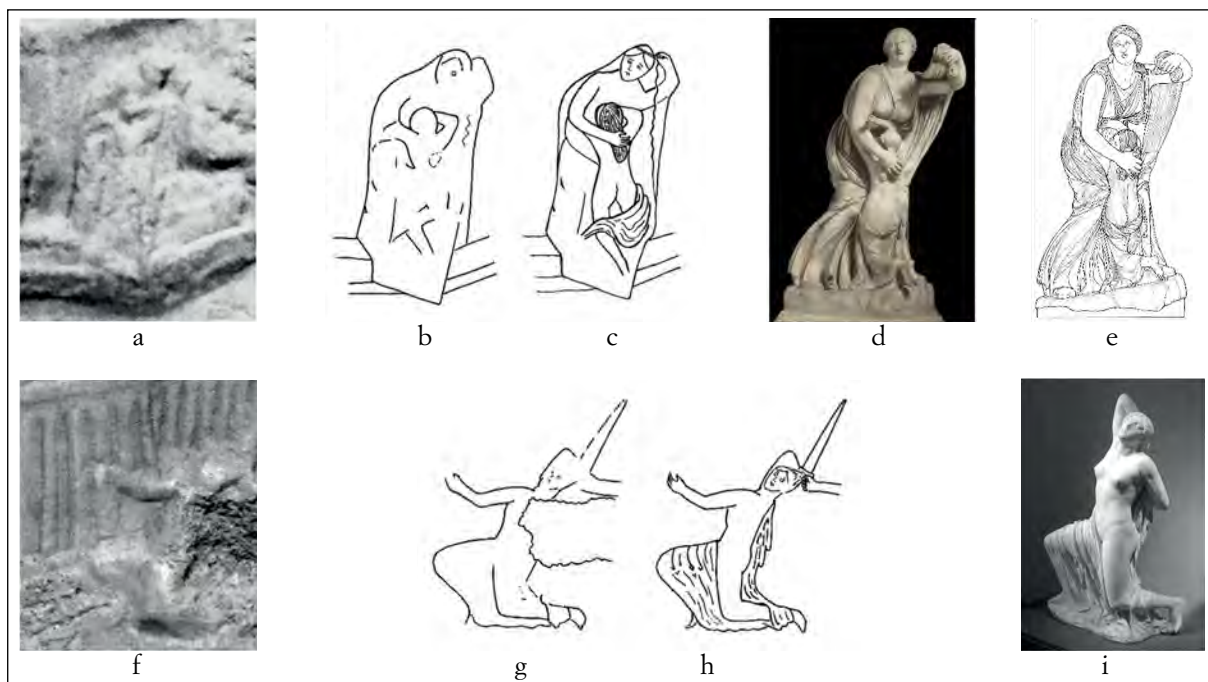


Fig. 5 - (a-c) *Tabula Iliaca* Capitolina: quadro centrale con *Ilioupersis*, dettaglio del rilievo raffigurante Ecuba che abbraccia la figlia Polissena (foto, disegno e ricostruzione grafica D.F. Maras); (d-e) Gruppo di Niobe del tipo Uffizi (da Paris 2008); (f-h) *Tabula Iliaca* Capitolina: quadro centrale con *Ilioupersis*, dettaglio del rilievo raffigurante Cassandra aggredita da Aiace d'Oileo (foto, disegno e ricostruzione grafica D.F. Maras); (i) Roma, Museo Nazionale Romano. Statua di una Niobide colpita da una freccia (foto D.F. Maras).

Il più significativo esempio di un uso programmatico da parte di *Theodoros* di modelli celebri piegati ai propri scopi è dato dal gruppo “monumentale” dell’abbraccio tra Ecuba e Polissena, raffigurato nella metà inferiore del quadro centrale (fig. 5.a-c), nell’ambito della scena di lutto dei sopravvissuti troiani di fronte alla tomba di Ettore (ΤΑΛΘΥΒΙΟΣ ΚΑΙ ΤΡΩΑΔΕΣ)³⁹.

Ecuba è in piedi sull’angolo del monumento funerario e cinge con il braccio destro le spalle della figlia Polissena, che è stata destinata a essere sacrificata sulla tomba di Achille (scena effettivamente rappresentata sulla destra del pannello figurato).

Nonostante la consunzione del rilievo in questo punto, la luce radente consente di leggere il contorno delle figure: la figlia (ΠΟΛΥΞΕΝΗ) solleva le braccia al collo della madre per cercare protezione ed è sensibilmente più piccola di lei, con proporzioni più adatte a una bambina che a una giovane adulta, come invece è raffigurata nella scena del sacrificio. La madre (ΕΚΑΒΗ) la abbraccia con la destra, mentre solleva la sinistra ammantata all’altezza della testa in un gesto di disperazione; il suo piede destro è leggermente tratto indietro.

Anche se le didascalie identificano inequivocabilmente i due personaggi tragici, è evidente che l’impostazione del gruppo, la postura e la disposizione delle figure presentano una chiara identità con lo schema della Niobe del tipo Uffizi (fig. 5.d-e), con in quale condivide con piena evidenza il contenuto emotivo e morale della rappresentazione di una madre che tenta di proteggere la figlia da morte certa.

Significativamente, a differenza delle altre figure riprodotte sulla *Tabula* e quasi a voler offrire una prova esplicita del modello scultoreo originale, il gruppo di Ecuba e Polissena include anche un piedistallo rettangolare, raffigurato in prospettiva, che sporge dalla base della tomba di Ettore.

³⁹ Il titolo è un probabile riferimento alla tragedia di Euripide *Le Troiane*, nel cui intreccio il ruolo di araldo del destino di Polissena è attribuito a Taltibio; Calder 1966, pp. 33-34.

La Niobe degli Uffizi⁴⁰ faceva parte di un famosissimo gruppo di sculture di stile eclettico, probabilmente realizzato nel tardo IV sec. a.C. da Scopas o dalla sua scuola, secondo l'inquadramento proposto da W. Geominy⁴¹, o in alternativa nella tarda età ellenistica, come proposto da T. Hölscher⁴² e Ch. Kunze⁴³.

Qualunque ne sia l'origine, comunque, è innegabile il successo che il gruppo ebbe tra la tarda Repubblica e la prima età imperiale, quando ne è stato prodotto un gran numero di copie⁴⁴. Le repliche più antiche sono state recuperate dal relitto di Mahdia (Tunisia), che va probabilmente riferito a una nave in viaggio dalla Grecia a Roma, affondata nella prima metà del I sec. a.C. (probabilmente tra l'80 e il 60 a.C.)⁴⁵. Pertanto, il ritrovamento nel carico di due teste pertinenti a una Niobe e a una delle Niobidi (Tunisi, Musée National du Bardo, inv. C 1185 e C 1186) ha consentito a Elena Diacciati di riconoscere un sicuro *terminus post quem* per la produzione del gruppo e a ipotizzare che all'epoca gli originali fossero ancora conservati in Grecia⁴⁶.

Più tardi, però, è verosimile che il gruppo – o perlomeno una copia di alta qualità – sia stato trasferito a Roma ed esposto in un contesto prestigioso, come dimostrerebbe la fama che esso acquisì nell'arte romana imperiale. A tale riguardo, Daniela Candilio ha ipotizzato che i Niobidi del tipo Uffizi – dei quali fa parte la Niobe in esame – coincida con il gruppo scultoreo menzionato da Plinio il Vecchio (*nat.* 36.28) come probabile opera di Scopas o Prassitele, esposto *in templo Apollinis Sosiani*⁴⁷. In tal caso occorrerebbe immaginare che l'espressione *in templo* possa essere riferita a uno spazio aperto accanto all'edificio sacro, dove l'affollato gruppo avrebbe potuto trovare posto⁴⁸.

Per quanto riguarda l'epoca di produzione della *Tabula*, va ricordato che la propaganda augustea fece uso del mito dei figli di Niobe, come rappresentazione metaforica della punizione inflitta dagli dei vendicatori Apollo e Artemide contro la *hybris* degli Egizi⁴⁹. Ed è pertanto significativo che uno dei più antichi contesti di ritrovamento di copie dei Niobidi del tipo Uffizi è stato recentemente riportato alla luce in una villa a sud di Roma, in località Muro dei Francesi presso Ciampino, che è stata attribuita a Marco Valerio Messalla Corvino, prima nemico e poi collaboratore di Ottaviano a cavallo della battaglia di Azio⁵⁰.

Un secondo gruppo monumentale raffigurante i Niobidi, che potrebbe aver fatto da modello a una delle figure della *Tabula*, è stato trovato a Roma negli *Horti Sallustiani*⁵¹ e attribuito al frontone del tempio di *Fortuna Publica* sul Quirinale⁵². Di esso fa parte la Niobide del Museo Nazionale Romano (inv. 72274)⁵³ (fig. 5.i), che condivide gran parte dell'impostazione e dei dettagli compositivi con la figura di Cassandra aggredita da Aiace nella parte superiore del quadro con *Ilioupersis* (fig. 5.f-h): in particolare è identica la disposizione delle gambe e del pannello che le ricopre parzialmente, come anche il braccio destro piegato sopra la testa reclinata all'indietro. Unica rilevante differenza è la posizione del braccio sinistro, non piegato dietro la schiena, ma teso in avanti a cercare salvezza toccando il tempio di Atena – o meglio il Palladio in esso conservato, secondo la versione più comune del mito raccontata da Ovidio (*am.* 1.9): si potrebbe trattare pertanto di una licenza richiesta dal contesto narrativo.

⁴⁰ Inv. 294: Newby 2012, pp. 370-371, fig. 12.

⁴¹ Geominy 1984; vd. anche Ridgway 1990, p. 83.

⁴² Hölscher 1985, pp. 131-132.

⁴³ Kunze 2002, p. 227; vd. anche Caso 2013.

⁴⁴ Anche se il numero di copie ben conservate è limitato, in molti casi sono note copie delle teste delle sculture appartenenti al gruppo; Paris 2008, pp. 341-343.

⁴⁵ Hellenkemper *et al.* 1994, pp. 303-308.

⁴⁶ Diacciati 2005, p. 198, nota 5.

⁴⁷ Candilio 1990, pp. 210-211 e nota 109. Vd. anche Celani 1998, pp. 102-105; Rutledge 2012, pp. 244-247 (con qualche incompiutezza; vd. *infra* nota 52); Betori, Calandra, Lupi 2015, pp. 510-511.

⁴⁸ Candilio 1990, p. 210.

⁴⁹ La Rocca 1985, p. 72; Newby 2012, p. 373; Ambrogi 2013, p. 110; Parisi Presicce 2013b, p. 240; Betori, Calandra, Lupi 2015, p. 520; Calandra 2019.

⁵⁰ Ambrogi 2013, p. 110; Betori, Calandra, Lupi 2015; Betori 2017; Betori 2019.

⁵¹ La Rocca 1985, p. 71; Talamo 1998, pp. 145-147.

⁵² Talamo 1998, pp. 147-148; Diacciati 2005, p. 197, nota 2; Strocka 2013, p. 250. Non fu mai parte della decorazione del Tempio di Apollo Sosiano, come sostenuto da Rutledge 2012, pp. 246-247.

⁵³ Newby 2012, pp. 365-366, fig. 8.

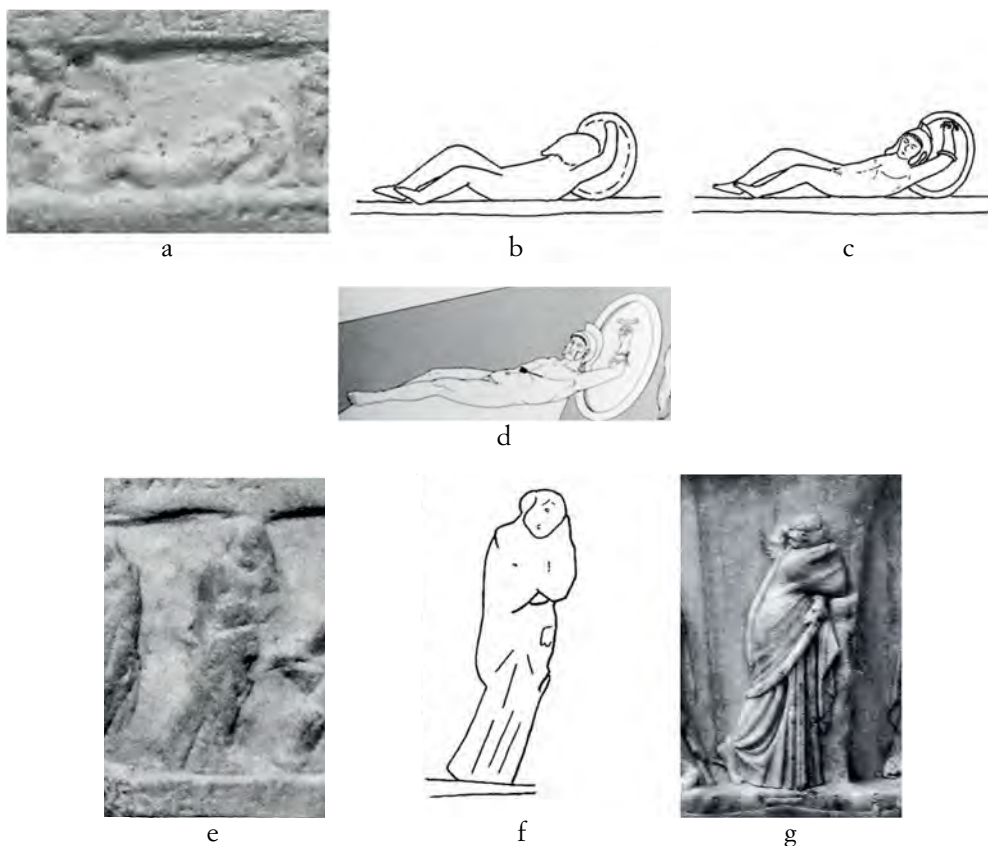


Fig. 6 - *Tabula Iliaca* Capitolina: (a-c) fregio dell'*Etiopide*, dettaglio del rilievo raffigurante il corpo di Achille caduto sul campo di battaglia (foto, disegno e ricostruzione grafica D.F. Maras); (d) ricostruzione della scultura frontonale di un guerriero caduto, originale greco del 440-430 a.C., riutilizzato per la decorazione del Tempio di Apollo Sosiano a Roma (da La Rocca 1985); (e-f) fregio del canto XVIII dell'*Iliade*, Teti assiste alla fabbricazione delle armi (foto e disegno D.F. Maras); (g) rilievo di Archelao di Priene, dettaglio della Musa Polimnia (da Papini 2008).

Al medesimo gruppo frontonale attribuito al tempio di *Fortuna Publica* apparteneva anche un Niobide caduto oggi alla Ny Carlsberg Glyptotek di Copenhagen⁵⁴, che è stato confrontato strettamente da Eugenio La Rocca con un guerriero caduto riferito all'angolo sinistro del frontone del Tempio di Apollo Sosiano a Roma (fig. 6.d), evidentemente appartenente alla stessa officina⁵⁵.

È suggestivo, pertanto, notare che la medesima impostazione del guerriero caduto è ripresa puntualmente per il corpo di Achille che giace nella parte destra del fregio della *Tabula* dedicato all'*Etiopide* di Arctino di Mileto (ΑΧΙΛΛΕΩΣ ΣΩΜΑ) (fig. 6.a-c). È chiaro che queste figure si riferiscono a uno schema tipico per i guerrieri caduti, la cui testa lievemente sollevata è inquadrata dallo scudo portato in su dal braccio sinistro; ma la loro peculiarità è data dalla posizione innaturale del corpo sulla roccia, lievemente ruotato su un fianco e sporgente in modo da proporre una falsa prospettiva per chi osserva dal basso, come di regola accade nelle sculture frontonali⁵⁶.

Probabilmente, i due frontoni in esame, originali greci datati attorno al 440-430 a.C. appartenevano in origine a un singolo edificio di culto, che La Rocca ha proposto di identificare con il tempio di Apollo *Daphnephoros* a Eretria⁵⁷. Essi furono portati a Roma in un periodo compreso tra il 31 e il 20 a.C.⁵⁸ allo scopo di essere riuti-

⁵⁴ Inv. IN 472; Newby 2012, pp. 365-366, fig. 9.

⁵⁵ La Rocca 1985, p. 71.

⁵⁶ La Rocca 1985, p. 71.

⁵⁷ La Rocca 1985, pp. 71-75; vd. anche Celani 1998, pp. 107-113.

⁵⁸ Seguendo la datazione più probabile del tempio di Apollo Sosiano; La Rocca 1985, p. 85.

lizzati rispettivamente per decorare il tempio di Apollo Sosiano e di *Fortuna Publica*⁵⁹, entrambi connessi con la propaganda augustea, benché non dipendenti direttamente da una committenza imperiale⁶⁰.

È pertanto ragionevole ipotizzare che *Theodoros* sia stato ispirato da queste sculture, che erano state recentemente rese accessibili al pubblico di Roma, per realizzare alcune figure particolarmente gestive e patetiche.

Da questo punto di vista, sarebbe suggestivo confrontare la figura mediatrice di Teti (ΘΕΤΙΣ) che osserva la produzione delle armi nell'officina di Efesto (ΟΠΛΟΠΟΙΙΑ) nel fregio relativo al canto XVIII dell'*Iliade* (fig. 6.e-f) con il tipo statuario della musa *Polimnia*, attribuita a Filisco di Rodi (fig. 6.g) ed esposta nel Tempio di Apollo Sosiano sin dal I sec. a.C., con il resto del gruppo di Apollo e le Muse⁶¹. Le figure condividono infatti l'impostazione generale sbilanciata in avanti, con il piede destro lasciato indietro e parzialmente sollevato, ma anche la forma del panneggio e i capelli raccolti sulla nuca; ma lo stato di conservazione del rilievo miniaturistico non consente di spingere oltre il paragone⁶².

Rimanendo nell'ambito delle sculture connesse con la propaganda augustea, un'altra delle figure presenti sulla *Tabula* attira specialmente l'attenzione: Achille che accende la pira funebre di Patroclo all'inizio del fregio dedicato al canto XXIII dell'*Iliade* (fig. 7.a-b). L'eroe è rappresentato nudo, in visione posteriore di tre quarti, mentre solleva la destra sopra la pira e presenta una ponderazione sulla gamba destra, mentre la sinistra è leggermente piegata e lasciata indietro.

Nonostante la cattiva conservazione della superficie, è piuttosto evidente l'identità dell'impostazione della figura con quella dell'Augusto di Prima Porta (fig. 7.c), benché privata della corazza e del *paludamentum* e adattata a un diverso contesto. La dipendenza del tipo statuario di Augusto da figure atletiche policletee è ben nota in letteratura⁶³, con particolare riguardo alla struttura e alle proporzioni del Doriforo⁶⁴, dal quale la scultura romana si differenzia soprattutto per la posizione del braccio destro sollevato in avanti⁶⁵, forse impugnando un attributo⁶⁶ o in un gesto di *adlocutio*⁶⁷.

D'altra parte, la sperimentazione della scuola policletea con figure che protendono un braccio è dimostrata dalle diverse versioni del tipo dell'atleta strigilatore, che includono statue dalla ponderazione chiastica come i tipi Efeso-Uffizi e Atene-Los Angeles⁶⁸ e culminano nel rivoluzionario *Apoxyomenos* di Lisippo, caratterizzato da un contrapposto dinamico, meglio rappresentato nella versione del Musei Vaticani⁶⁹. Tanto le fonti letterarie, quanto quelle figurative provano l'esistenza di diverse statue di strigilatori, che Plinio il Vecchio denomina *destringens se* e attribuisce rispettivamente a Lisippo (*nat.* 34.62) a Policleteo il Giovane (34.55) e a Dedalo di Sicione (34.76). In particolare, vale la pena di menzionare uno dei tipi, certamente precedente alla creazione lisippea, sufficientemente famoso da essere stato riprodotto su un vaso apulo della prima metà del IV sec. a.C.⁷⁰ (fig. 7.d): infatti questa versione condivide con la figura di Achille nel fregio della *Tabula Iliaca* Capitolina non soltanto l'impostazione e la ponderazione (benché invertita), ma anche l'angolo di visione di tre quarti di spalle⁷¹.

⁵⁹ Talamo 1998, pp. 147-148; Ambrogi 2013, pp. 108-110.

⁶⁰ Vd. Celani 1998, pp. 193-199, sul tempio di Apollo Sosiano.

⁶¹ Centanni 2006.

⁶² Non sarebbe di ostacolo l'assenza del pilastro di appoggio alla figura, che di regola è presente nelle versioni scultoree maggiori, dal momento che esso è assente anche nel più pregiato rilievo dell'Apoteosi di Omero di Archelao di Priene (qui fig. 6.g), coevo alla *Tabula Iliaca* Capitolina e con ogni probabilità proveniente dal medesimo contesto archeologico; Papini 2008 (p. 68) definisce Archelao «un'artista che, più che copiare uno o più gruppi scultorei, seppe, piuttosto, avvalersi, con abilità, di immagini di Muse aleggianti nell'*air du temps*»; vd. anche Squire 2011, pp. 8-9.

⁶³ Valeri 2013, p. 203.

⁶⁴ Zanker 1990, pp. 98-100, figg. 83-84; Pollini 1995; Valeri 2013.

⁶⁵ Anguissola 2012, pp. 13-15.

⁶⁶ Valeri 2013, p. 204.

⁶⁷ Parisi Presicce 2013a, p. 128.

⁶⁸ Parisi Presicce 1995a, pp. 321-322 (con bibl. prec.).

⁶⁹ Inv. 1185, cui si accostano una replica frammentaria da Side in Turchia e un'altra al Museo Nazionale Romano (inv. 3003865); cfr. Ridgway 1990, pp. 74-75; Liverani 1995 (pp. 202-205, nn. 4.29.3-6 menziona anche una possibile quarta copia); Celani 1998, pp. 169-170.

⁷⁰ Liverani 1995, p. 198, n. 4.29.1.

⁷¹ Si confronti anche la raffigurazione su un niccolo dell'Ashmolean Museum di Oxford (inv. 1892.1444), ricordato da Parisi Presicce 1995a, p. 322, fig. 3.

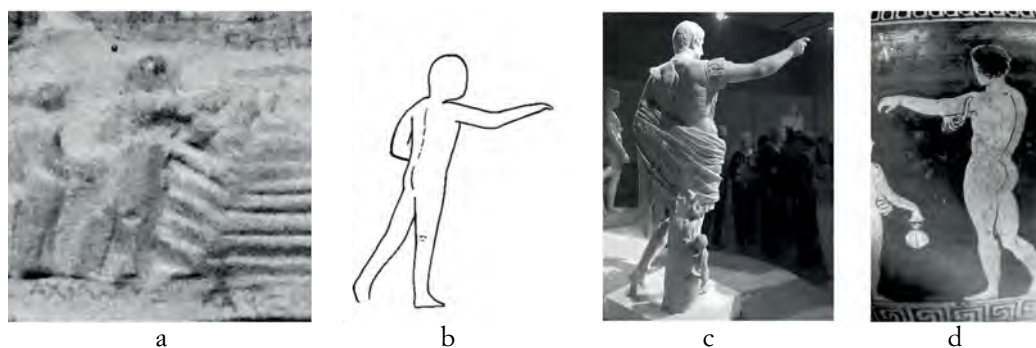


Fig. 7 - (a-b) *Tabula Iliaca* Capitolina: fregio del canto XXIII dell'*Iliade*, dettaglio del rilievo raffigurante Achille che accende la pira funebre di Patroclo (foto e disegno D.F. Maras); (c) Musei Vaticani, Braccio Nuovo. Augusto di Prima Porta: veduta dal retro (foto D.F. Maras); (d) Ruvo di Puglia, Museo Nazionale Jatta, vaso apulo, prima metà del IV sec. a.C., dettaglio di uno strigilatore (da Liverani 1995).

È peraltro possibile che *Theodoros* sia stato ispirato a una scultura originale, corrispondente a quella che Q. Pompeo Bitinico aveva dedicato sul Campidoglio dopo la costituzione della provincia di Bitinia nel 74 a.C., prelevandola dal tesoro reale (Paul. Fest., s.v. *rutrum*, 320 L.: «*Rutrum tenentis iuvenis est effigies in Capitolio ephebi, more Graecorum harenam ruentis, exercitationis gratia. Quod signum Pompeius Bithynicus ex Bithynia suppellectilis regiae Romam deportavit*»)⁷². E d'altra parte, in età augustea anche l'originale di Lisippo era presente a Roma, dove era stato collocato da Agrippa di fronte alle nuove terme pubbliche da lui costruite in Campo Marzio⁷³.

Venendo a Lisippo, la cui fama ha prodotto innumerevoli ripercussioni nell'arte ellenistica e romana – tra copie, repliche, citazioni e influenze –, è senz'altro significativo che diverse delle sue opere trovano riscontro tra le figure riprodotte sulla *Tabula Iliaca* Capitolina.

Un caso emblematico è costituito dalla figura di Achille (ΑΧΙΛΛΕΥΣ) che riceve le armi divine da sua madre Teti nel fregio dedicato al canto XIX dell'*Iliade*⁷⁴ (fig. 8.a-c): l'eroe è rappresentato nell'atto di indossare lo schiniere destro; è nudo, fatta eccezione per un drappo che apparentemente ricade sulla gamba destra sollevata, con il piede appoggiato su una roccia (o sulla corazza, come ipotizzato nel rilievo grafico proposto da Feodor Ivanovich nel XIX secolo⁷⁵). Per quanto è dato riconoscere dalla superficie consunta, la testa è sollevata e rivolta verso sinistra, in direzione dell'osservatore.

Si tratta di una posa tipica di un gran numero di figure di guerrieri, spesso riprodotti nell'arte greca in atto di indossare uno schiniere o allacciare un sandalo, come ad esempio un guerriero del fregio occidentale del Partenone⁷⁶ (VI, 2). Ma la caratteristica peculiare del movimento improvviso della testa, che si volge nella direzione opposta a quella della gamba piegata⁷⁷, rinvia allo schema ideato da Lisippo (o dalla sua scuola) per il suo *Erme* che si allaccia il sandalo⁷⁸ (fig. 8.d).

In realtà, lo schema lisippeo è noto anche per altre rappresentazioni⁷⁹ e probabilmente esisteva una seconda statua raffigurante un giovane nudo – identificato come Achille o Teseo – in atto di allacciarsi un sandalo con

⁷² Parisi Presicce 1995a, p. 322.

⁷³ Moreno 1981, p. 206; Ensoli 1995, p. 303; Moreno 2014, p. 101.

⁷⁴ Si noti che, come nel poema omerico, dove allo scudo di Achille è dedicata una speciale attenzione nella descrizione, la *Tabula* lo onora di una didascalia propria (ΑΣΠΙΣ), se la lettura proposta da F. Ivanovich può essere accolta; vd. nota seguente.

⁷⁵ Squire 2011, pp. 34-35. Un disegno ricostruttivo, in generale più accurato ma non sempre rispettoso del rilievo, è stato realizzato da Louis Schulz e pubblicato in Jahn 1873, pp. 2-3.

⁷⁶ Becatti 1951, tav. 39, fig. 122; Ridgway 1990, p. 82. Vd. anche Ridgway 1964, p. 124; Trofimova 2012, pp. 45-47.

⁷⁷ Ridgway 1990, pp. 81-82.

⁷⁸ Rolley 1999, pp. 343-345, fig. 359; e si veda già Schwarzenberg 1975, p. 168. Si noti che Ridgway 1964 propone per l'*Erme* una cronologia tarda, nel II sec. a.C. Significativamente, copie della statua sono state ritrovate in contesti imperiali romani, come a Villa Adriana o nel *Caesareum* di Side in Panfilia (ma anche sull'acropoli di Atene) e possono essere considerate connesse con la propaganda imperiale; vd. Moreno 1995a, pp. 230-231.

⁷⁹ Lo schema visivo si presta a diversi significati narrativi a seconda del contesto e a essere adattato a diverse arti visive (scultura, rilievo, glittica, pittura), nell'ambito di un linguaggio artistico condiviso; Trofimova 2012, pp. 44-45.

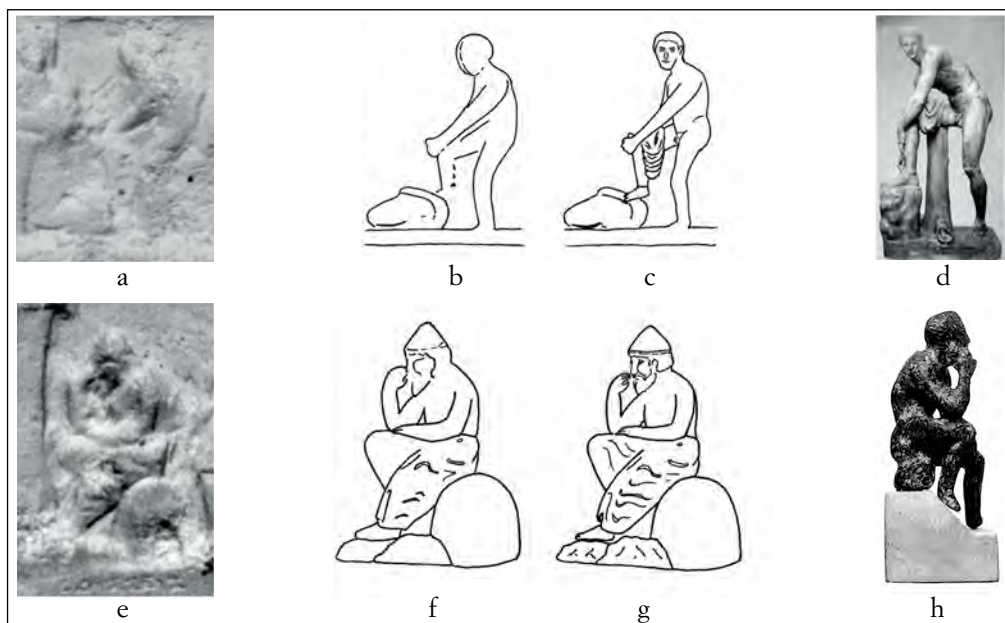


Fig. 8 - (a-c) *Tabula Iliaca* Capitolina: fregio del canto XIX dell'*Iliade*, dettaglio del rilievo raffigurante Achille che indossa lo schiniere destro (foto, disegno e ricostruzione grafica D.F. Maras); (d) Statua onoraria di Cartilio Poplicola, ca. 40-30 a.C., dedicata nel tempio di Ercole a Ostia (da Moreno 1995); (e-g) *Tabula Iliaca* Capitolina: quadro centrale con *Ilioupersis*, dettaglio del rilievo raffigurante Odisseo in lutto presso la tomba di Achille (foto, disegno, ricostruzione grafica D.F. Maras); (h) Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek. Statuetta di bronzo derivante dal modello dell'Eracle meditante di Lisippo (da Moreno 1981).

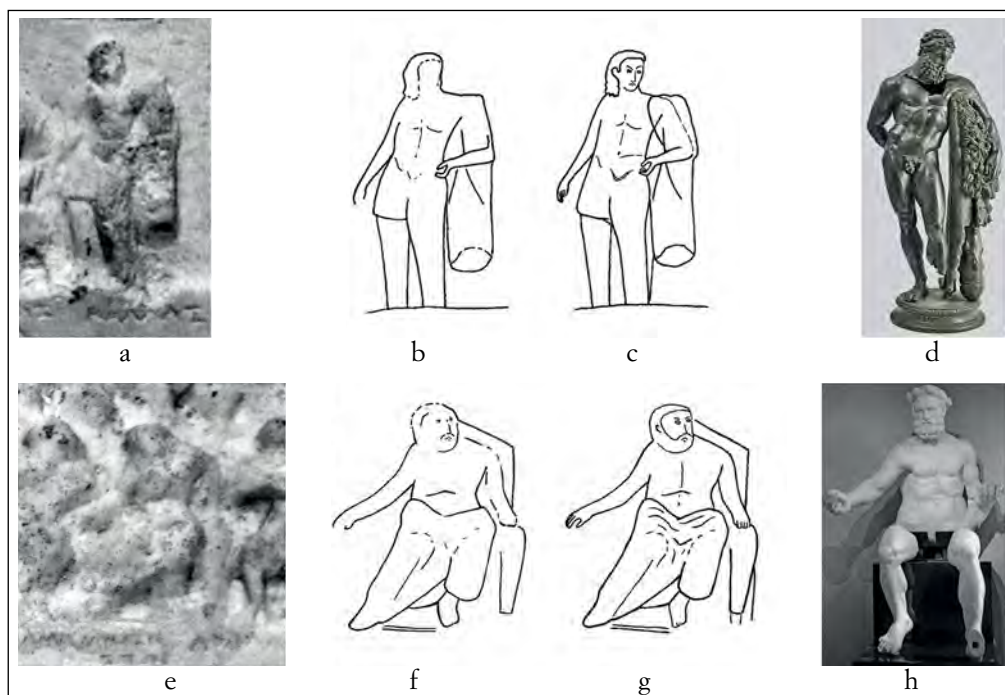


Fig. 9 - (a-c) *Tabula Iliaca* Capitolina, quadro centrale con *Ilioupersis*: dettaglio del rilievo raffigurante Calcante presso la tomba di Achille (foto, disegno e ricostruzione grafica D.F. Maras); (d) Chieti, Museo Nazionale Archeologico. Statuetta bronzea di Eracle in riposo del tipo Anticitera-Sulmona, proveniente dal Santuario di Ercole Curino a Sulmona (da Moreno 1995); (e-g) *Tabula Iliaca* Capitolina, fregio del canto I dell'*Iliade*: Nestore seduto in trono (foto, disegno e ricostruzione grafica D.F. Maras); (h) Chieti, Museo Nazionale Archeologico. Statua di culto di Ercole *Epitrapezios* da Alba Fucens (foto dal web).

entrambe le mani⁸⁰. Repliche di questo tipo sono state riconosciute in statue iconiche del I sec. a.C. a Ostia e a Cassino, a riprova dell'uso del tipo in contesti pubblici locali⁸¹, e assai più tardi nel celebre "Alessandro Rondanini" di età flavia, che dimostra come l'iconografia era stata contaminata con l'ideale di Alessandro Magno⁸².

In particolare, la replica di Ostia, datata al 40-30 a.C. e dedicata al *duovir C. Cartilius Poplicola*⁸³ (fig. 8.d), condivide con la figura di Achille sulla *Tabula Iliaca* Capitolina sia l'impostazione sia la forma del panneggio che ricade sulla gamba. L'identità iconografica è tale che sembra probabile che entrambe le sculture derivino da un medesimo modello: forse una statua di Teseo presente sull'acropoli di Atene⁸⁴ o eventualmente una statua di Achille o di Alessandro⁸⁵, che avrebbe potuto essere presente a Roma nell'avanzato I sec. a.C.

Un altro originale lisippeo potrebbe essere alla base della rappresentazione di Odisseo (ΟΔΥΣΣΕΥΣ) che compiangere il sacrificio di Polissena nella porzione inferiore del quadro centrale, a destra della porta urbana di Troia (fig. 8.e-g). La posa dell'eroe, seduto con le gambe piegate ad angoli diversi, con la mano sinistra appoggiata alla gamba opposta⁸⁶ e con la destra sollevata ad accarezzare la barba rimandano con una certa verosimiglianza alla statua colossale dell'Eracle meditante di Lisippo, purtroppo noto solo da repliche in scala ridotta e prive di dettagli⁸⁷ (fig. 8.h).

A questo proposito, può essere utile ricordare che l'Eracle meditante fu portato a Roma da Q. Fabio Massimo come bottino di guerra da Taranto nel 208 a.C. (Str. 6.278) per essere dedicato in Campidoglio⁸⁸. All'influenza dell'originale lisippeo vanno pertanto ricondotte diverse repliche in scala ridotta in bronzo e marmo che sono state trovate in contesti romani di età imperiale⁸⁹.

Purtroppo, la relativa genericità degli elementi di confronto, unita alla presenza di un panneggio che avvolge le gambe di Odisseo, non consente di avere certezza dell'identità iconografica con l'Eracle di Lisippo⁹⁰; ma vale la pena di osservare che diverse riproduzioni minori dell'originale nella glittica e nella piccola plastica bronzea condividono le caratteristiche della figura miniaturistica sulla *Tabula*.

Una possibile conferma della selezione di modelli monumentali per le rappresentazioni di questo settore del quadro dell'*Iliouperis* è data dall'imponente figura di Calcante (ΚΑΛΧΑΣ) che si affianca a destra di Odisseo nella medesima scena (fig. 9.a-c). La sagoma che si ricava dal rilievo consunto non si adatta facilmente all'anziano indovino acheo, ma rimanda piuttosto a una figura eroica caratterizzata da una forte fisicità, la cui altezza, peraltro, è stata ridotta 'tagliando' le gambe poco sotto il ginocchio.

Nell'insieme l'impostazione e la ponderazione della figura si confrontano in modo piuttosto puntuale con quelle dell'Eracle in riposo di Lisippo⁹¹, nella versione del tipo Anticitera-Sulmona⁹², stabile e meno sinuoso, con la *leontè* appoggiata alla clava aderente al fianco destro del semidio⁹³ (fig. 9.d), che ebbe un successo so-

⁸⁰ Parisi Presicce 1995b, p. 405.

⁸¹ Parisi Presicce 1995b, pp. 407-408, nn. 6.19.2-3; vd. anche Avagliano 2010, pp. 427-429.

⁸² Trofimova 2012, pp. 41-45; vd. anche Ridgway 1964, pp. 123-124 e Ghedini 1994, pp. 303, 310. La diversa posizione della replica Rondanini dipende presumibilmente dalla diversa prospettiva dell'osservatore nel contesto in cui era esposta originariamente.

⁸³ Museo Ostiense inv. 121; Valeri 2021, pp. 109-111, fig. 17 (con bibl. prec.).

⁸⁴ Paus. 1.27.8 e 2.32.7; vd. anche Parisi Presicce 1995b, p. 405.

⁸⁵ Cfr. Avagliano 2010, pp. 429-445 (con bibl. prec.). Il soggetto della scultura originale potrebbe essere quello rappresentato su uno scarabeo di agata zonata del III sec. a.C., conservato a Londra (British Museum, inv. 1772.0315.386 [671]), sul quale Achille (in latino *aciles*) è raffigurato mentre indossa le armi, con fattezze che richiamano Alessandro Magno; Parisi Presicce 1995b, p. 407, n. 6.19.1; Ambrosini 2011, pp. 38-39, n. 48; Trofimova 2012, p. 45, fig. 41; Maras 2024, p. 278 e nota 63.

⁸⁶ Vd. Moreno 1995b, pp. 281-282; Wünsche 1998, pp. 116-117 (B. Kaser).

⁸⁷ Ensoli 2017, pp. 80-84; vd. anche, a titolo di esempio, una statuina presso la Ny Carlsberg Glyptotek di Copenhagen, in Moreno 1981, fig. 20.

⁸⁸ Ensoli 1995, p. 299.

⁸⁹ Moreno 1995b, p. 287, nn. 4.41.8-9; Moreno 1995, p. 376, nn. 6.12.2-3 (S. Ensoli).

⁹⁰ Una figura di Odisseo meditante è nota anche dal rilievo bronzeo della paragnatide di un elmo del tardo V secolo da Megara a Berlino (inv. 7863); ma in questo caso la posa è piuttosto differente, con il braccio destro interamente sollevato e la mano sinistra appoggiata sul piano della roccia dietro alla figura, mentre la gamba sinistra è tesa fino a raggiungere il terreno; cfr. Wünsche 1998, p. 120, fig. 181 (B. Kaser), e vd. già Thompson 1969, specialmente, p. 246, tav. 65.f, e in generale sul tipo del "*mourning Odysseus*".

⁹¹ Moreno 1995, p. 362 (S. Ensoli); Jongste 1992, pp. 54-55, n. B.6, fig. 14 (vd. anche fig. 21, tipo 12.C); Ensoli 2017, pp. 99-110.

⁹² Moreno 1982, pp. 428-435 (per il tipo Argo, pp. 422-428; per il tipo Farnese-Pitti, pp. 435-462).

⁹³ Moreno 1982, p. 429; laddove invece gli altri gruppi hanno clava e *leontè* inclinate e, nel caso del tipo Farnese-Pitti, la figura non potrebbe mantenere l'equilibrio senza il supporto della clava puntata sotto l'ascella (Moreno 1982, p. 440).

prattutto in ambito greco-orientale, ma con precoci attestazioni in Italia centrale già in epoca repubblicana⁹⁴. Naturalmente, il confronto è limitato alle caratteristiche generali della figura, anche considerando la diversa disposizione delle mani, e non può essere approfondito più di tanto data la cattiva conservazione dei dettagli; ma vale senz'altro la pena di notare che l'ingombrante mantello che ricade lungo il fianco destro di Calcante si ferma all'incirca all'altezza del ginocchio, dove nell'originale lisippeo si trovava la roccia alla quale era appoggiata la clava rivestita dalla *leontè*⁹⁵.

Una ulteriore conferma del ricorso a modelli lisippeï da parte di *Theodoros* è offerta dalla figura centrale di Nestore in trono (ΝΕΣΤΩΡ), nel ruolo di paciere tra Achille e Agamennone nel fregio del canto I dell'*Iliade* (fig. 9.e-g), che sembra riprendere nella posa dinamica della figura l'impostazione dell'Eracle *Epitrapezios* di Lisippo: una scultura monumentale "portatile", descritta dalle fonti come alta un piede (Stat. *silv.* 4.6.1-109; Mart. *epig.* 9.43), realizzata per Alessandro Magno e posseduta poi da Annibale e da Silla, che all'epoca della produzione della *Tabula* si trovava ancora a Roma, dove fu fonte di ispirazione iconografica per diverse sculture in ambito pubblico e privato⁹⁶ (fig. 9.h).

Anche in questo caso, si è lungi da poter assicurare la dipendenza diretta della figura della *Tabula* dall'originale lisippeo, ma è senz'altro significativo osservare che tutti gli elementi dinamici e "drammatici" sono riscontrabili, ivi compresi l'imponenza generale dell'impostazione, la disposizione aperta e scomposta delle membra e il movimento repentino del capo sollevato.

Nonostante i limiti dati dalle dimensioni e dallo stato di conservazione delle figure scolpite sulla *Tabula Iliaca* Capitolina, la frequenza e peculiarità dei riferimenti lisippeï in diverse composizioni è di per sé degna di nota e, alla luce della dimostrata presenza di riproduzioni miniaturistiche di sculture monumentali di età ellenistica, acquista un valore emblematico per le modalità di lavoro dello scultore *Theodoros*.

Ricapitolando, tra le figure analizzate si sono individuate alcune evidenti riprese di sculture monumentali che, all'epoca della redazione della *Tabula Iliaca* Capitolina, godevano a Roma di una particolare fama:

Soggetto/autore	Presenza a Roma	Funzione nella <i>Tabula</i>	Didascalie associate
A) Riproduzioni di sculture inserite come tali nel contesto narrativo (citazioni visive ⁹⁷)			
1. Gruppo di Enea nel Foro di Augusto	<i>Terminus ante quem</i> costituito dalla costruzione del Foro di Augusto (17-5 a.C.) ⁹⁸	Gruppo di Enea ripetuto due volte: in fuga dalla città e di partenza sulla nave (quadro dell' <i>Ilioupersis</i>)	ΑΓΧΙΣΗΣ ~ ΑΣΚΑΝΙΟΣ ~ ΑΙΝΗΑΣ ΑΙΝΗΑΣ ΣΥΝ ΤΟΙΣ ΙΔΙΟΙΣ ΑΠΑΙΡΩΝ ΕΙΣ ΤΗΝ ΕΣΠΕΡΙΑΝ ~ ΑΓΧΙΣΗΣ ΚΑΙ ΤΑ ΙΕΡΑ ~ ΑΠΟΠΛΟΥΣ ΑΙΝΗΟΥ
2. Niobe tipo Uffizi	Presso il Tempio di Apollo Sosiano non prima della metà del I sec. a.C.	Addio di Ecuba a Polissena (quadro dell' <i>Ilioupersis</i>)	ΠΟΛΥΞΕΝΗ ~ ΕΚΑΒΗ
3. Eracle a riposo tipo Anticitera-Sulmona di Lisippo	Ampiamente diffuso in ambiente greco-orientale, ma noto anche in Italia centrale da copie di età repubblicana	Calcante assiste al sacrificio di Polissena (quadro dell' <i>Ilioupersis</i>)	ΚΑΛΧΑΣ
4. Torso del Belvedere	I sec. a.C. (?)	Aiace che medita il suicidio (fregio dell' <i>Etiopide</i>)	ΑΙΑΣ ΜΑΝΙΩΔΗΣ

⁹⁴ Ensoli 2017, pp. 102-104; vd. anche Moreno 1995, pp. 104-106, n. 4.14.1 (P. Moreno).

⁹⁵ Moreno 1982, pp. 402, 425.

⁹⁶ Ensoli 2017, pp. 75-80; vd. anche Moreno 2014, p. 101.

⁹⁷ Vd. *infra* p. 153.

⁹⁸ Spannagel 1999, pp. 70-71 (specialmente pp. 103 e 143-151, per l'uso di questo dato per determinare l'inquadramento cronologico della *Tabula Iliaca* Capitolina); Valenzuela Montenegro 2004, pp. 130-132, 306-307. Va esclusa pertanto la cronologia alta nella prima metà del I sec. a.C. proposta da Torelli 1997 per la produzione delle *Tabulae Iliacae* sulla base del contesto culturale; vd. anche Fiorini 2006.

B) Sculture di cui viene ripreso lo schema figurativo (riferimenti iconografici)			
5. Guerriero caduto (statua frontonale)	Presso il Tempio di Apollo Sosiano dal 31-20 a.C.	Corpo di Achille caduto (fregio dell' <i>Etiopide</i>)	ΑΧΙΛΛΕΩΣ ΣΩΜΑ
6. Ermes che si allaccia il sandalo di Lisippo	Noto da copie del I sec. a.C.	Achille che indossa gli schinieri (canto XIX dell' <i>Iliade</i>)	ΑΧΙΛΛΕΥΣ
7. Augusto di Prima Porta oppure <i>Apoxyomenos</i> di scuola policletea	Di poco successivo al 20 a.C. ⁹⁹ Sul Campidoglio dal 74 a.C.	Achille che accende la pira di Patroclo (canto XXIII dell' <i>Iliade</i>)	ΑΧΙΛΛΕΥΣ
8. Musa pensosa di Filisco	Presso il Tempio di Apollo Sosiano dal I sec. a.C.	Teti che assiste alla fabbricazione delle armi (canto XVIII dell' <i>Iliade</i>)	ΘΕΤΙΣ
9. Eracle meditante di Lisippo	Dopo la presa di Taranto nel 208 a.C.	Odisseo che compiange il sacrificio di Polissena (quadro dell' <i>Ilioupersis</i>)	ΟΔΥΣΣΕΥΣ
10. Eracle <i>Epitrapezios</i> di Lisippo	Dagli inizi del I sec. a.C.	Nestore in trono (canto I dell' <i>Iliade</i>)	ΝΕΣΤΩΡ
C) Schemi correnti delle arti visive (<i>stock figures</i>)			
11. Niobide degli <i>Horti Salustiani</i>	Presso il Tempio di Apollo Sosiano dal 31-20 a.C.	Cassandra aggredita da Aiace	(senza didascalia)
12. Gruppo del Pasquino	Copie di età imperiale	Menelao che salva il corpo di Patroclo	(senza didascalia)

Un primo gruppo di riproduzioni si distingue dalle altre nel contesto figurativo della *Tabula*, per la scelta di evidenziarne in modo più o meno esplicito la natura di “inserti”, trasferiti da un'arte all'altra tramite la miniaturizzazione¹⁰⁰.

Nel caso del Gruppo di Enea del Foro di Augusto (n. 1), oltre all'evidenza monumentale dello schema, che lo rende facilmente riconoscibile anche grazie all'inquadramento enfatico al centro della porta urbana nel quadro dell'*Ilioupersis*, si ricorda la ripetizione pressoché identica, ma da una diversa prospettiva, nella scena della partenza sulla nave.

Ancora più esplicito è l'esempio della Niobe degli Uffizi (n. 2), rifunzionalizzata per rappresentare la scena straziante dell'addio di Ecuba a Polissena, ma che conserva il suo isolamento dal contesto narrativo circostante tramite la riproduzione del piedistallo in veduta prospettica, che dichiara la sua natura di gruppo scultoreo distinto inserito nella composizione.

Infine, sia nel caso dell'Eracle a riposo, apparentemente spogliato degli attributi identificativi e rifunzionalizzato per rappresentare l'indovino Calcante (n. 3), sia in quello del Torso del Belvedere corrispondente ad Aiace furente (n. 4), un certo isolamento dalle figure vicine è garantito dalle proporzioni monumentali attribuite alle figure, alle quali si connette per il primo dei due l'espedito di nascondere i piedi sotto una balza del terreno per abbassarlo.

In tutte queste occorrenze, la didascalia ha un ruolo primario per rendere riconoscibile il contenuto narrativo delle figure nel contesto della *Tabula*, dichiarando apertamente la rifunzionalizzazione del soggetto originario del modello. La cosa diviene particolarmente evidente quando si attribuisce alla scena un titolo, come Αἴας μανιώδης, “Aiace furente”, e ἀποπλοῦς Αἰνῆου, “la partenza di Enea”. E vieppiù in questo secondo caso, grazie

⁹⁹ Vale a dire in prossimità della vittoria partica (20 a.C.), delle prime letture dell'*Eneide* di Virgilio (19 a.C.) e del *Carmen Saeculare* di Orazio (17 a.C.); Maras *et al.* 1999, pp. 5-7; Zanker 1990, pp. 98-100; Valeri 2013, p. 204; contra Parisi Presicce 2013a, p. 127, che propende per una cronologia immediatamente successiva alla morte di Augusto nel 14 d.C.

¹⁰⁰ Per confronto, sulla riproduzione di statue nella pittura vascolare greca, vd. in generale De Cesare 1997.

all'incremento dell'apparato epigrafico: Αινῆας σὺν τοῖς ἰδίοις ἀπαιρῶν εἰς τὴν Ἑσπερίαν, "Enea con i suoi che parte per l'Esperia", cui si aggiungono Ἀγχίσσης καὶ τὰ ἱερά, "Anchise con i *sacra*". In effetti, tale sovrabbondanza di informazioni connesse alle figure – quasi fossero dei metadati narrativi – dipende dalla necessità di giustificare la scelta del ciclo troiano in funzione della connessione con la miti-storia romana e in particolare con la propaganda augustea¹⁰¹.

In altre parole, le iscrizioni esplicitano e ampliano la cornice semantica entro la quale viene riproposto lo schema figurativo delle sculture che *Theodoros* ha scelto di riprodurre.

Didascalie onomastiche accompagnano anche altre figure del rilievo della *Tabula*, nelle quali si è ritenuto di poter ravvisare un preciso schema figurativo che rinvia a sculture celebri. Significativamente, in questi casi il soggetto originale del modello scultoreo non coincide mai con quello della sua riproduzione miniaturistica¹⁰², rendendo quantomai necessaria la funzione disambiguante delle didascalie.

Sembra pertanto significativo che, i pochi casi in cui il riferimento sembra essere a schemi correnti piuttosto diffusi, anziché a specifiche sculture, risultano regolarmente privi di didascalia. Oltre allo schema del Pasquino (n. 12) e a quello della Niobide degli *Horti Sallustiani* (n. 11), rientrano in questa casistica anche le figure ripetute dei guerrieri che tirano l'avversario per i capelli¹⁰³ e di quelli che si preparano a colpire con la spada¹⁰⁴, nonché i carri lanciati al galoppo, le scene di trasporto di cadavere¹⁰⁵ e altre ancora. Evidentemente, secondo la sensibilità dell'artista, il significato narrativo delle *stock figures* era immediatamente comprensibile nel contesto delle scene di battaglia e non richiedeva l'aggiunta di un inquadramento testuale esplicito per mezzo di una didascalia.

Resta da affrontare le ragioni che hanno spinto *Theodoros* a inserire nella sua composizione la complessa rete di riferimenti incrociati alla scultura maggiore che si è ritenuto di poter riconoscere.

Un primo spunto viene offerto dallo stesso artista, per confronto con le altre *Tabulae Iliacae* che gli sono state attribuite, tutte regolarmente dotate sulla faccia posteriore di giochi grafici enigmistici contenenti il riferimento alla firma dell'artista¹⁰⁶. I giochi sono basati sulla tecnica del *gramma meson*, per la quale partendo dalla lettera al centro si può proseguire in qualsiasi direzione, scegliendo liberamente, senza modificare il risultato finale della lettura¹⁰⁷. Come ben osservato da M. Squire e D. Petrain, il funzionamento dello schema enigmistico sul retro, basato sulla centralità, suggerisce la modalità di lettura concentrica della faccia anteriore che, a partire dalla *Tabula Iliaca* Capitolina, pone spesso al centro un quadro con l'*Ilioupersis* costruito attorno al gruppo di Enea in fuga¹⁰⁸.

In questo contesto, vale la pena di osservare che il riconoscimento di una natura ludica ed enigmistica nella composizione di *Theodoros* giustifica di per sé la scelta di "nascondere" tra le figure miniaturistiche a rilievo sia riferimenti alla grande arte¹⁰⁹, sia suggestioni letterarie¹¹⁰, così che il lettore «possa avere la misura di tutta la sapienza» come recita l'iscrizione di firma¹¹¹.

¹⁰¹ Per inciso, da tale esigenza dipende con ogni probabilità anche la scelta di illustrare la versione stesicorea dell'*Ilioupersis* (Ἰλιουπέρις κατὰ Στήσιχορον), forse proprio perché menzionava la destinazione occidentale di Enea; Horsfall 1979; Maras *et al.* 1999, pp. 90-93; Scafolio 2005; Colonna 2009, p. 58; Petrain 2014, pp. 97-102 (con bibliografia precedente).

¹⁰² L'unica eccezione potrebbe essere data dallo schema dell'Ermes che si allaccia il sandalo (n. 6), qualora dovesse essere riferito a una statua lisippea di Achille con le fattezze di Alessandro Magno; vd. *supra* nota 85.

¹⁰³ Si segnala però che, solo per questa tipologia, presentano una didascalia Aiace (ΑΙΑ[Σ]) nel quadro dell'*Ilioupersis*, Merione (ΜΗΡΙΩΝ) nel canto XIII ed Achille (ΑΧΙΛΛΕΥΣ) nel canto XXII dell'*Iliade*.

¹⁰⁴ Vd. *supra* p. 140.

¹⁰⁵ Squire 2011, pp. 175-176, figg. 74-75.

¹⁰⁶ Squire 2011, pp. 391-395, Tablets 2NY, 3C, 4N, 5O, e pp. 409-410, Tablet 20Par; vd. anche Petrain 2014, pp. 62-68.

¹⁰⁷ Squire 2011, pp. 198-210.

¹⁰⁸ Squire 2011, pp. 241-243; Petrain 2014, pp. 73-78.

¹⁰⁹ Può essere utile menzionare in questa sede anche ulteriori possibili connessioni delle *Tabulae Iliacae* con altre arti, come la pittura (Maras *et al.* 1999, pp. 12, 92-93) e la glittica (vd. *infra* nota 115), alle quali potrebbe valere la pena di dedicare nuovi filoni della ricerca.

¹¹⁰ Quasi si trattasse di un erudito "Where is Wally?", come osservato argutamente da Squire 2011, p. 164; vd. anche Petrain 2014, p. 103; Maras 2015, p. 570.

¹¹¹ Vd. *supra* nota 12 e Petrain 2014, pp. 54-59. Per un possibile riferimento alla dialettica tra *techné* e *sophia* nell'impostazione platonica, vd. anche Maras 2015, p. 570.

In secondo luogo, l'osservazione che per tutte (o quasi) le opere di cui si è riconosciuta la "citazione" nascosta sia possibile dimostrare che si trovavano a Roma nel periodo in cui è stata prodotta la *Tabula* sembra suggerire che, nell'intenzione di *Theodoros*, la composizione poteva essere considerata una sorta di atlante illustrato in miniatura della scultura greca accessibile nella Città Eterna¹¹². In questo modo il dialogo dinamico che aveva istituito tra la piccola e la grande arte poteva avere un intento educativo, oltre che ludico, riservato a spettatori che fossero in grado di riconoscere e apprezzare i riferimenti nascosti.

La concezione di piccole opere d'arte che trattano temi letterari complessi e di ampio respiro affondava le radici in tendenze artistiche già attive nel IV sec. a.C., quando ad esempio nell'ambito della scuola tebano-attica, Aristide di Tebe aveva dipinto su una *tabula*¹¹³ un'affollata battaglia persiana che riproduceva ben cento personaggi (Plin. *nat.* 35.99) e più tardi l'ateniese Nicia avrebbe realizzato una *Nekyia* omerica (Plin. *nat.* 35.132)¹¹⁴.

Nel caso delle *Tabulae Iliacae* di *Theodoros*, inoltre, va tenuta in adeguata considerazione la tradizione delle riproduzioni miniaturistiche compendiarie tipica della glittica, che potrebbe gettare qualche luce sulla formazione originaria dello scultore¹¹⁵. In effetti, la tradizione di riprodurre in scala ridotta sculture famose è ben radicata tra gli incisori di gemme¹¹⁶ e pertanto l'innovazione da attribuire a *Theodoros* riguarda da una parte la modalità sistematica con cui la tecnica è stata estesa a un rilievo complesso e dall'altra la capacità di adattare e rifunzionalizzare anche schemi famosi e ben connotati a nuovi e diversi soggetti narrativi.

Quanto a quest'ultimo aspetto, vale la pena di soffermarsi ancora sul concetto di "citazione visiva", che recentemente chi scrive ha proposto di associare ad alcuni fenomeni di contaminazione narrativa nell'ambito delle iconografie antiche¹¹⁷.

Il concetto è stato introdotto come categoria ermeneutica, mutuandolo dal lessico della semiologia contemporanea, per definire un fenomeno implicito di appropriazione di contenuti e forme di comunicazione propri di altre opere, tecniche o contesti espressivi, che si differenzia dalle meglio note forme della citazione scritta o orale proprio in quanto non dichiarata e priva di indicatori di riconoscimento¹¹⁸. Nello specifico, nel contesto dell'arte antica, la "citazione visiva" si configura come un espediente creativo tramite il quale l'artista inserisce nella rappresentazione un attributo, un personaggio o perfino un gruppo apparentemente estraneo alla narrazione principale, allo scopo di suggerire un paragone, una similitudine o un'analogia con funzione esplicativa, pedagogica, psicagogica, etica o suggestiva¹¹⁹.

In sostanza, per il tramite della "citazione visiva" si ottiene nelle arti figurative un espediente poetico affine a quelli utilizzati nella poesia epica e in quella lirica – che per inciso, si noti, sono le stesse fonti letterarie da cui sono attinti i contenuti delle *Tabulae Iliacae*¹²⁰ – con cui, sotto forma di digressioni, paragoni o *ekphrasis*, si sospende il *continuum* logico della narrazione principale, per accennare a storie diverse¹²¹.

Tale strumento ermeneutico si rivela quindi quanto mai adatto alla comprensione di quanto si è osservato nella composizione della *Tabula Iliaca* Capitolina. Infatti, proprio come nel caso delle sculture "inserite" ad arte tra i rilievi miniaturistici di quest'ultima, la regola della "citazione visiva" prevede che il procedimento

¹¹² Oltre che in funzione del suo pubblico, tale stretta selezione potrebbe offrire uno spunto per comprendere l'ambiente di formazione di *Theodoros*, che in passato si è proposto di connettere all'ambiente alessandrino (Amedick 1999, pp. 196-198), ma che potrebbe essere anche da riferire ai circoli di artisti greci a Roma (vd. già Salimbene 2002, pp. 32-33, con bibl. prec.).

¹¹³ E pertanto non un dipinto colossale, come inteso da Corso 2013, p. 388; si noti che lo stesso Plinio il Vecchio (*nat.* 35.132), distingue esplicitamente tra *tabulae* e *grandes picturae*.

¹¹⁴ Corso 2013, p. 388. Sulla tradizione di narrative omeriche per immagini a Roma, vd. anche Farrell 2004, pp. 260-263.

¹¹⁵ Amedick 1999, p. 198; Salimbene 2002, pp. 26-27. Al di là degli intagli e cammei leggermente più recenti menzionati da Salimbene 2002, p. 27, mostrano uno stretto rapporto con l'ambiente artistico delle *Tabulae Iliacae* alcune gemme incise con soggetti del ciclo troiano, come ad esempio due esemplari del British Museum che riproducono Achille sul carro che trascina il corpo di Ettore attorno alle mura di Troia (inv. 1919-1118.1 e 1923-0401.784; Walters 1926, nn. 1938 e 3202).

¹¹⁶ Horster 1970; Squire 2011, pp. 262-266, 276-278.

¹¹⁷ Maras 2024, pp. 281-291.

¹¹⁸ D'Agostino 2006, pp. 23-36; Casarin 2015, p. 152; Ramazzina-Ghirardi 2023, specialmente pp. 332-333.

¹¹⁹ Maras 2024, p. 282; vd. già D'Agostino 2006, p. 184, con riferimento alle funzioni «d'esemplificazione, di sguardo prospettico, spettacolare, di focalizzazione, funzione patemica, e di soggettivizzazione/oggettivizzazione».

¹²⁰ Squire 2011, p. 148; Petrain 2014, pp. 93-102.

¹²¹ Maras 2024, p. 284 e nota 104, con riferimento a Cadoni 2006 (sulla similitudine omerica); Privitera 2011 (sulle analogie mitiche in Pindaro); Padel 1992 (sulle similitudini animali nella tragedia); Cozzoli 2016 e Nicolai 2016 (su *ekphrasis*, similitudini e paradigmi nell'epillio ellenistico).

non venga reso esplicito, né segnalato apertamente allo spettatore, che è libero di accorgersi del riferimento esterno¹²² – guadagnando così nuovi e inattesi significati¹²³ – oppure ignorarlo, senza per questo essere escluso interamente dal godimento dell’opera.

In molti casi, però, è proprio l’introduzione di un elemento alieno ed estraneo a rendere riconoscibile la presenza di un sistema di significati nascosti, con una funzione non dissimile a quella che avrebbero le virgolette in una citazione testuale¹²⁴. L’estraneità si può manifestare a volte sotto forma di una didascalia o di un attributo discordante, che attirano l’attenzione dell’osservatore, spingendolo ad approfondire la lettura delle immagini¹²⁵. È questa la funzione che propongo di attribuire ai caratteri monumentali incongrui che hanno consentito di individuare alcuni dei riferimenti alla grande scultura qui proposti. La centralità enfatica dello schema del Gruppo di Enea, ripetuto due volte nello stesso quadro narrativo per ribadirne la provenienza esterna; le proporzioni maggiori delle figure di Calcante e Aiace furente; l’inserimento addirittura del piedistallo nel caso della Niobe tipo Uffizi, chiamata a interpretare il ruolo di Ecuba.

Una volta riconosciuta la natura di “citazione” delle figure evidenziate, il lettore è investito dalla potenza comunicativa dei modelli originari¹²⁶:

- 1) il Gruppo di Enea (n. 1) si inserisce così nel contesto di Roma e appartiene alla casa di Augusto, conferendo un significato implicito alla partenza dell’eroe “per l’Esperia”, cui si riallacciano questioni di storia contemporanea e la propaganda imperiale;
- 2) l’addio di Ecuba a Polissena (n. 2) si associa il paradigma tragico di una madre perseguitata dalla sorte fino a perdere tutto, come Niobe, che cerca disperatamente di salvare l’ultima delle sue figlie¹²⁷;
- 3) risulta invece più difficile ricostruire quale possa essere stata la spinta a paragonare l’indovino acheo Calcante, che assiste al sacrificio di Polissena (n. 3), a un Eracle in riposo, prossimo al termine delle proprie fatiche¹²⁸.

Ma anche quando la “citazione” o, meglio, il “riferimento visivo” è meno evidente e più sfumato, l’intento celebrativo più o meno scoperto insito nei paragoni nobili può essere riconosciuto.

In tale contesto, se anche si nutrisse qualche dubbio che uno “spettatore medio” della Roma augustea potesse riconoscere il riferimento policleteo dell’Augusto di Prima Porta¹²⁹ – direttamente al Doriforo o a un perduto *Apoxyomenos*¹³⁰ – non sarebbe peregrino ipotizzare che *Theodoros* abbia inteso generare un paragone tra Achille e il *princeps* riprendendo lo schema della famosa scultura (n. 7). Similmente, anche il paragone istituito tra Achille e l’Ermes che si allaccia il sandalo (n. 6) potrebbe essere stato mediato da un’altra scultura lisippea di schema simile intesa a celebrare Alessandro Magno e per questo associata a statue onorarie di età repubblicana¹³¹.

¹²² Casarin 2015, p. 153: «La citazione visiva invece, confida nel fruitore e gli concede l’onore della ricognizione della fonte»; Ramazzina-Ghirardi 2023, p. 333: «The cited image undergoes a metamorphosis to acquire the characteristics of the citing media. It can only be perceived as a citation if the receptors have the encyclopedic knowledge needed to identify the quote».

¹²³ D’Agostino 2006, p. 184: «La citazione visiva, rispetto a quella scritta, non immagazzina sensi, ma li genera, li riceve e li restituisce cambiati per sempre».

¹²⁴ D’Agostino 2006, p. 28, riguardo alla percezione di estraneità da parte dell’osservatore: «Quanto più avvertirà una sensazione di non pertinenza tra il rappresentato e l’immagine complessiva, tanto più ci sarà la possibilità che sia in presenza di una citazione».

¹²⁵ Maras 2024, p. 286.

¹²⁶ Si veda De Cesare 1997, pp. 69-75, sull’inserimento di statue in contesti narrativi diversi per il tramite della pittura vascolare, specialmente pp. 74-75: «Il pittore dà vita ai suoi modelli plastici, associandoli e combinandoli in un nuovo contesto narrativo. L’immagine dipinta eredita allora dal prototipo scultoreo non solo la formula iconografica, ma anche la forza magica e vitale dell’immagine scolpita, rivissuta e reinterpretata nel narrato pittorico».

¹²⁷ Si noti che il paragone tra Ecuba e Niobe era già ventilato implicitamente da Euripide (*Tr.* vv. 505-509), come opportunamente rilevato da Castellaneta 2013, pp. 51-52 (con bibliografia precedente), e viene ripreso più tardi in un’allusione di Marziale (3.32), su cui si veda Plaza Salguero 2020, pp. 16-17.

¹²⁸ In teoria è possibile che l’appiglio per tale paragone si trovasse già in un’opera perduta, come ad esempio la *Polyxena* di Sofocle, in cui Calcante potrebbe aver avuto un ruolo di rilievo secondo un’ipotesi di Calder 1966, pp. 34-35. Non si tratterebbe, invece, di un paragone tra due diversi personaggi nel caso dell’Aiace furente (n. 4), qualora nel Torso del Belvedere vada effettivamente riconosciuto il medesimo soggetto, come proposto da Wünsche 1998.

¹²⁹ Vd., ad es., Anguissola 2012, pp. 14 e 114.

¹³⁰ Vd. *supra* pp. 146-147.

¹³¹ Vd. *supra* pp. 148-149 e nota 85, e cfr. Parisi Presicce 1995b; Valeri 2021, pp. 109-111, pp. 148-149 e nota 85.

Altri paragoni possono aver avuto una funzione più semplicemente etica, emozionale o psicagogica¹³², come la *Polimnia*, musa pensosa di Filisco, nel ruolo di Teti (n. 8), l'Eracle meditante di Lisippo scelto per interpretare Odisseo (n. 9) o l'Eracle *Epitrapezios* di Lisippo rifunzionalizzato come Nestore (n. 10).

Naturalmente, per poter usufruire di tale ampliamento di prospettiva della narrazione per immagini, lo spettatore doveva avere accesso a un complesso bagaglio culturale, che consentisse di riconoscere i significati nascosti e identificare le "citazioni visive". *Theodoros* si rivolgeva pertanto a persone erudite e di cultura artistica raffinata¹³³, ma non per questo si deve escludere una fruizione più tipica e meno elaborata della *Tabula* come semplice strumento narrativo.

La chiave di lettura, che apre a chi è in grado di coglierla la via al riconoscimento delle citazioni nascoste, si trova nella presentazione scoperta di pochi schemi figurativi centrali (Gruppo di Enea, Niobe tipo Uffizi) come inserti di scultura maggiore nel rilievo miniaturistico. La loro identificazione, infatti, serve per stimolare lo spettatore curioso a cercare altri esempi meno evidenti, nella prospettiva ludica del gioco erudito¹³⁴ e con l'intento di generare sorpresa e diletto¹³⁵.

In questo modo si porta a compimento la missione alla quale l'artista ha invitato il proprio pubblico con l'iscrizione metrica posta nel centro della *Tabula*:

[Τέχνην τὴν Θεοδ]ώρηον μάθε τάξι' Ὀμήρου
ὄφρα δαιεὶς πάσης μέτρον ἔχῃς σοφίας

Impara (tramite) l'arte di Theodoros l'ordine di Omero,
così che tu possa avere la misura di tutta la sapienza.

Abbreviazioni bibliografiche

- Ambrogio A. 2013, *Statua di fanciulla ferita, cd. Niobide dagli Horti Sallustiani*, in Gasparri, Paris 2013, pp. 108-110.
- Ambrosini L. 2011, *Le gemme etrusche con iscrizioni*, «Mediterranea» suppl. 6, Pisa-Roma.
- Amedick R. 1999, *Der Schild des Achilleus in der hellenistisch-römischen ikonographischen Tradition*, «JdI» 114, pp. 157-206.
- Anguissola A. 2012, «Difficillima imitatio». *Immagine e lessico delle copie tra Grecia e Roma*, Roma.
- Asmis E. 1995, *Philodemus on Censorship, Moral Utility, and Formalism in Poetry*, in D. Obbink 1995 (ed.), *Philodemus and Poetry. Poetic Theory and Practice in Lucretius, Philodemus and Horace*, New York-Oxford, pp. 148-177.
- Avagliano A. 2010, *Un Hermes Agoraios nel Palazzo Nuovo in Campidoglio*, «Annali dell'Università degli Studi Suor Orsola Benincasa di Napoli», pp. 425-446.
- Becatti G. 1951, *Problemi fidiaci*, Milano.
- Betori A. 2017, *I Niobidi dalla Villa dei Valerii in località Muri dei Francesi, Ciampino (RM)*, in C. Capaldi, C. Gasparri (a cura di), *Complessi monumentali e arredo scultoreo nella Regio I (Latium et Campania). Nuove scoperte e proposte di lettura in contesto*, Atti del convegno (Napoli 5-6 dicembre 2013), Napoli, pp. 25-34.
- Betori A. 2019, *Il complesso scultoreo dei Niobidi dalla Villa dei Muri dei Francesi a Ciampino*, in M. Angle, A. Bruciati (a cura di), *E dimmi che non vuoi morire. Il mito di Niobe*, catalogo della mostra (Tivoli 6 luglio - 23 settembre 2018), Milano, pp. 110-115.

¹³² Nel senso indicato da Maras 2024, pp. 282, 284.

¹³³ Certamente non la "ignorant clientèle" immaginata da Horsfall 1979, p. 35; vd. anche Salimbene 2002, pp. 31-32, e Squire 2011, pp. 102-103.

¹³⁴ Cfr. Squire 2011, pp. 165-196, sugli aspetti ludici delle *Tabulae Iliacae*, che sempre più meritano di essere accostate alle antiche definizioni di *technopaegnia* (Aus. tech. 2.1) e *difficiles nugae* (Mart. epigr. 2.86); Maras 2015, p. 570.

¹³⁵ Anguissola 2012, p. 114, con riferimento ai parametri del riconoscimento e della sorpresa nella poetica di Filodemo di Gadara; vd. anche Asmis 1995, pp. 169-172. Sui riferimenti incrociati tra le arti nella cultura greca, si veda anche Marconi 2011, p. 147.

- Betori A., Calandra E., Lupi A. 2015, *Niobides en marbre dans la villa attribuée à Valerius Messalla Corvinus à Ciampino, Rome*, «CRAI» 159.1, pp. 491-521.
- Bonamici M. 2011, *Un programma figurativo troiano a Volterra nel I sec. a.C.*, in D.F. Maras (a cura di), *Corollari. Scritti di antichità etrusche e italiche in omaggio all'opera di Giovanni Colonna*, Pisa-Roma, pp. 111-120.
- Brilliant R. 1984, *Visual Narratives: Storytelling in Etruscan and Roman art*, Ithaca-London.
- Cadoni N. 2006, *Hermann Fränkel e la teoria del tertium comparationis nelle similitudini omeriche*, «Gaia» 10, pp. 97-108.
- Calandra E. 2019, *Niobe, un mito del lealismo augusteo*, «Eidola» 16, pp. 9-32.
- Calder W.M. III 1966, *A Reconstruction of Sophocles' Polyxena*, «GrRomByzSt» 7.1, pp. 31-56.
- Candilio D. 1990, *Statua di pedagogo dagli Horti Sallustiani*, «BA» 1-2, pp. 206-211.
- Casarin C. 2015, *L'autenticità nell'arte contemporanea*, Treviso.
- Caso M. 2013, *Pedagogo da un gruppo con strage di Niobidi*, in Gasparri, Paris 2013, p. 278.
- Castellaneta S. 2013, *Euripide, Troiane 506-509: dal testo alla scena*, «Prometheus» 39, pp. 45-54.
- Castillo E. 2013, *Sculture da Emerita Augusta*, in La Rocca *et al.* 2013, pp. 306-308.
- Celani A. 1998, *Opere d'arte greche nella Roma di Augusto*, Napoli.
- Centanni M. 2006, *Malinconica Polimnia. La "Musa pensosa" come figura del pathos dell'intellettuale*, in A. Bottini (a cura di), *Musa pensosa. L'immagine dell'intellettuale nell'antichità*, catalogo della mostra (Roma 19 febbraio - 20 agosto 2006), Milano, pp. 151-161.
- Colonna G. 2009, *Il mito di Enea tra Veio e Roma*, «AnnFaina» 16, pp. 51-92.
- Corso A. 2013, *The Education of artists in Ancient Greece*, in F. Raviola (a cura di), *L'indagine e la rima. Scritti per Lorenzo Braccesi*, Roma, pp. 369-399.
- Cozzoli A.T. 2016, *Strategie poetiche negli Epilli del Corpus Bucolicorum*, «Aitia» 6 [doi: 10.4000/mefra.4108].
- D'Agostino M.R. 2006, *Cito dunque creo. Forme e strategie della citazione visiva*, Roma.
- D'Anna G. 1995, *Studi su Virgilio*, Roma.
- De Cesare M. 1997, *Le statue in immagine*, Roma.
- Diacciati E. 2005, *Copie, contesti e fruizione del gruppo dei Niobidi in età imperiale*, «Agogé» 2, pp. 197-264.
- Ensoli S. 1995, *Lisippo a Roma*, in Moreno 1995, pp. 299-309.
- Ensoli S. 2017, *Eracle dall'Epitrapezio al Meditante, dalle sue imprese al suo riposo*, in S. Ensoli (a cura di), *La fortuna di Lisippo nel Mediterraneo. Tra imprenditorialità, politicizzazione e strategie di reimpiego*, Padova, pp. 75-116.
- Farrell J. 2004, *Roman Homer*, in R. Fowler (ed.), *The Cambridge Companion to Homer*, Cambridge, pp. 254-271.
- Fiorini L. 2006, *Tabula Iliaca*, in A. Bottini, M. Torelli (a cura di), *Iliade*, catalogo della mostra (Roma 9 settembre 2006 - 25 febbraio 2007), Milano, pp. 149-151.
- Gasparri C., Paris R. (a cura di) 2013, *Palazzo Massimo alle Terme. Le collezioni*, Milano.
- Gavoille E. 2003, «Ars» et «τέχνη»: *étude sémantique comparée*, in C. Lévy, B. Besnier, A. Gigandet (éds.), *Ars et Ratio. Sciences, art et métiers dans la philosophie hellénistique et romaine*, Actes du colloque (Créteil-Fontenay-Paris 1997), Bruxelles, pp. 49-60.
- Geominy W.A. 1984, *Die florentiner Niobiden* (diss.), Bonn.
- Ghedini F. 1994, *La fortuna del mito di Achille nella propaganda tardo repubblicana ed imperiale*, «Latomus» 53.2, pp. 297-316.
- Hellenkemper Salies G., von Prittwitz und Graffon H.H., Bauchhenß G. 1994, *Das Wrack. Der antike Schiffsfund von Mahdia*, Köln.
- Hölscher T. 1985, *Die Geschlagenen und Ausgelieferten in der Kunst des Hellenismus*, «AntK» 28, pp. 120-136.

- Horsfall N. 1979, *Stesichorus at Bovillae?*, «JHS» 99, pp. 26-48.
- Horsfall N. 1983, *The Origins of the Illustrated Book*, «Aegyptus» 63.1-2, pp. 199-216.
- Horsfall N. 1994, *The Origins of the Illustrated Book*, in B. Katz (ed.), *A History of Book Illustration: Twenty-Nine Points of View*, Metuchen (NJ), pp. 60-88.
- Horster G. 1970, *Statuen auf Gemmen*, Bonn.
- Jahn O. 1873, *Griechische Bilderchroniken, aus dem Nachlasse des Verfassers herausgegeben und beendigt von Adolf Michaelis*, Bonn.
- Jongste P.F.B. 1992, *The Twelve Labours of Hercules on Roman Sarcophagi*, Rome.
- Kunze Ch. 2002, *Zum Greifen nah: Stilphanomene in der Hellenistischen Skulptur und ihre inhaltliche Interpretation*, München.
- La Rocca E. 1985, *Amazonomachia. Le sculture frontonali del tempio di Apollo Sosiano*, Roma.
- La Rocca E., León P., Parisi Presicce C. (a cura di) 2008, *Le due patrie acquisite. Studi di archeologia dedicati a Walter Trillmich*, «BCom» suppl. 18, Roma.
- La Rocca E., Parisi Presicce C., Lo Monaco A., Giroire C., Roger D. (a cura di) 2013, *Augusto*, catalogo della mostra (Roma 18 ottobre 2013 - 9 febbraio 2014), Milano.
- Liverani P. 1995, *Apoxyómenos*, in Moreno 1995, pp. 196-205.
- Maiuro M. 2007, *Oltre il Pasquino. Achille, il culto imperiale e l'istituzione ginnasiale tra Oriente e Occidente nell'impero romano*, «ArchCl» 58, pp. 165-246.
- Maras D.F. et al. (a cura di) 1999, *La Tabula Iliaca di Bovillae*, Marino (RM).
- Maras D.F. 2015, *The Multifaceted Nature of the Tabulae Iliacae, Recensione a: M. Squire, The Iliad in a Nutshell. Visualizing Epic on the Tabulae Iliacae*, Oxford University Press 2011; D. Petrain, *Homer in Stone. The Tabulae Iliacae in their Roman Context*, Cambridge University Press 2014, «CLR» 65.2, pp. 566-570 [doi:10.1017/S0009840X15000785].
- Maras D.F. 2024, *Eracle, Tideo e Capaneo. Dalla mitologia di Pyrgi alla "citazione visiva"*, «Mediterranea» 21, pp. 269-294.
- Marconi C. 2011, *The Birth of an Image. The Painting of a Statue of Herakles and Theories of Representation in Ancient Greek Culture*, «Res: Anthropology and Aesthetics» 59-60, pp. 147-167.
- Mele A. 1991, *Le popolazioni italiane*, in *Storia del Mezzogiorno*, I, Napoli, pp. 237-300.
- Moreno P. 1981, *Modelli lisippeï nell'arte decorativa di età repubblicana ed augustea*, in *L'art décoratif à Rome à la fin de la République et au début du principat*, Table ronde (Rome 10-11 mai 1979), Roma, pp. 173-227.
- Moreno P. 1982, *Il Farnese ritrovato ed altri tipi di Eracle in riposo*, «MEFRA» 94.1, pp. 379-526.
- Moreno P. (a cura di) 1995, *Lisippo. L'arte e la fortuna*, catalogo della mostra (Roma 1995), Roma.
- Moreno P. 1995a, *Ermete che si slaccia il sandalo*, in Moreno 1995, pp. 230-241.
- Moreno P. 1995b, *Colosso di Eracle meditante a Taranto*, in Moreno 1995, pp. 281-288.
- Moreno P. 2014, *Lisippo a Roma. L'allegoria di Agone*, «NumAntCl» 43, pp. 85-124.
- Newby Z. 2012, *The Aesthetics of Violence: Myth and Danger in Roman Domestic Landscapes*, «ClAnt» 31.2, pp. 349-389.
- Nicolai R. 2016, *Dall'epos arcaico all'epillio: alcune riflessioni*, «Aitia» 6 [doi: <https://doi.org/10.4000/aitia.1368>].
- Nitsche A. 1981, *Zur Datierung des Originals der Pasquinogruppe*, «AA», pp. 76-85.
- Nogales Basarrate T. 2008, *Rómulo en el Augusteum del foro colonial emeritense*, in La Rocca, León, Parisi Presicce 2008, pp. 301-312.
- Padel R. 1992, *In and Out of the Mind: Greek Images of the Tragic Self*, Princeton.
- Papini M. 2008, «*Mentula si sforza di dar la scalata alla cima del monte Pipleo, le Muse con le forche lo fanno cadere a precipizio*». Una nota sul rilievo di Archelaos, «BCom» 109, pp. 61-68.

- Paris R. 2008, *La statua di Niobe nella villa dei Quintili sulla via Appia*, in La Rocca, León, Parisi Presicce 2008, pp. 333-344.
- Parisi Presicce C. 1995a, *Apoxyómenos*, in Moreno 1995, pp. 321-325.
- Parisi Presicce C. 1995b, *Ermete che si slaccia il sandalo*, in Moreno 1995, pp. 405-408.
- Parisi Presicce C. 2013a, *Arte, imprese e propaganda. L'Augusto di Prima Porta 150 anni dopo la scoperta*, in La Rocca et al. 2013, pp. 118-129.
- Parisi Presicce C. 2013b, *L'avvento di una nuova età dell'oro*, in La Rocca et al. 2013, pp. 230-241.
- Petrain D. 2014, *Homer in Stone. The Tabulae Iliacae in their Roman Context*, Cambridge.
- Plaza Salguero S. 2020, *The Reception of Niobe's Mythological Exemplum from the Hellenistic Poetry to the Imperial Latin Literature*, «Argos» 45, pp. 1-22.
- Pollini J. 1995, *The Augustus from Prima Porta and the Transformation of the Polykleitan Heroic Ideal*, in W.G. Moon (ed.), *Polykleitos, the Doryphoros and Tradition*, Madison, pp. 262-283.
- Privitera G.A. 2011, *Analogia e proporzionalità. Mito e referente in Pindaro Nem. I-IV e IX*, «Prometheus» 37.1, pp. 1-22.
- Puppo P. 2010, *Le Tabulae Iliacae: studio per una riedizione*, in C. Ampolo (a cura di), *Immagine e immagini della Sicilia e di altre isole nel Mediterraneo antico*, Atti del convegno (Erice 12-16 ottobre 2006), Pisa, pp. 829-850.
- Ramazgina-Ghirardi A.L. 2023, *Visual Citation in Intermedial Relations*, in J. Bruhn, A. López-Varela, M. de Paiva Vieira (eds), *The Palgrave Handbook of Intermediality*, London, pp. 321-338.
- Ridgway B.S. 1964, *The Date of the So-Called Lysippean Jason*, «AJA» 68.2, pp. 113-128.
- Ridgway B.S. 1990, *Hellenistic Sculpture, I. The Styles of ca. 331-200 B.C.*, Madison.
- Ridgway B.S. 2002, *Hellenistic Sculpture, III. The Styles of ca. 100-31 B.C.*, Madison.
- Rolley C. 1999, *La sculpture grecque, II. La période classique*, Paris.
- Rutledge S.H. 2012, *Ancient Rome as a Museum. Power, Identity and the Culture of Collecting*, Oxford.
- Sadurska A. 1964, *Les Tables Iliques*, Warszawa.
- Salimbene C. 2002, *La Tabula Capitolina*, «BCom» 16, pp. 5-33.
- Scafoglio G. 2005, *Virgilio e Stesicoro. Una ricerca sulla Tabula Iliaca Capitolina*, «RhM» 148.2, pp. 113-127.
- Schwarzenberg E. 1975, *Zum Alexander Rondanini, oder Winckelmann und Alexander*, in *Wandlungen. Studien zur antiken und neueren Kunst Ernst Homann-Wedeking gewidmet*, Waldsassen, pp. 163-188.
- Sinn U. 1979, *Die homerischen Becher: hellenistischen Reliefkeramik aus Makedonien*, Berlin.
- Small J.P. 2001, *Hats Off: The Entry of Tarquinius Priscus into Rome?*, «EtrSt» 8, pp. 131-151.
- Small J.P. 2003, *The Parallel Worlds of Classical Art and Text*, Cambridge.
- Spannagel M. 1999, *Exemplaria principis. Untersuchungen zu Entstehung und Ausstattung des Augustumforums*, Heidelberg.
- Squire M. 2011, *The Iliad in a Nutshell. Visualizing the Epic on the Tabulae Iliacae*, Oxford-New York.
- Strocka V.M. 2013, *Gruppo frontonale dei Niobidi*, in La Rocca et al. 2013, pp. 249-250.
- Talamo E. 1998, *Gli horti di Sallustio a Porta Collina*, in *Horti Romani*, Atti del congresso internazionale (Roma 4-6 maggio 1995), «BCom» suppl. 6, Roma, pp. 113-169.
- Thompson D. B. 1969, *Mourning Odysseus*, «Hesperia» 38, pp. 242-251.
- Torelli M. 1997, [Tavola rotonda e dibattito], in *Mito e storia in Magna Grecia*, Atti del 36° convegno di studi sulla Magna Grecia (Taranto 4-7 ottobre 1996), Taranto, pp. 117-122.
- Trofimova A. 2012, *Imitatio Alexandri in the Hellenistic art*, Roma.
- Valenzuela Montenegro N. 2004, *Die Tabulae Iliacae. Mythos und Geschichte im Spiegel einer Gruppe frühkaiserzeitlicher Miniaturreliefs*, (diss.), Berlin.

- Valeri C. 2013, *Statua di Augusto da Prima Porta – Statua di Doriforo*, in La Rocca et al. 2013, pp. 203-204.
- Valeri C. 2021, *Ritrovamenti scultorei dall'area sacra del tempio di Ercole*, in M.L. Caldelli, N. Laubry, F. Zevi (a cura di), *Ostia, l'Italia e il Mediterraneo intorno all'opera di Mireille Cébeillac-Gervasoni*, Atti del quinto seminario ostiense (Roma-Ostia 21-22 febbraio 2018), COLLEFR 583, Roma, pp. 99-118.
- Walters H.B. 1926, *Catalogue of Engraved Gems and Cameos, Greek, Etruscan and Roman in the British Museum*, London.
- Weis H.A. 2000, *Odysseus at Sperlonga: Hellenistic Hero or Roman Heroic Foil*, in N.T. de Grummond, B.S. Ridgway (eds), *From Pergamon to Sperlonga: Sculpture and Context*, Berkeley, pp. 111-165.
- Wünsche R. 1991, *Pasquino*, «MüJb» 42, pp. 7-38.
- Wünsche R. (a cura di) 1998, *Il torso del Belvedere. Da Aiace a Rodin*, catalogo della mostra (München-Vaticano 1998-1999), Città del Vaticano.
- Zanker P. 1990, *The Power of Images in the Age of Augustus*, Ann Arbor.
- Zanker P., Ewald B.Ch. 2004, *Mit Mythen leben: die Bilderwelt der römischen Sarkophage*, München.

Du τύπος au type : quelques réflexions sur le rôle des modèles dans la communication visuelle dans le monde romain

Martin Szewczyk

Riassunto: Siamo interessati al ruolo svolto dagli artisti e dai committenti romani nell'uso delle tecniche copistiche per la comunicazione visiva. Analizzando una serie di casi selezionati e inserendo il loro studio nel quadro più ampio della teoria semiologica, questo contributo mira ad arricchire la nostra comprensione del funzionamento dei segni iconici nella civiltà romana. Ci poniamo la seguente domanda, che potevano porsi anche coloro che commissionavano immagini destinate al pubblico: come possiamo valutare che il significato proposto sia stato recepito correttamente dai fruitori?

Keywords: Roman art, copy, models, sculpture, semiology.

Parole chiave: arte romana, copia, modelli, scultura, semiologia.

Il semble superflu d'insister trop ici sur l'importance de la reproduction des modèles dans la production artistique romaine. Elle constitue en effet une ressource abondamment mobilisée par les créateurs, que ce soit par la copie d'*opera nobilia* consacrés par la critique artistique ou par la mise en œuvre d'un répertoire plus vaste encore, nourri par la création et la réélaboration de modèles à partir de la fin de l'époque républicaine¹. On n'a pas manqué de s'interroger sur les raisons de cette importance, et sur celles qui fondent ce que l'on pourrait appeler un véritable habitus artistique. Le terme habitus, emprunté à la sociologie, m'intéresse tout particulièrement, car il implique que la copie faisait partie des réflexes des artistes autant que de ceux des commanditaires et, plus généralement, du « public » des images. Nombreux sont les cas dans lesquels on peut montrer que la réplique d'un prototype fait l'objet de choix conscients et ostentatoires. Et c'est précisément aux raisons de ces choix que je souhaiterais consacrer ces quelques réflexions, en me focalisant sur un domaine – l'art public – dans lequel, nonobstant certaines remises en causes radicales² la communication visuelle joue un rôle certain³.

Quels rôles, au pluriel, les modèles jouent-ils dans la production sémiologique, c'est-à-dire dans la restitution par l'observateur d'un sens précis ? Je voudrais le faire en me plaçant sur un arrière-plan plus large, qui est celui du renouvellement profond de la sémiologie visuelle qui a été accompli il y a environ trente ans⁴. Ce renouvellement a emprunté des voies qui ont en commun de reconnaître la spécificité de la communication visuelle, l'image ne pouvant s'appuyer sur l'équivalent de l'arbitraire du signe linguistique. De ces prémisses découlent des conséquences fortes pour l'étude des images : leur production sémiologique repose sur un travail matériel de mise en évidence d'une relation type-occurrence qui, par opposition à l'arbitraire, sera appelée motivée (autographie), permettant à l'observateur de restituer un certain sens à l'image. Comme l'a montré de manière radicale Jean-Claude Passeron, l'image est fondamentalement non assertorique car elle ne

* martin.szewczyk@louvre.fr, Paris, Musée du Louvre - Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines

¹ Parmi une bibliographie de plus en plus fournie, on citera les études suivantes, qui s'intéressent plus spécifiquement à la place de la copie dans les pratiques romaines : Zanker 1992 (= Zanker 2002, pp. 92-111) ; Fullerton 1997 ; Perry 2005 ; Marvin 2008 ; Junker, Stähli 2008 ; Anguissola 2012 ; Boschung, Jäger 2014 abordent des problèmes très proches de ceux qui nous occupent ici (les relations entre la stabilité de la forme et celle du sens).

² Ainsi Veyne 2005, pp. 379-418, qui refuse très largement à l'art officiel romain sa fonction de communication, préférant y voir avant tout des manifestations de faste monarchique.

³ Cfr. surtout Hölscher 1984a.

⁴ Ce renouveau est représenté avant tout par Eco 1968, Eco 1970, Eco 1992 et par l'approche essentielle du Groupe μ 1992, ainsi que par les réflexions fondamentales de Passeron 2006.

s'appuie pas sur un corpus de signes conventionnels, sur un « code fort », mais semble constituer un « code faible » au sens que donne à ce terme Umberto Eco. Au contraire, plus le degré d'iconicité de l'image est élevé, plus celle-ci paraît reproduire avec un sens de l'illusion les « spectacles naturels », plus elle touche à la limite, qui semble avoir constitué l'un des idéaux de l'art savant en Grèce et à Rome, qui voit se confondre ces derniers et les « spectacles artificiels » que constituent les œuvres d'art⁵, plus on peut être enclin à postuler un degré de codification moindre, voire nul, au profit d'une capture de l'instantané, de l'évènement momentané dans sa spontanéité. Bien des caractères de l'art savant, privilégié à Rome dans les décors officiels depuis le règne d'Auguste, fondent ce présupposé : maîtrise empirique de la perspective de type linéaire, qui entretient chez l'observateur l'impression qu'il assiste à un spectacle spontané dans une relation de continuité entre l'espace pictural et l'espace vécu ; construction orthographique des figures, accentuant leur présence mimétique, selon les principes artistiques classiques ; recherche de variété et refus de la frontalité (du moins jusqu'au dernier quart du II^e siècle apr. J.-C.⁶), donnant à l'observateur un rôle passif, celui de témoin d'une action qui se déroule sans lui (mais dont il pourrait, selon la perception qu'il a de la scène, être le spectateur réel). Cette impression de spontanéité paraît empêcher que se noue une relation stable entre un type et ses occurrences, opération (« travail matériel », écrit-il avec bonheur) nécessaire, selon Eco, pour permettre la production d'un sème visuel, d'une unité signifiante reconnue⁷. Or, il a été déjà montré que les reliefs historiques les plus narratifs et illusionnistes avaient fait l'objet de choix de composition d'une grande complexité, destinés à articuler finement un contenu sémique précis, et que cette spontanéité n'est donc, le plus souvent, qu'un trait de style, un choix esthétique⁸. La question, cependant, doit être posée encore différemment, car ce n'est pas au sein de chaque image que peut s'établir un code fort (ou du moins « affermi ») auprès de l'observateur, mais seulement à l'échelle d'un corpus d'images portées à l'attention de celui-ci. A ce niveau-là, effectivement, la dialectique entre le caractère illusionniste de l'art savant, qui paraît emporter avec lui les notions de spontanéité et d'unicité de l'occurrence, et la codification sur laquelle il s'appuie pour produire un sens, c'est-à-dire sa relation à un type, se résout autrement que dans l'aporie. Peut-on, dès lors, passer du τύπος – un nom de ceux qui, dans l'Antiquité grecque, désignaient le travail matériel de reproduction d'un prototype – au type au sens sémiologique du terme, c'est-à-dire, non pas l'image elle-même, mais ce qui, par l'ostension de caractéristiques stables, permet la reconnaissance du référent dans l'image, et, partant, la production du sème⁹ ?

En effet, la production d'un sens se fonde, toujours selon Passeron, sur « l'identification par le récepteur des marques et des structures fonctionnelles capables de lui désigner un registre d'interprétation ou d'appréciation »¹⁰. Ces marques permettent au récepteur de lever l'indétermination assertorique propre à l'image. Ces « béquilles » sémiologiques, peuvent être externes à l'image, comme les dispositifs d'ostension ou d'explicitation dont les bases de statues inscrites fournissent, pour l'Antiquité classique, le paradigme. Elles peuvent être, aussi, internes à l'image, lorsque son contenu s'inscrit dans un jeu d'intertextualité et de références, non pas à un corpus de textes ou de savoirs externes, mais à un répertoire propre au domaine artistique. Un exemple classique en a été analysé par Paolo Liverani, celui de la scène d'*Iphigénie en Tauride*

⁵ Idéal exemplifié de différentes manières par les auteurs antiques, de la méprise d'agents naïfs (les oiseaux trompés par la grappe de raisin de Zeuxis) à celle d'artistes professionnels (le même Zeuxis joué par Parrhasios : les deux anecdotes sont groupées par Plin. *nat.* 35.65), en passant par les termes mêmes de la louange poétique qu'un Posidippe de Pella fait de l'art du bronzier Hékataios (voir Prioux 2008), ce qui prouve que cet idéal illusionniste de congruence de l'art et de la nature n'était pas seulement une posture naïve (comme on pourrait l'imaginer à lire l'appréciation de Plin sur la chienne du Capitole, dont il loue la parfaite ressemblance comme témoignage de perfection artistique, et qui est un ajout de son cru : Plin. *nat.* 34.38), mais intellectuelle ; sur la dialectique entre spectacles artificiels, spectacles naturels et *mimésis* : Groupe μ 1992, pp. 29-31.

⁶ Pour une discussion très ample du *Stilwandel* des années 170 et, en particulier, du rôle de la frontalité dans l'expression du pouvoir à partir de la fin du règne de Marc-Aurèle, cfr. Veyne 2005, pp. 749-865.

⁷ Eco 1992 ; c'est un des grands apports de l'étude du Groupe μ (1992) que d'avoir établi que la spécificité du signe iconique réside dans la relation entre le signifiant et un type, c'est-à-dire un archétype mental qui, par la réunion de caractéristiques physiques fondamentales du référent, entretient une relation de conformité avec celui-ci, relation qui est à même de favoriser sa reconnaissance dans le cadre de la perception de l'image.

⁸ Baumer 2021.

⁹ Sur le triangle référent – type – signifiant iconique qui définit le fonctionnement du signe iconique, voir Groupe μ 1992, pp. 124-148.

¹⁰ Passeron 2006, pp. 423-424.

de la maison de Pinarius Cerialis à Pompéi, où, pour « faire roi », le Thoas de la fresque, qui dans la tragédie marche vivement vers le temple d'Artémis, est représenté assis, dans l'apparat royal propre au répertoire iconographique romain, tandis qu'Oreste et Pylade sont en nudité, dans l'apparat iconographique traditionnel des héros, alors que dans la tragédie ils sont recouverts d'un voile pour ne pas être vus¹¹. Les conventions de l'image l'emportent ici, à des fins de clarification du message, sur la fidélité à l'action dramatique telle qu'elle se joue dans la pièce d'Euripide.

La question donc, est la suivante : la réplique de modèles iconographiques, au-delà des facilités qu'elle peut présenter pour les artistes, a-t-elle joué ce rôle de marqueur et a-t-elle pu être motivée par la volonté d'assurer la réussite de la réception d'un message précis ?

Nous allons nous pencher sur trois modes différents par lesquels les créateurs de l'image, en l'inscrivant dans une série dépendante d'un prototype, ont manifestement cherché à baliser le sens et, en allant au-delà d'une simple imitation, ont cherché à produire un effet qui oriente la production sémiologique :

- 1) la sérialité manifeste ou l'« artificialisation » de l'image ;
- 2) la référence par le biais de la copie ;
- 3) le codage.

Dans les trois cas, ces procédés artistiques éloignent l'image du caractère autographe que sont enclins à lui attribuer les sémioticiens, en l'insérant dans une chaîne de références et en l'articulant à un registre de signification préétabli. Ils participent d'une rhétorique qui peut trouver sa contrepartie linguistique, sans toutefois s'y limiter entièrement. On met en évidence au passage l'une des limites de la théorie pure en matière de sémiologie visuelle : la nécessaire historicisation de son matériau d'étude.

1. *Artificialiser*

Le caractère manifeste de la sérialité est bien représenté par les séries de Daces captifs qui servaient au décor du Forum de Trajan¹². C'est ainsi que plusieurs figures partagent des caractéristiques métrologiques et un matériau commun, mais aussi une disposition très précise des vêtements, qui ne peut avoir été obtenue que par réplique d'un prototype commun. Le grand dace inachevé de la collection Torlonia¹³ (fig. 1), avec ses repères destinés au report des mesures depuis un modèle, témoigne à lui seul de ce travail de réplique, que confirme la mise en série des figures¹⁴. Plusieurs d'entre elles, dont les mains étaient jointes devant la jambe gauche (libre), présentent une disposition similaire des plis du manteau, mais aussi des plis bouffants autour de la ceinture¹⁵, tandis que les repères pour la mise aux points ne sont pas rares, surtout à l'arrière des statues (fig. 2). L'exercice est applicable à d'autres séries¹⁶. Dans un contexte de perception unitaire, le caractère sériel devait frapper l'observateur. Cela devait provoquer un effet d'« artificialisation » qui entraînait en tension avec l'orientation mimétique prononcée de ces figures, qui s'appuie sur un langage formel réaliste pour produire une image stéréotypée, mais dont le degré d'iconicité est très fort. Simple contrainte productive, ou effet recherché ? Une autre solution consisterait à déclarer qu'il n'y avait là rien à voir dans le détail, que l'on ne pouvait pas se rendre compte du haut degré de similarité entre ces figures, et qu'il s'agit de l'illusion d'un

¹¹ Liverani 2007.

¹² Pinkerneil 1983 ; Waelkens 1985 ; Ungaro 2010, pp. 110-112.

¹³ Gasparri, Settis, Szewczyk 2024, pp. 218-220, n. 48 (S. Tuccinardi).

¹⁴ Ungaro 2022 ; leur attribution à un ordre intermédiaire de la colonnade interne de la basilique est hypothétique (en l'absence de données de fouilles précises et non équivoques, seule la mise en rapport des mensurations des statues et des éléments constitutifs de l'architecture peut fournir quelque indice ; cfr. Packer 1997, pp. 437-438 ; Waelkens 1985 : les statues en marbre blanc devaient être destinées à l'attique des colonnades du Forum).

¹⁵ Cela apparaît très nettement lorsque l'on regarde ensemble les Daces Torlonia (cfr. note 13), Museo dei Fori Imperiali FT 5998 (ici fig. 2 ; Parisi Presicce *et al.* 2017, n. 18.d : L. Ungaro) et FT 5999 (Parisi Presicce *et al.* 2017, n. 18.e : L. Ungaro ; Ungaro, Di Cola 2022, fig. 4.3).

¹⁶ Il n'est qu'à regarder ensemble les statues des Offices, de la collection Ludovisi, des jardins Farnèse et du Latran (Ungaro 2022, fig. 16.1-3 et 18), qui partagent avec la première série des caractères métrologiques et doivent certainement avoir été employés en alternance avec elle.



Fig. 1 - Rome, Fondazione Torlonia. Statue inachevée de Dace captif (© Fondazione Torlonia, photo L. De Masi).

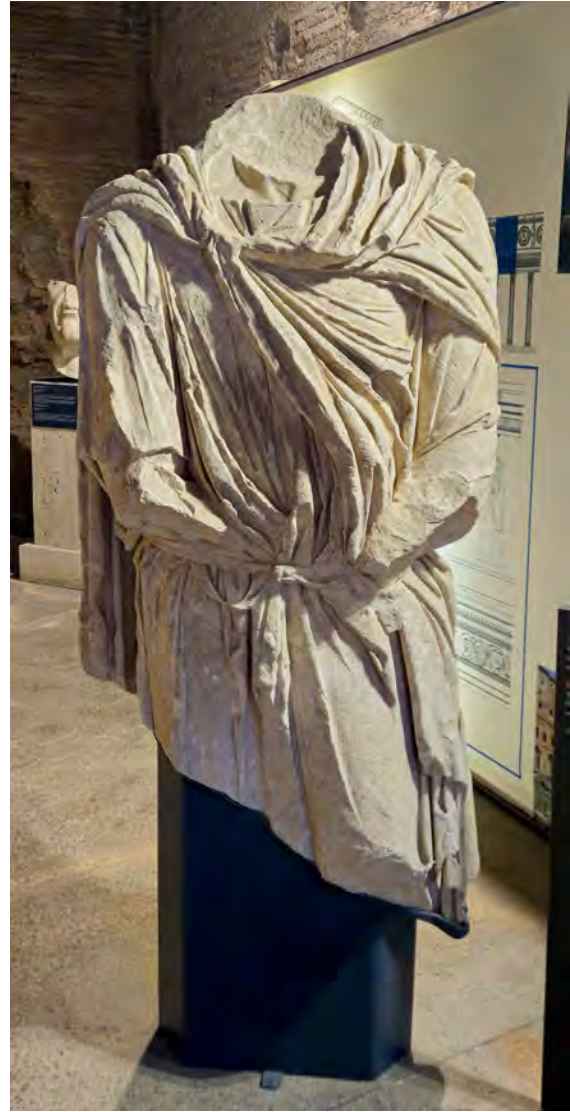


Fig. 2 - Rome, Mercati di Traiano, Museo dei Fori Imperiali. Statue fragmentaire de Dace, forum de Trajan (photo M. Szewczyk).

savant de bibliothèque qui aligne des photographies sur une planche, et non des statues sur une corniche. Même en se figurant la situation élevée de ces statues, cependant, on ne peut manquer d'être frappé par la récurrence d'éléments saillants de composition, dans les draperies en premier lieu, qui devaient apparaître sans ambiguïté à l'observateur, dont l'œil était bien habitué à apercevoir les jeux de variations, et les effets d'originalité et de spontanéité corollaires, dont étaient capables les sculpteurs. On recherche donc à la fois, et de manière presque paradoxale, l'évidence de la série et le rappel mimétique, presque illusionniste, de la présence réelle des barbares parmi les captifs de l'empereur.

On peut poser l'hypothèse que l'on fait face à la mise en images d'un slogan visuel dont l'efficacité devait résider, dans l'esprit des concepteurs du programme, dans le caractère « formulaire », donc conventionnel, de l'image. Un peu à la manière dont le formulaire en épigraphie fonctionne par codification du texte dans sa syntaxe et dans l'enchaînement particulier de son phrasé. Le caractère institutionnel, donc, pour se limiter au seul plan de la communication, codé, des inscriptions honorifiques, par exemple, repose certes sur l'instance de



Fig. 3 - Munich, Glyptothèque. Frise sculptée de la *Basilica Ulpia* : Victoires affrontées de part et d'autre d'un candélabre et Victoires tauroctones (© Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek).

légitimation que représente la puissance publique, mais ne s'impose, dans une perspective phénoménologique, que par la stabilité, la récurrence et la simplicité du formulaire¹⁷.

À ce titre, ce « travail matériel », pour emprunter la terminologie d'Umberto Eco, s'approche fort de celui qui a présidé à la conception des décors de caractère « héraldique », dont la *Basilica Ulpia* nous fournit un exemple remarquable¹⁸, celui des Victoires tauroctones affrontées¹⁹ (fig. 3). Le motif est d'origine grecque : la Victoire sacrifiant se voit sur le parapet qui entoure, sur l'Acropole, le temple d'Athéna Nikè, en compagnie d'une troupe nombreuse de *Nikai* s'adonnant à des activités humaines liées au succès militaire, comme l'érection de trophées²⁰. Ce modèle de la Nikè qui s'appuie du genou sur un bovidé pour l'immoler a été réélaboré à la fin de l'époque républicaine pour constituer l'un des types bien identifiés du répertoire iconographique romain : répliqué tel quel ou avec quelques variations non essentielles sur des monnaies, des plaques architecturales en terre cuite, des lampes, des vases en argent ou en sigillée, et des grands décors architecturaux en marbre, dont les frises de la *Basilica Ulpia* sont probablement la meilleure illustration. Ces reliefs ornaient l'architrave du premier ordre des colonnades de l'immense édifice. Dispersés entre plusieurs lieux de conservation, ils laissent reconstituer une séquence simple, fondée sur la scansion d'une composition marquée par un élément central : deux Victoires agenouillées parent un *thymiaterion* de guirlandes végétales ; derrière chacune d'entre elles une Victoire sacrifie un bovidé. Cette imagerie, par son caractère affirmé de spectacle artificiel parfaitement ordonné et même répliqué, assume la dimension construite de l'image. Le surcroît d'ordre, répondant à une exigence du décor monumental (la lisibilité), exerce de plus sur l'observateur plusieurs effets. L'image est arrachée à l'illusion mimétique de l'instantané (paradigme évènementiel) pour lui donner une portée plus générale²¹. Cette image est construite sur la combinaison habile, mais sans aucune volonté de réalisme, de gestes empruntés à la phénoménologie religieuse et d'une figure divine, *Victoria*, dont le rôle épiphanique fait un symbole parfait de l'idée à transmettre : *Victoria Augusti*. La victoire est un fait puisque *Victoria* se montre ; cette dernière fait l'action d'en rendre grâce aux dieux. Comme dans toute l'imagerie héraldique romaine, le choix d'un séquençage régulier, adapté à la composition en frise mais pas imposé par elle, artificialise l'image en l'arrachant à la référence évènementielle. Ce procédé assure sa lisibilité par un surcroît d'ordre qui éloigne l'observateur de l'illusion qu'il se trouve face à un spectacle naturel, et donc facilite sa recevabilité en tant que « formulaire visuel » : on remarquera d'ailleurs que l'action est figurée sans la rigueur qu'appelle souvent, dans l'art romain, l'image d'un rituel – le corps à corps entre le sacrifiant et la bête n'est guère dans les pratiques religieuses romaines. L'idée n'est nullement la référence à un rite précis, mais l'évocation de l'idée diffuse de sacralité. Peu importe ici qu'il y ait une référence à un motif grec classique, et

¹⁷ Sur le phrasé des inscriptions honorifiques statuariques et son rôle : Ma 2013 ; on aborde la question de la dimension institutionnelle des honneurs (et, partant, de véhicule d'un capital symbolique institutionnalisé) dans Szewczyk 2021.

¹⁸ Ces reliefs constituaient très certainement la frise du premier ordre interne de la nef de la basilique : Packer 1997, p. 233.

¹⁹ Sur ces frises : Milella 2017 ; sur le processus de réélaboration du motif par les ateliers néo-attiques : Borbein 1968.

²⁰ Carpenter 1929, pp. 42-45, pl. XVII.

²¹ Groupe μ 1992, pp. 29-31 : « Si l'on passe sur le plan des effets, on remarque que la tendance endogène [tendance à l'ordre dans l'image] crée un modèle euphorisant de l'univers, procure l'apaisement de la compréhension, et offre une médiation entre l'homme et le monde. [...] Par ailleurs, la tendance exogène [supplément de désordre dans l'image], qui engendre une fraîcheur fractale, propose le spectacle d'une nouveauté absolue et irréductible [...] ».

prestigieux. L'image fonctionne d'elle-même, dans sa sphère propre, sans inscription dans quelque espace ou dans quelque temporalité que ce soit. La pratique de la copie n'est pas motivée par le renvoi à l'original, mais par une recherche de stabilité de l'expression au sein d'un corpus cohérent et homogène d'images qui, de la monnaie aux grands décors officiels en passant par les productions modestes destinées à la sphère privée, investit le motif de manière remarquablement constante.

2. Connoter

On aborde très différemment la question du référencement dans le cas des copies d'originaux grecs. Or, les problèmes interprétatifs que posent ces copies en contexte romain sont liés au motif de la référence ainsi mobilisée : à l'auteur de l'œuvre originale ? à son style ? à son iconographie ? plus lâchement à un lieu ou à une période ? Le genre du « portrait idéal », qui articule l'image individuelle à un corps non mimétique²², permet de poser cette question avec fruit. La diversité des modes de référencement est manifeste lorsque l'on examine un petit groupe de statues portraits remontant à l'époque triumvirale, qui représentent des figures militaires en nudité héroïque, dans une pose que l'on a, à raison, rapporté à un original grec : le Poséidon du type du Latran²³. Très réussi, le motif a servi, dès l'époque hellénistique, pour la figure de Poséidon au revers des monnaies de Démétrios Poliorcète²⁴, et peut-être pour ce souverain lui-même, vainqueur sur mer et auteur de consécration navales remarquables²⁵, et il n'est pas impossible qu'il ait été répliqué par une statue du vainqueur naval par excellence à la fin de la République, Pompée²⁶. L'apparition de ce schéma sur le monnayage de Sextus Pompée, qui exalte les succès navals du *Neptunus dux*, rend parfaitement probable cette interprétation, et la mise en série des statues du théâtre de *Casinum*, du sanctuaire d'Hercule à Ostie (*C. Cartilius Poplicola*, peut-être seulement dans un second temps²⁷) et de Herdonia (dont il ne reste qu'un fragment, mais très significatif : un pied posé sur un rostre, accompagné d'un dauphin) amène, avec Filippo Coarelli²⁸, à assigner à l'iconographie du modèle un rôle déterminant dans ce choix. Le prestige du modèle lysippéen et des monnaies de Démétrios qui en assurèrent la diffusion auraient permis d'associer à une simple posture l'idée de succès naval. Mais, dans un même mouvement, on reconnaîtra que les éléments stylistiques de ces statues-portraits semblent avoir été, eux, empruntés à un autre type, toujours de tradition lysippéenne²⁹, mais certainement plus apte à exprimer esthétiquement l'idée de *virtus*. C'est une image qui, contrairement au Poséidon du Latran, présente un corps nerveux, athlétique, celui du dieu de la palestre. On notera que les deux exemples qui nous retiennent ici (la statue d'Ostie et celle de Cassino) ainsi que l'effigie de Pompée, que l'on ne peut plus commenter dans le détail, appartiennent à un moment de l'histoire de la sculpture romaine qui est antérieur au « règne », pour ainsi dire, de la copie académique. Le fait est parfaitement observable dans le petit domaine des « portraits idéaux » : c'est entre l'époque triumvirale et la première moitié du règne d'Auguste, entre 50 et 10 av. J.-C. environ, que l'on commence à recourir plus fréquemment à la réplification

²² Zanker 1983 ; Maderna 1988 ; La Rocca, Parisi Presicce, Lo Monaco 2010 ; Szewczyk 2023.

²³ Sur le Poséidon du Latran : Vierneisel-Schlörb 1979, pp. 462-463 (qui en fait une commande de Démétrios Poliorcète et le refuse donc à Lysippe) ; Moreno 1995, pp. 220-225 ; Rolley 1999, pp. 333-335 ; sur les statues qui reprennent sa pose (Alexandre Rondanini mis à part : Stewart 1993, pp. 113-116, qui remarque très justement que cette pose a, dans l'iconographie d'une IV^e siècle, une connotation héroïque) : Szewczyk 2023, pp. 109-111 ; sur la statue d'Ostie : Calza 1958 ; Coarelli 2021, pp. 273-274, 364-367 ; sur la statue de *Casinum* : Caretoni 1943 ; Coarelli 1995 (identification, plausible, avec Varron, de cette statue qui doit remonter aux années 60-50 av. J.-C.) ; Coarelli 1992, pp. 105-107 ; sur le fragment de *Herdonia* : Torelli 1991 ; Coarelli 2021, p. 272, fig. 110.

²⁴ Newell 1927, nn. 79-92, 115-118, 120-124, 138-161.

²⁵ Comme en témoigne peut-être le bronze d'Herculanum (Naples, Museo archeologico nazionale inv. 5026) : Picard 1944, pp. 361-363 ; Himmelmann 1989, p. 231, fig. 17a-c (mais on notera que tout attribut naval est absent de la statuette du musée de Naples ; seule la reprise du motif est frappante).

²⁶ La Rocca 1987-1988.

²⁷ Comme le postule F. Coarelli après l'examen technique de l'appui du pied gauche de la statue, qui semble à A. Danesi avoir été retravaillé (Coarelli 2021, pp. 403-410) ; F. Coarelli lui restitue à l'origine la forme d'un rostre et tire parti de cette observation pour attribuer originellement la statue à *P. Lucilius Gamala* (Coarelli 2021, pp. 361-377) dans le cadre de la célébration d'une victoire navale (prenant la forme d'une *imitatio Pompeii* très affirmée).

²⁸ Coarelli 2021, pp. 272-274, 365.

²⁹ L'Hermès à la sandale, attribué à Lysippe ou à ses suiveurs directs : Vierneisel-Schlörb 1979, pp. 457-469, n. 42 ; Moreno 1995, pp. 234-235, n. 4.35.8 ; Rolley 1999, pp. 343-344.

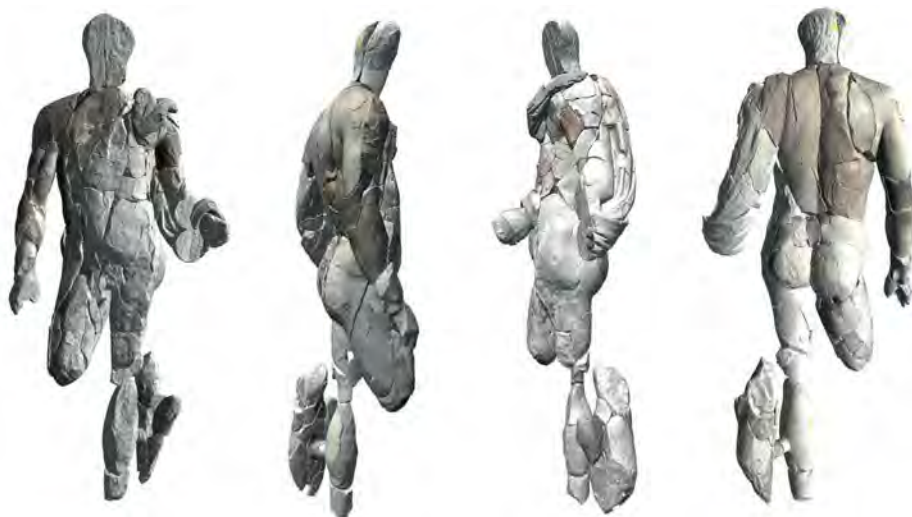


Fig. 4 - Arles, Musée départemental Arles antique. Statue masculine, statue-portrait du début de l'époque julio-claudienne copiant le type de l'Hermès Richelieu (numérisation 3D : Benoît Coignard).

fidèle d'un prototype, par le moyen du report de mesures. Auparavant, le degré d'invention du sculpteur semble plus élevé, ce qui n'exclut nullement, bien au contraire et comme on vient de le voir, le recours à des modèles. Mais ce plus haut degré de liberté se traduit par une très nette versatilité typologique, au sein d'un motif. *Cartilius* à Ostie et Varron à *Casinum* – si c'est bien lui – partagent un même motif statuaire, mais le balancement du corps, la position des bras, les attributs et la disposition de la chlamyde divergent nettement, et il ne viendrait à l'idée de personne de faire de ces deux statues les répliques fidèles d'un même prototype. L'intérêt de ce dossier réside dans le fait que les sculpteurs sont manifestement allés puiser deux références différentes, l'une à valeur iconographique, l'autre à valeur plus strictement plastique : on voit ainsi cohabiter, sur une même série, des références croisées, ici à un répertoire iconographique, là à une palette formelle. Cette variété du référencement ouvre des perspectives lorsque l'on s'interroge sur le choix des modèles en portraiture, à partir du moment où les sculpteurs sont plus enclins à copier fidèlement des prototypes.

Un cas de copie exacte dans le cadre d'un portrait est remarquablement instructif de ce point de vue. Il s'agit d'une statue en marbre pentélique trouvée à Arles, dans les années 1960, en plus de 250 fragments³⁰ (fig. 4). Son étude a montré qu'il s'agissait d'un portrait d'époque augustéenne, que j'identifie à Drusus l'ancien, qui était posé sur un corps emprunté à l'Hermès Richelieu, un original péloponnésien du milieu du IV^e siècle av. J.-C.³¹ (fig. 5). La figure se présente dans une pose immobile mais nerveuse, les deux pieds à plat se partageant le poids du corps (mais l'accent est porté à droite), bras le long du corps (sans attributs), tête violemment tournée vers le côté ouvert par la jambe libre. Il s'agit d'une excellente copie du prototype, qui préserve la vigueur élastique et sportive de l'original, sensible dans le traitement nerveux des muscles et dans le rendu presque cylindrique de l'anatomie du torse. Le choix du modèle statuaire, bien documenté dans la portraiture romaine, témoigne de l'emploi croissant, à partir de l'époque augustéenne, des techniques de copie fidèle des originaux pour leur adaptation en portraiture³². De manière générale, cette catégorie de portraits idéaux nous met face à un dilemme quant à l'interprétation du choix du modèle³³ : s'agit-il d'une référence à la qualité psychopompe du dieu, adaptée pour des portraits posthumes³⁴, ou d'un choix esthétique ? Ici, il

³⁰ Publications préliminaires en l'attente d'une étude détaillée par l'auteur de ces lignes : Szweczyk 2015 ; Coignard, Szweczyk 2018 ; Szweczyk 2023.

³¹ Lippold 1911 ; Arnold 1969, pp. 183-189 ; Vierneisel-Schlorb 1979, pp. 283-289 ; Ridgway 1997, p. 337 ; Bol 2004, pp. 317-321 (C. Maderna) ; Kansteiner 2017 ; sur son usage en portraiture, voir surtout Maderna 1988, pp. 82-84, 88-94.

³² Ce qui n'a rien d'évident en soi : répliquer un prototype est une entreprise coûteuse en termes de logistique, en particulier car il faut avoir à disposition un modèle intermédiaire tiré d'un moulage (voir à ce sujet Landwehr 1985 ; Landwehr 1998).

³³ Maderna 1988, *passim*.

³⁴ Maderna 1988, pp. 105-116 ; discussion récente dans Stéfanidou-Tivériou 2009 (qui refuse l'attribution systématique des images en Hermès à une fonction funéraire).



Fig. 5 - Paris, Musée du Louvre, Départements des Antiquités grecques, étrusques et romaines. Copie romaine du type de l'Hermès Richelieu (© 2003 Musée du Louvre, Dist. GrandPalaisRmn / photo E. Revault).

me semble que l'original, dont la dimension narrative est particulièrement limitée (le dieu ne fait rien), a été choisi pour sa capacité à exprimer par des moyens plastiques, stylistiques, proprement formels, la *virtus* juvénile. Cet original du IV^e siècle avant notre ère, quelle qu'ait été sa signification précise au jour de sa création³⁵, fut sélectionné, à partir de la fin de l'époque hellénistique ou du début de l'époque impériale, en vertu de qualités plus générales, en l'occurrence esthétiques, qui le qualifiaient tout particulièrement à connoter l'ἄρετή juvénile, celle, nerveuse et énergique, faite de vigueur physique, des éphèbes et des *néoi*, qui s'exprime tout autant sur le sable de la palestra que sur le champ de bataille. Il vaut la peine de rappeler que la capacité à copier ne concerne pas seulement l'iconographie de l'original, mais aussi, pour les meilleurs sculpteurs, leur style et leur manière de faire³⁶. Les meilleures adaptations de l'Hermès Richelieu, comme celle d'Arles, préservent bien entendu la nervosité musculeuse de l'original grec. Le « signe », ici, est-il toujours iconique ? Certes, il est motivé par le pouvoir de suggestion esthétique de l'anatomie du dieu de la palestra. Mais ne pourrait-on parler de signes plastiques, à la manière des sémioticiens du Groupe μ ? Il y a, en tous cas, une forme d'autonomie des références stylistiques au sein d'une palette de formes. On comprendra ainsi comme un « bricolage » artistique les *Nachschöpfungen* que constituent les *Caesares* dans la basilique de Corinthe : le modèle est toujours celui de l'Hermès Richelieu, mais le modelé de la musculature est, du point de vue du style, emprunté à la sculpture

de Polyclète³⁷. L'image se fond alors mieux dans le classicisme augustéen qui constitue un véritable « style de régime ». On touche là à la codification rhétorique des styles qui a été bien mise en évidence par les travaux de Tonio Hölscher³⁸.

Ces constatations ne doivent pas nous conduire à refuser de façon systématique la référence iconographique précise dans la pratique de la copie, mais à l'accepter sous conditions. Nous avons affaire à une gamme de pratiques créatives navigant entre la mise en œuvre d'un répertoire et celle d'une palette. Les cas de choix savants d'un modèle sont plus évidents lorsque l'on mobilise, pour un portrait, la réplique d'un original qui ne sert, autrement, jamais à cette fin. Le superbe portrait sculpté par Kléoménès au début de l'époque augustéenne, aujourd'hui au Louvre, en témoigne à merveille³⁹. La statue copie fidèlement – tout en lui imprimant un caractère virtuose dans le rendu de l'anatomie et la sculpture du drapé sur le bras gauche – un type sta-

³⁵ LIMC V, p. 367 : c'était très probablement Hermès comme dieu tutélaire de la palestra et des activités qui y trouvaient place ; on notera qu'une incertitude plus générale plane sur l'iconographie de l'original, mais elle me semble hypercritique (Vierneisel-Schlorb 1979, pp. 288-289) ; elle révèle cependant un fait intéressant : l'indétermination iconographique de l'image *en l'absence d'attributs*.

³⁶ Plin. *nat.* 34.47 (à propos de Zénodore se mesurant à la toreutique de Calamis) ; cfr. Anguissola 2012, p. 71.

³⁷ Corinthe, Musée archéologique, inv. S 1065 (Corinthe 135) et S 1080 (Corinthe 136) ; Johnson 1926 ; Pollini 1987, pp. 19-21, 56-57 (sur la date), n. 14 (pl. 2.1.16) et n. 38 (pl. 2.1.39) ; sur le caractère posthume de ce groupe statuaire et le choix d'un modèle d'Hermès : Maderna 1988, pp. 236-238 ; Vierneisel, Zanker 1979, p. 47 ; Boschung 2002, pp. 64-65.

³⁸ Hölscher 1987.

³⁹ Säflund 1973 ; Balty 1977 ; Kersauson 1986, pp. 46-47, n. 18 ; Maderna 1988, pp. 87-88, 223-225, pl. 26.2.

tuaire connu par plusieurs répliques, l'Hermès Ludovisi⁴⁰. Ce modèle n'a été utilisé qu'une fois en portraiture⁴¹. Si l'on accepte l'identification du sujet à l'infortuné *M. Claudius Marcellus*⁴², alors le choix de répliquer l'original de l'Hermès Ludovisi peut s'expliquer par la richesse des suggestions alors offertes à l'observateur : l'Hermès psychopompe dressé en mémoire des Athéniens morts à Coronée⁴³ s'inscrit dans une série de renvois conscients à l'Athènes du V^e siècle dans l'imagerie officielle augustéenne⁴⁴, tout en offrant un parallèle étroit entre le deuil de la cité et celui du prince. Cela suppose, bien sûr, que l'on s'adresse à un public choisi, conscient de la référence à un passé dont l'original porte témoignage⁴⁵. Si on l'accepte, alors il me semble que cela constitue un cas paradigmatique d'intertextualité dans le domaine iconique. Le choix pour le portrait de Marcellus d'une référence savante serait un cas extrême, mais justifié bien volontiers par le niveau très élevé du commanditaire et par le bagage artistique de l'artiste, un Athénien, membre d'une famille de sculpteurs excellent dans la maîtrise pratique et théorique des formes du passé artistique grec. On remarquera aussi que l'original classique exprimait déjà, par la gestuelle toute en retenue qui le caractérise, un sentiment de tristesse et d'affliction⁴⁶, qui a pu « fonctionner » auprès d'un public sans connaissance de la référence précise, par le simple pouvoir expressif de la forme créée par un grand maître de la sculpture classique. Il va de soi qu'une telle précision dans la référence savante à un original et à son contexte de commande et d'installation d'origine est rarement à postuler. Dans d'autres cas, on comprend pour la même raison, parce que le modèle n'est jamais mobilisé en portraiture, qu'il a été choisi en raison de son iconographie d'origine, dans le but de produire un discours.

Qu'on me permette de prendre pour exemple un cas seulement, toujours dans les collections du Louvre, qu'on ne comprend qu'une fois remis en contexte. Des fouilles de Gavin Hamilton à Gabies (*Latium*) sortit une remarquable statue féminine portant chiton, *stola* et himation, tenant sur l'avant-bras gauche une *cornucopia*. Cette figure fut restaurée en Sabine par l'intégration d'un portrait alors installé dans le *casino nobile* de la Villa Borghese. Mais le corps est du milieu du I^{er} siècle av. J.-C., comme en témoigne la virtuosité du traitement du drapé, tout en vibrations et variations plastiques. Il s'agissait d'un portrait, comme le montre l'ajout de la *stola*, mais qui réplique un original qui n'est jamais utilisé en portraiture : la Fortuna du type Braccio Nuovo, de création hellénistique⁴⁷. Or, un groupe statuaire claudien est bien documenté à Gabies. J'ai pu avancer l'hypothèse que ce choix, qui s'écarte du répertoire habituel et traditionnel de la portraiture féminine julio-claudienne, avait été motivé par une intention discursive précise⁴⁸ : présenter, à la manière d'autres monuments dans l'Empire, et en cohérence avec le rôle qu'elle souhaitait incarner dans la transmission de la dignité impériale, Agrippine la Jeune comme un hypostase terrestre de la divinité qui préside au cours des évènements, et plus précisément

⁴⁰ Furtwängler 1893, pp. 86-88 (peu convaincu par l'attribution à Phidias, mais qui « sicher auf einen der grössten Künstler zurückgeht un deben der hier besprochenen Zeit angehört ») ; Paribeni 1953, pp. 26-27, nn. 28-29 ; Karouzou 1961 ; Inan 1975, pp. 32-40, n. 6 ; Maderna 1988, pp. 81-82.

⁴¹ Maderna 1988, p. 88.

⁴² Avancée presque concomitamment par Säflund 1973 et Balty 1977, cette identification n'a jamais fait l'unanimité au sein de la communauté des spécialistes (l'œuvre étant un *unicum*, cela n'est guère une surprise) : le débat a surtout porté sur l'identification des types iconographiques de *M. Claudius Marcellus* : Fittschen, Zanker 1985, pp. 19-20, n. 19 ; Boschung 1993, pp. 47-48 (le type le plus assuré est celui du Capitole) ; Balty, Cazes 2005, pp. 100-118 ; La Rocca *et al.* 2014, pp. 96-97, n. 41 (E. La Rocca) ; je ne crois pas que cela remette en cause l'hypothèse concernant la statue du Louvre, dont les circonstances de création et la paternité due à un grand maître pourraient aller de pair avec la création d'un nouveau portrait de *Marcellus*.

⁴³ Si l'on admet l'hypothèse de Karouzou 1961, qui y voit une statue érigée par les Athéniens sur le *sèma* public des soldats tombés à Coronée en 447 av. J.-C. ; l'identification précise demeure hypothétique, mais la démonstration me semble valoir pleinement quant aux connotations à accorder à l'original classique.

⁴⁴ Outre le « classicisme augustéen », servi par la maîtrise des ateliers néo-attiens, sur lequel il n'est guère besoin d'insister (Zanker 1987), on notera la référence plus précise à des évènements historiques du passé athénien classique, notamment la bataille de Salamine, mise en parallèle avec Actium (Hölscher 1984b).

⁴⁵ Selon le modèle mis en évidence par Hölscher 1984a.

⁴⁶ Säflund 1976, p. 17 (geste d'adieu) ; la tête penchée exprime, dans l'art grec classique (et postérieur), l'intériorité et les sentiments négatifs tels que la tristesse ou l'abattement : Neumann 1965 (qui endosse pourtant, p. 16, l'ancienne interprétation oratoire du geste, avant, il est vrai, la trouvaille de Sidè) ; pour une interprétation originale de la pose du dieu (et, partant, du portrait) : Dietrich 2018, pp. 233-236 (Hermès est en action : il se défait de sa chlamyde et de son pétase, donc de sa panoplie de voyage ; il va rester en place).

⁴⁷ Kabus-Jahn 1963, pp. 33-38, pl. 7 ; Nippe 1989 ; Traversari 1993 ; Alexandridis 2004, pp. 232-233.

⁴⁸ Benaich, Szewczyk 2023.

ici au destin de l'Empire⁴⁹. Mais ici, nous objectera-t-on, et à raison, la copie elle-même ne joue aucun rôle dans le processus de production sémique. Elle ne fait que fournir un modèle qui, par ses caractéristiques iconographiques, est lui-même codé. Ce sont les attributs qui constituent le code, pas le modèle lui-même. Ce n'est pas par la référence à l'original, ou par l'inscription dans un corpus de références iconiques, que l'image fonctionne. Autrement dit, dans les pratiques de la copie dont témoignent les « portraits idéaux » romains, on ne trouve rien qui s'approche du fonctionnement d'un « code fort » : ni la référence à une œuvre labellisée, comme l'Hermès Ludovisi, et choisie pour son histoire, ni la référence iconographique, ni l'emprunt de formules stylistiques et plastiques autonomes de la signification de l'original sur lesquelles elles furent trouvées (un mode de référence qui n'est pas, d'ailleurs, strictement plastique : la nervosité d'une musculature ne suggère *virtus* que par la médiation de la référence iconique au corps athlétique ; autrement dit, s'il s'agit bien là de rhétorique, nous ne sommes pas encore sur le plan « pur » de la rhétorique visuelle plastique, distincte de la rhétorique iconique). La pratique de la copie « académique » ne fait qu'ouvrir aux sculpteurs un très vaste répertoire de possibles artistiques, qui s'offrent à eux, grâce aux perfectionnements techniques, avec une très grande précision qui mérite bien, du point de vue des Anciens eux-mêmes, la qualification de *mimésis*⁵⁰.

3. Coder

Cette question de l'intertextualité conduit à poser celle de l'existence d'un arbitraire du signe iconique. Le cas le plus évident d'un tel passage du code faible, reposant sur le motif iconique, au code fort, reposant sur la convention, pourrait être, précisément, cette convention iconographique propre à l'imagerie romaine, selon laquelle la dimension cosmique ou géographique d'une entité, d'une personnification ou d'un individu est signalée par le motif du voile gonflé autour de la tête⁵¹. Le motif est grec, mais dans l'art classique il est motivé par des considérations d'ordre iconique. La figure d'Αὔρα est parfois, au V^e siècle, figurée avec le voile gonflé, pour signifier l'action du vent, selon une image métonymique courante⁵² : le souffle personnifié est caractérisé iconographiquement par sa propre action exercée sur lui-même⁵³. Mais ce n'est alors qu'une possibilité parmi d'autres : ailleurs, les *Auræ* sont simplement en vol, comme elles le sont sur la plupart des acrotères marmoreés qui, à l'époque classique, ornaient les faîtes des temples et les représentent⁵⁴. Le motif du voile gonflé est le fruit du travail d'invention de l'artiste, et n'a pas encore reçu la codification qui autorisera sa transmission à un spectre ouvert de figures, et il n'exprime que l'effet du vent sur un personnage en déplacement rapide dans les airs⁵⁵. Autrement dit, ce détail iconographique dépend toujours de l'action qui est figurée⁵⁶. Comme on peut l'observer dans d'autres cas, cette transformation du motif circonstanciel, lié à l'action représentée, en motif codifié, c'est-à-dire en symbole, s'est faite à la fin de l'époque républicaine, et peut être attribué aux besoins iconographiques romains⁵⁷ : l'imagerie romaine extrait le motif, lui confère une autonomie sémique, et le transfère à d'autres contextes, comme pur symbole, par exemple pour exprimer la souveraineté cosmique de l'empereur⁵⁸.

⁴⁹ Boschung *et al.* 2011.

⁵⁰ Anguissola 2012, pp. 70-72, 181-182.

⁵¹ Matz 1952, pp. 725-728.

⁵² Ainsi sur un célèbre *skyphos* lucanien de Sydney, Nicholson Museum, 53.30.352 (*LIMC* III, p. 52, n. 1) ; ici, la *velificatio* ne fait qu'exprimer l'effet du vent, de manière réflexe dans le cas d'Aura : cfr. Verdon 2007, p. 112.

⁵³ Veyne 1990, pp. 18-19.

⁵⁴ *LIMC* III, pp. 52-54.

⁵⁵ Ainsi *Phrixos* sur un cratère paestan de Naples, qui montre le voyage dans les airs à dos de bélier : *LIMC* VII, *s.v.* Phrixos et Hellé, pp. 398-399 et p. 401, n. 26.

⁵⁶ Le cas de l'image de la nymphe postée sur un cygne sur les monnaies de Camarina au V^e siècle av. J.-C. – et qui a servi de modèle direct à l'une des *Auræ* du relief de *Tellus* de l'*Ara Pacis Augustae* (Simon 1967, pp. 25-28) ; sur les principes de composition du relief de *Tellus* : Torelli 1992, pp. 39-42 – est moins évident ; peut-être cette image recèle-t-elle déjà une association entre le voile gonflé et la voûte céleste, si l'on accepte l'hypothèse formulée par M. Caccamo Caltabiano d'une référence d'ordre « étymologique » à *καμάρα*, « voûte » ou « lieu recouvert d'une voûte » (*LIMC* V, pp. 948-949).

⁵⁷ Sur la « plasticité » qui permet son passage, en dehors de toute justification narrative, à des personnages divers, cfr. les remarques de Hölscher 1980, en particulier pp. 297-309, sur l'iconographie romaine.

⁵⁸ Smith 2013, pp. 171-173, C 29, pl. 88-89.

Avec la diversité des figures auxquelles on peut adjoindre ce symbole – souverains, divinités cosmiques ou topiques, Saisons etc. – apparaît une caractéristique qui permet d'affirmer l'autonomie de ce signe visuel : son absence de motivation du point de vue de l'iconicité⁵⁹.

Pour revenir au problème de la copie, on peut se demander si des modèles très répliqués ne doivent pas être, dans certains contextes, compris comme des « quasi-signes », fonctionnant comme une proposition pré-écrite d'ordre très général, et ce en dépit de leur dimension iconique affirmée. Cela me semble être le cas des notions abstraites (*virtus, pietas, clementia* etc.) qui jouent un rôle prépondérant, à Rome, dans la représentation idéologique du pouvoir, mais qui ne sauraient en aucun cas trouver une transcription visuelle qui, sur le plan de l'iconicité, soit analogique⁶⁰. Ces idées trouvent, au contraire, à s'incarner de deux manières principales : sous la forme de personnifications ; sous la forme d'actualisations « narratives »⁶¹. Un cas intéressant nous est fourni par l'image sacrificielle qui articule un bœuf courbant l'échine sous l'action d'un victimaire, tandis qu'un second brandit la hache pour porter un coup à l'animal. Image saisissante par l'impression d'instantané et la réussite de la composition, qui lui donne un tour mimétique très affirmé et qui remonte peut-être à l'œuvre du peintre grec Pausias de Sicyone⁶². Dans la plupart des cas, l'intégration de la scène à des reliefs historiques qui décrivent des séquences rituelles bien identifiables et concrètes, et qui montrent le talent avec lequel les ateliers de sculpteur ont réussi à combiner ce modèle selon les canons de l'art savant, ne pose pas de problème : l'image est utilisée car il est fait référence à un sacrifice. C'est le cas lorsque l'image du sacrifice s'insère dans une séquence rituelle bien identifiée, comme c'est le cas, par exemple, sur les reliefs dits de l'*Ara Pietatis*, remontant au règne de Claude : qu'il se soit agi d'un sacrifice devant le temple du divin Auguste sur le Palatin conduit par l'empereur lui-même, *flamen Augustalis*⁶³, ou d'un bœuf sacrifié devant le temple de *Mars Ultor* à l'occasion du *reditus* de Claude⁶⁴, la structure même de la composition, malgré son état lacunaire, et notamment l'articulation de la procession sacrificielle et des temples de Rome, précisément figurés, suggère le caractère concret du rite représenté ; ou encore du fragment des Offices commémorant, dans un langage délibérément emblématique, des vœux de circonstance à l'époque d'Hadrien⁶⁵. Mais une grande partie des scènes sacrificielles déployées sur les reliefs posent de nombreux problèmes interprétatifs, le moindre n'étant pas de déterminer le caractère concret de l'évènement figuré. La scène figure ainsi sur l'un des grands reliefs du passage intérieur de l'arc érigé par le Sénat en l'honneur de Trajan à Bénévent. Non seulement aucun accord ne se fait sur l'identification du sacrifice⁶⁶, mais il est en outre des tenants d'une lecture « abstraite » du programme iconographique, pour lesquels la scène ne figure ici que comme code visuel de la *pietas* du prince⁶⁷. Et il semble bien, en effet, qu'au sein du genre du « relief historique » il y ait de nombreux cas de disjonctions entre un « signifiant » de type évènementiel (c'est-à-dire mimant la spontanéité d'une occurrence réelle de l'action) et un « signifié » de type abstrait.

⁵⁹ Cela distingue en partie le fonctionnement de ce motif précis de la juxtaposition hypotactique des attributs mise en évidence par Hölscher (1980, pp. 304-309), qui permet aux personnifications d'endosser une variété très fine de significations. Dans ce cas, ces symboles sont manipulés comme signifiants autonomes, ce qu'ils peuvent être dans l'imagerie même.

⁶⁰ Groupe μ 1992, p. 147 : « Tout signifié linguistique n'est pas iconisable ».

⁶¹ Hölscher 1978, pp. 348-349 ; surtout Hölscher 1980, *passim*.

⁶² Brendel 1930.

⁶³ Torelli 1992, pp. 63-88.

⁶⁴ La Rocca 1992.

⁶⁵ Scott Ryberg 1955, pp. 132-133, fig. 71 (*vota decennialia*) ; Veyne 1960b, p. 321, n. 3 (le bouclier entouré d'une couronne de laurier évoque un contexte triomphal, donc des vœux circonstanciels) ; Hölscher 1967, pp. 117-118 (qui a bien vu ici l'intégration à une seule composition des deux iconographies des *vota* que l'on rencontre dans l'imagerie monétaire) ; Koeppel 1985, pp. 167-169.

⁶⁶ von Domaszewski 1899, p. 191 (sacrifice de Trajan (à l'emplacement précis du futur arc) à l'occasion du départ pour la guerre parthique en 113, première utilisation de la via Traiana) ; Toynbee 1924, p. 21 (*profectio* ou *adventus* de la guerre parthique) ; Scott Ryberg 1955, p. 154 (sacrifice triomphal) ; Hassel 1966, pp. 10-11 (sacrifice pour l'inauguration de la via Traiana) ; Veyne 1960c, p. 210 (sacrifice à l'occasion du passage de l'empereur par Bénévent : « Le sujet du relief n'est religieux qu'en apparence [...] La cérémonie est ici un prétexte à grouper des personnages, en présentant l'empereur dans toute sa dignité, accomplissant l'acte le plus élevé qui soit ; c'est un tableau de groupe, par lequel les Bénéventins ont voulu perpétuer le souvenir d'un grand jour de l'histoire de leur cité : celui où Trajan était dans leurs murs ».

⁶⁷ Fittschen 1972, dont l'exégèse très formelle du programme, qui s'articule autour de slogans bien connus des légendes monétaires, se positionne en faux contre la lecture évènementielle de F. Hassel, rappelant un principe de l'interprétation des « reliefs historiques » : « Denn sie sind nicht einfach bildlich Berichte historischer Ereignisse sondern szenische Formulierungen von politischen Massnahmen, Programmen und Ansprüchen. Ihr Charakter ist nicht illustrativ sondern allegorisch. » (p. 745) ; pour la scène de sacrifice de Bénévent, spécialement pp. 747-748 (« Es schildert also die PIETAS AUGUSTI »).



Fig. 6 - Mantoue, Palais ducal. Sarcophage « biographique », vers 170 a. J.-C. (© SABAP per le province di Brescia, Cremona e Mantova, Archivio fotografico).

Les cas ambigus sont nombreux, tels les sarcophages « biographiques » d'époque antonine⁶⁸ (fig. 6). La scène, pleine de vie, de l'abattage du bœuf devant un temple emprunte le même schéma artistique ; elle rappelle probablement le sacrifice qui pouvait être offert lors de l'entrée en charge d'un magistrat investi d'un *imperium* et chargé d'un commandement de légion (ils ne sont pas en toge, mais en *paludamentum* ou en cuirasse) – ce semble être le sujet majeur d'éloge sur ces sarcophages⁶⁹. Ces sacrifices sont des hommages spontanés au dieu de la souveraineté, garant des auspices et, partant, de l'*imperium* des magistrats, mais ne me semblent pas avoir constitué un rite prescrit (au contraire de la prise des auspices, bien sûr, et de la formulation des vœux, *nuncupatio uotorum*). Nos sources ne mentionnent pas de sacrifice au Capitole dans le cadre des cérémonies de départ⁷⁰. Autrement dit, ces offrandes me semblent des témoignages personnels de la *pietas* des magistrats. On sait depuis un siècle que les images qui constituent le répertoire de ces reliefs sont tout sauf « biographiques » au sens évènementiel du terme, mais se présentent au contraire comme les vecteurs de notions abstraites et très générales, encodées sous la forme d'images à orientation mimétique : *virtus*, *clementia*, *concordia*, et bien sûr *pietas*. En témoigne le passage fréquent de ce mode apparemment mimétique de figuration, fondé sur une forte relation d'iconicité avec le référent, à un mode bien plus évidemment allégorique, celui de la personnification. Ainsi *Victoria* peut-elle, au sein d'une séquence iconographique conservée, se substituer à une scène de chasse ou à une scène de bataille), car elle remplit la même fonction, celle de traduire visuellement une idée simple⁷¹. Cela pose évidemment la question du codage de ces images selon une grille de lecture pré-établie, qui peut être mobilisée en fonction des contextes, soit comme image au sens littéral d'un rituel, soit comme élément codé, dont le sème serait *Pietas*. A un spectre thématique restreint répond un spectre schématique restreint.

⁶⁸ Rodenwaldt 1935 ; Hölscher 1980, pp. 286-290 ; Wrede 2001, pp. 21-43 ; également Zanker, Ewald 2004, pp. 224-227.

⁶⁹ Scott Ryberg 1955, pp. 163-165 (probablement l'acquiescement de *vota* privés des commandants militaires) ; Wrede 2001, pp. 28-29 (sacrifice à l'occasion des auspices de départ et de la *nuncupatio uotorum*) ; Epict. *diatr.* 3.24.117 est une de nos rares sources explicites sur de tels sacrifices sanglants, au Capitole, lors de l'entrée en charge des magistrats ; peut-être fait-il référence aux à l'acquiescement des vœux de l'année écoulée par les consuls, mais dans ce cas sa formulation est alambiquée.

⁷⁰ Les consuls sacrifient au Capitole principalement car ils s'acquiescent des vœux prononcés l'année précédente par leurs prédécesseurs ; ils offrent également un sacrifice à Jupiter dans le cadre des Fêtes latines au *mons Albanus*, mais il ne peut être question de cela sur nos sarcophages : sur ce sujet, le point est fait par van Haepere 2007.

⁷¹ Rodenwaldt 1935, pp. 3-17.



Fig. 7 - Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des monnaies, médailles et antiques, Médaillon contorniate d'Antonin le Pieux (BnF, photo Vincent Drost).

J'en veux pour preuve le cas de médaillons contorniates d'Antonin le Pieux, qui commémorent les vœux du nouvel an. Alors que la plupart des monnaies de cet empereur célèbrent la *nuncupatio* des vœux décennaux en montrant un *togatus* effectuant une libation sur un *foculus*⁷², sur des médaillons à la légende VOTA SUSCEPTA DEC(ENALLIA) III COS IIII⁷³ on voit l'empereur en toge accomplissant la *praefatio*, accompagné des assistants et musiciens d'usage, tandis qu'un victimaire, selon notre schéma, lève très haut sa hache pour frapper le cou d'un taureau penché vers l'avant (fig. 7). La consécration d'une victime sacrificielle est donc visuellement invoquée pour la cérémonie de la *nuncupatio votorum*. T. Hölscher a savamment démontré comment la force d'abstraction qui était à l'œuvre dans le processus de mise en images des événements historiques, conduisant à y lire et à y représenter autant de mises en actes de concepts idéels – *virtus, pietas, concordia* – a pu conduire à rigidifier le genre de la représentation historique dans une typification très prononcée, des événements très circonstanciés, sur la singularité desquels la légende ne laisse aucun doute, pouvant être rendus exactement selon le même schéma que lorsque l'image ne sert qu'à invoquer de manière abstraite et générale ces *Leitbegriffe* de la vie politique romaine⁷⁴. C'est le système de valeurs dans sa staticité, et non l'Histoire au sens dynamique du terme, qui fournit à l'art officiel sa colonne vertébrale thématique. Il peut ainsi entrer dans la représentation d'un événement, d'une action, notamment rituelle, des éléments qui n'y prenaient pas place en réalité, si leur ajout renforce et assure le caractère emblématique de la scène et son association – mentale – à l'idée invoquée. Aussi dans le cas des *vota suscepta* des troisièmes *decennalia* d'Antonin, l'image est-elle strictement identique à celle qui, frappé en même temps, commémore la *solutio* des vœux des deuxième *decennalia* (VOT(A) SOLUTA DEC(ENNALLIA) II COS IIII)⁷⁵, alors que la procédure rituelle devait différer assez nettement. En effet, la formulation des vœux n'implique aucun sacrifice, que l'on attend seulement en acquittement, après l'accomplissement du vœu⁷⁶. Or, si le graveur de coin a pris soin de conserver les éléments significatifs du modèle, à savoir la position de la victime et surtout le geste expressif du victimaire, c'est pour rendre la composition parfaitement reconnaissable. L'intérêt, au-delà de disposer d'un modèle commode, est de produire une image dont le sens général est codifié par la tradition, et qui permet ici d'exprimer la notion de *pietas*, puisque la formulation des vœux devait être bien moins spectaculaire. Ce faisant, l'image se rapproche, du point de vue de sa réception, du fonctionnement du signe, en reposant moins sur son potentiel iconique que sur la reconnaissance d'une forme dotée d'un sens reconnu et partagé. Il ne s'agit pas de dire que l'on atteint le degré d'arbitraire du signe linguistique, mais qu'il faut peut-être envisager le caractère allégorique de ces images dans certains contextes. On fait bien face au paradoxe d'un réalisme formel, appuyé sur la tradition artistique grecque, sans son corrélat attendu qu'est l'iconicité. Cet usage souple des images nous permettrait peut-être de résoudre les contradictions de l'exégèse « descriptive » de certaines scènes figurées, comme celle du sacrifice en armure sur

⁷² E.g. RIC III Antoninus Pius, 170A.

⁷³ Gnechi 1912, p. 16, n. 59, pl. 50.3.

⁷⁴ Hölscher 1980, pp. 265-321.

⁷⁵ Gnechi 1912, pp. 15-16, n. 58, pl. 50.2.

⁷⁶ Scheid 1989-1990 ; cela ne doit pas nous conduire à exclure que la séquence rituelle de départ d'un magistrat ait comporté le moindre sacrifice (on offre aux dieux des victimes honoraires, en simple hommage), mais à affirmer qu'aucun sacrifice ne fait partie des éléments infrangibles du rite ; les sacrifices mentionnés par Tite-Live à l'investiture des consuls (e.g. Liv. 31.5 et 36.1) ne doivent pas être mis en rapport avec la *nuncupatio* des *vota*, ni d'ailleurs avec leur *solutio* : ce sont des rituels prescrits lors de la séance du Sénat traitant des *res divinae*.



Fig. 8 - Paris, Musée du Louvre, Départements des Antiquités grecques, étrusques et romaines. Trésor de Boscoreale, *skyphos* dit « de Tibère » : scène de sacrifice (© 2008 GrandPalaisRmn, Musée du Louvre / photo H. Lewandowski).

le *skyphos* de Tibère du trésor de Boscoreale⁷⁷ (fig. 8) : l'immolation du bœuf conclut-elle le triomphe figuré sur l'autre face ? S'agit-il au contraire d'une représentation de la *nuncupatio uotorum* lors des auspices de départ, dans le cadre de l'exercice d'un *imperium* militaire ? Mais alors, objectera-t-on, quel est ce sacrifice que l'on détaille avec tant de soin ? Les médaillons d'Antonin nous livrent peut-être un début de réponse : la *pietas* du commandant, qui rejaillira sur le bon accomplissement de son vœu ? Ce dossier, dont l'analyse complète qui nous conduirait trop loin, met en exergue une question qui s'impose lorsqu'on s'intéresse à l'iconographie de ce type de scène complexe : au problème de l'unité de temps et de lieu qui doit être soulevée à propos de toutes les images romaines⁷⁸ (malgré l'illusionnisme avancé qui les caractérise) se superpose celui de la relation, iconique ou sémique, entre le

signifiant, c'est-à-dire l'image elle-même ou des fractions de l'image, et ce qu'elle entend signifier, relation qui peut varier au sein même d'une image. Le problème se pose, en réalité, dès que l'on constate l'insertion de la moindre personnification ou allégorie au cœur même d'une image. Ce procédé, qui est au fondement de l'efficacité visuelle de l'art officiel romain, permet de résoudre les problèmes pratiques que pose la mise en images de réalités complexes à composer en se cantonnant à un réalisme pur⁷⁹ : sur l'*adventus* de Vespasien⁸⁰, l'accueil fait au souverain par le peuple romain sera plus efficacement incarné par le *Genius Populi Romani* que par la figuration d'une foule. Mais c'est une affaire de choix : le même *Populus Romanus* est incarné, sur le relief des *Anaglypha Traiani* montrant un congiaire impérial, par un échantillon représentatif et varié de citoyens⁸¹. Le seul *Genius* aurait eu ici un aspect trop froid, trop distancié. Et l'objectif politique de la manœuvre, de la commémoration, aurait probablement été manqué : ce « réalisme » favorise l'identification de l'observateur à la scène représentée, lui faisant ainsi ressentir plus charnellement que par le truchement d'une allégorie les effets bénéfiques de la politique impériale.

Gageons que des ressorts comparables sont à l'œuvre dans le choix d'incarner par des scènes complexes des notions qui pourraient, sur le strict plan des déterminations sémiques, faire l'objet d'une personnification. L'observateur ne reçoit pas de la même manière la personnification d'une abstraction, qui est l'objet d'une codification relativement arbitraire et présente donc une certaine distance par rapport à l'expérience de la notion qu'elle incarne⁸², et une scène narrative chargée du même sème, scène qui, en faisant appel à l'expérience concrète, à la mise en situation, implique plus directement le récepteur⁸³. On peut signifier, au revers d'une monnaie, la *Virtus Augusti* en montrant la personnification de *Virtus*⁸⁴ ; ou en montrant l'empereur sur un cheval au galop,

⁷⁷ Pour une discussion consistante de la scène : Kuttner 1995, pp. 124-142, avec bibliographie antérieure.

⁷⁸ Torelli 1992, *passim*.

⁷⁹ Hölscher 1980, pp. 309-313 : l'allégorie peut servir à manifester des événements réels (dans son exemple, la personnification de *Liberalitas* peut signifier un congiaire impérial), et à l'inverse la scène historique narrative peut avoir une signification purement idéale.

⁸⁰ Fless *et al.* 2018, pp. 18-90, n. 2, spécialement pp. 56-57 pour la figure du *Genius Populi Romani* et pl. 6.2 et 11.2.

⁸¹ Rüdiger 1973 ; Torelli 1992, pp. 89-118.

⁸² Il va de soi que cette distance varie d'une personnification à l'autre, et que certaines figures présentent une iconographie qui s'enracine dans l'expérience quotidienne spécifique (le modèle par excellence étant peut-être *Pietas*, figurée en train de faire une libation ou, mieux encore, dans la posture qui est celle des dévots qui se présentent devant les dieux, mains levées vers le ciel : voir Schmidt-Dick 2002, pp. 87-92 et pl. 36-39 ; on remarquera que malgré cela, les revers présentent presque toujours le nom de *Pietas*, soit comme légende, *e.g.* sous la forme *Pietas Aug(usti)*, soit en exergue, comme label de l'image) tandis que d'autres présentent une indétermination bien plus grande (*e.g.* *Securitas*, qui se présente sous l'aspect d'une femme en chiton et himation, tenant un sceptre, parfois une couronne, parfois accompagnée d'un autel ; on a sur quelques coins monétaires ajouté le geste du bras posé sur la tête, signe de repos, ou une corne d'abondance, effet de la sécurité de l'Empire : cfr. Schmidt-Dick 2002, pp. 107-110, pl. 47-48) ; sur la naissance des personnifications de notions abstraites : Hölscher 1980, pp. 275-279.

⁸³ Revenant sur l'exégèse très abstraite que Kl. Fittschen livre du programme iconographique de l'arc de Trajan à Bénévent (cfr. note 67), T. Hölscher note en passant que, du point de vue de l'observateur, même une scène dont le référent événementiel est négligeable, c'est-à-dire qui ne renvoie pas à une occurrence réelle, conserve, sans préjudice pour sa fonction sémique de preuve de la *pietas*, la référence à un acte concret (Hölscher 1980, p. 312, note 172).

⁸⁴ *E.g.* RIC I Nero, 40.

terrassant un lion ou un barbare⁸⁵. Si le sème produit lors de la réception de l'image est le même, cette opération de production sémiologique ne s'écrit pas dans les mêmes termes sur le plan de la psychologie. L'engagement presque sensoriel du récepteur est plus grand. C'est peut-être là, dans le souci d'une communication visuelle qui engage affectivement le spectateur, que réside peut-être la clé du succès de ces images, nombreuses, au sein desquelles l'action entreprise par une personnification (*Virtus*, *Victoria* etc.) se rattache au monde des expériences vécues au quotidien par le public : *Virtus*, jouant au *viator* qui manifeste la dignité de celui qui jouit de ses services⁸⁶ ; *Victoria* jouant au sacrificateur⁸⁷ ; Rome personnifiée couronnant l'empereur⁸⁸ (selon le geste canonique d'expression de l'honneur depuis l'époque classique en Grèce⁸⁹).

C'est dans ce cadre que l'on peut comprendre l'intérêt que l'on a pu trouver à préférer à la sèche figure de *Pietas* l'image codée d'un sacrifice, même lorsque l'image ne renvoie pas à un sacrifice concret, pour exprimer l'existence d'une relation, parfois même très différente dans l'ordre du rituel, avec le divin. L'orientation mimétique de l'image permet l'immersion de l'observateur et son engagement psychologique à l'expérience des sacrifices réellement vécus, vus. Mais, dans le même temps, la copie d'un modèle, qui semble réduire le potentiel illusionniste de l'image en la multipliant auprès du « public », sur des supports variés, permet d'assurer la bonne réception du sème. Elle réduit l'écart que l'effet de réel ouvre, nécessairement, entre l'image et le discours voulu par le commanditaire. Si l'immersion dans un image vivante assure que la production du sens se fait sur le mode affectif du lien à l'expérience, l'usage d'un modèle fixe ne s'explique pas seulement par la réussite indéniable du prototype, sensible dans ses meilleures copies, mais aussi par la volonté de contrôler la production sémiologique dans le sens du sème approprié. C'est-à-dire par la mise en œuvre d'un code, permettant d'articuler sans danger un système statique et abstrait de *Leitbegriffe* – comme l'a remarquablement établi T. Hölscher⁹⁰ – et un réalisme formel très poussé. Si l'on applique ce cas au triangle du signe visuel théorisé par le Groupe μ, on peut dire que cela témoigne de la volonté de mise en œuvre d'un type au sens visuel du terme, dans le cadre d'une relation de production d'un sème abstrait. Contrairement au référent et au signifiant, le type des sémioticiens n'a absolument aucune existence concrète ; il n'est qu'une série de réquisits formels structurants qui permet la reconnaissance du référent dans le signifiant, et donc la production d'un signe iconique⁹¹. Mais que ce passe-t-il lorsque le sème n'a pas de référent naturel, que c'est une idée abstraite ? Dans ce cas le type mental des sémioticiens doit devenir, presque impérativement, un type matériel, figure à l'iconographie codifiée ou scène aux contours suffisamment stables pour que l'immersion qu'impose la tendance esthétique « fractale » (la *mimésis* des grandes scènes narratives) n'empêche pas la reconnaissance. Pour exprimer la notion abstraite de *Pietas*, les images romaines s'ancrent dans l'expérience du réel en prenant appui sur la phénoménologie de la religion, à travers ses gestes, si déterminants dans les relations que les Romains entretenaient avec les puissances supérieures (libation, gestes de prière ou d'adresse aux dieux dans le cas des personnifications, sacrifice dans le cas des scènes complexes), et en opérant un travail matériel de « typification » des images à même d'assurer l'articulation du signifiant et du signifié⁹².

En conclusion, il me semble que l'on voit bien la multiplicité des façons dont ceux qui ont pensé les images romaines ont songé à se servir de la copie de modèles prédéfinis pour faciliter la transmission de messages, à la manière d'une langue, en artificialisant la présentation de l'image, en se servant de références plastiques codifiées, appuyées sur une culture mais aussi sur la suggestion esthétique permise par la réussite artistique des sculpteurs grecs, enfin par l'affirmation de l'autonomie sémantique de l'image, qui en vient à produire du sens en vertu d'une codification, plus que de la référence motivée à ce qu'elle montre, mais sans perdre les profits assurés par l'expérience esthétique de la *mimésis*.

⁸⁵ E.g. *RIC III Commodus*, 114 (terrassant un lion) ; *RIC V Gallienus*, 88 (un ennemi).

⁸⁶ Sur l'un des grands reliefs qui ornent le passage intérieur de l'arc de Titus sur la Vélia : Pfanner 1983, pp. 44-50, pl. 45 ; sur la « rhétorique » visuelle du *viator* : Veiny 1960a ; pour un exemple : Sinn 1991, n. 4 (relief de *T. Flavius Verus* au Museo Gregoriano Profano).

⁸⁷ Cfr. *supra* p. 00.

⁸⁸ *RPC II.859* et *II.875* (sous Vespasien puis Domitien) ; *RPC III.1717* (sous Trajan, identifiant les protagonistes comme θεῶν Πόμνη et θεός Σεβαστός).

⁸⁹ Pour la place occupée par ce geste dans l'iconographie grecque : Smith 1993, p. 39 ; Ma 2013, pp. 46-48.

⁹⁰ Hölscher 1980, pp. 281-320, spécialement pp. 317-319 pour le rapport entre thème et schème.

⁹¹ Groupe μ 1992, pp. 124-148.

⁹² Hölscher 1984a, pp. 36-37.

Abréviations bibliographiques

- Alexandridis A. 2004, *Die Frauen des römischen Kaiserhauses: eine Untersuchung ihrer bildlicher Darstellung von Livia bis Iulia Domna*, Mainz-am-Rhein.
- Anguissola A. 2012, *Difficilima imitatio: immagine e lessico delle copie tra Grecia e Roma*, Roma.
- Arnold D. 1969, *Die Polykletnachfolge. Untersuchung zur Kunst von Argos und Sikyon zwischen Polyklet und Lysipp*, Berlin.
- Balty J.-Ch. 1977, *Notes d'iconographie julio-claudienne*, IV. M. Claudius Marcellus et le 'type B' de l'iconographie d'auguste jeune, «AK» 20.2, pp. 102-118.
- Balty J.-Ch., Cazes D. 2005, *Sculptures antiques de Chiragan (Martres-Tolosane)*, I. *Les portraits romains*, 1. *Époque julio-claudienne*, Toulouse.
- Baumer L. 2021, *Trajan auf Säule und Fries*, in D. Boschung, Fr. Queyrel (Hrsg.), *Formate und Funktionen des Porträts / Formats et fonctions du portrait*, Morphomata 45, Paderborn, pp. 173-190.
- Benaich M., Szewczyk M. 2023, *Reconstruction and Contextualisation of the Julio-Claudian Group from the Borghese Excavations at Gabii*, in L. Banducci, M. D'Acri (eds), *Gabii through its Artefacts*, Ann Arbor, pp. 106-126.
- Bol P.C. (Hrsg.) 2004, *Geschichte der antiken Bildhauerkunst*, II. *Klassische Plastik*, Mainz.
- Borbein A.H. 1968, *Campanareliefs: typologische und stilkritische Untersuchungen*, Heidelberg.
- Boschung D. 1993, *Die Bildnistypen der iulisch-claudischen Kaiserfamilie: ein kritischer Forschungsbericht*, «JRA» 6, pp. 39-79.
- Boschung D. 2002, *Gens Augusta. Untersuchungen zu Aufstellung, Wirkung und Bedeutung der Statuengruppen des julisch-claudischen Kaiserhauses*, Mainz-am-Rhein.
- Boschung D. et al. 2011, *Agrippina als Göttin des Glücks*, Köln.
- Boschung D., Jäger L. (éds.) 2014, *Formkonstanz und Bedeutungswandel*, Paderborn.
- Brendel O. 1930, *Immolatio boum*, «RM» 45, pp. 67-82.
- Calza R. 1958, *La statua-ritratto di C. C. Cartilio Poplicola*, in M. Floriani Squarciaripino (a cura di), *Le necropoli*, 1. *Le tombe di età repubblicana e augustea*, Scavi di Ostia 3, Roma, pp. 221-228.
- Carettoni G. 1943, *Replica di una statua lisippa rinvenuta a Cassino*, «MemPontAcc», s. 3, 6, pp. 53-66.
- Carpenter R. 1929, *The Sculpture of the Nike Temple Parapet*, Cambridge (Mass.).
- Coarelli F. 1992, *Varro e il teatro di Cassinum*, «Ktèma» 17, pp. 87-108.
- Coarelli F. 1995, *Il ritratto di Varrone: un tentativo di paradigma indiziario*, in G. Cavalieri Manasse, E. Roffa (a cura di), *Splendida ciuitas nostra. Studi archeologici in onore di Antonio Frova*, Roma, pp. 269-280.
- Coarelli F. 2021, *Ostia repubblicana*, Roma.
- Coignard B., Szewczyk M. 2018, *Reconstruction virtuelle et restauration d'ensembles sculptés fragmentaires : le cas d'une statue impériale du musée départemental Arles antique*, in L. Mailho, R. Cortopassi, A. Gérard (dir.), *Les préalables à la restauration*, Journée d'études (Nancy 13-14 octobre 2016), Paris, pp. 143-158.
- Dietrich N. 2018, *Das Attribut als Problem. Ein bildwissenschaftliche Untersuchung zur griechischen Kunst*, Berlin.
- Domaszewski A. von 1899, *Die politische Bedeutung des Trajansbogens in Benevent*, «ÖJh» 2, pp. 173-192.
- Eco U. 1968, *La struttura assente, introduzione alla ricerca semiologica*, Milano.
- Eco U. 1970, *Sémiologie des messages visuels*, «Communications» 15, pp. 11-51.
- Eco U. 1992, *La production des signes*, Paris.
- Fittschen Kl. 1972, *Das Bildprogramm des Trajansbogens zu Benevent*, «AA» 87, pp. 742-788.
- Fittschen Kl., Zanker P. 1985, *Katalog der römischen Porträts in den capitolinischen Museen und den anderen comunalen Sammlungen der Stadt Rom*, I. *Kaiser- und Prinzenbildnisse*, Mainz-am-Rhein.

- Fless Fr., Langer St., Liverani P., Pfanner M. 2018, *Historische Reliefs*, Vatikanische Museen, Museo Gregoriano Profano ex Lateranense - Katalog der Skulpturen 4, Wiesbaden.
- Fullerton M. 1997, *Imitation and Intertextuality in Roman Art*, «JRA» 10, pp. 427-440.
- Furtwängler A. 1893, *Meisterwerke der griechischen Plastik*, Leipzig.
- Gasparri C., Settis S., Szewczyk M. (dir.) 2024, *Chefs-d'œuvre de la collection Torlonia*, catalogue de l'exposition (Paris 25 juin - 11 novembre 2024), Paris.
- Gnecchi F. 1912, *I medaglioni romani*, II, Milano.
- Groupe μ 1992, *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris.
- Hassel Fr. 1966, *Der Trajansbogen in Benevent. Ein Bauwerk des römischen Senates*, Mainz-am-Rhein.
- Himmelman N. (Hrsg.) 1989, *Herrscher und Athlet. Die Bronzen vom Quirinal*, Aufstellungskatalog (Bonn 20. Juni - 5. September 1989), Roma.
- Hölscher T. 1967, *Victoria Romana. Archäologische Untersuchungen zur Geschichte und Wesensart der römischen Siegesgöttin von den Anfängen bis zum Ende des 3. Jhs. n. Chr.*, Mainz-am-Rhein.
- Hölscher T. 1978, *Die Anfänge römischer Repräsentationskunst*, «RM» 85, pp. 315-357.
- Hölscher T. 1980, *Die Geschichtsauffassung in der römischen Repräsentationskunst*, «JdI» 95, pp. 265-321.
- Hölscher T. 1984a, *Staatsdenkmal und Publikum. Vom Untergang der Republik bis zur Festigung des Kaisertums in Rom*, Xenia 9, Kostanz.
- Hölscher T. 1984b, *Actium und Salamis*, «JdI» 99, pp. 187-214.
- Hölscher T. 1987, *Römische Bildsprache als semantisches System*, Heidelberg.
- Inan J. 1975, *Roman Sculpture in Side*, Ankara.
- Johnson F. 1926, *The Imperial Portraits at Corinth*, «AJA» 30, pp. 169-175.
- Junker Kl., Stähli A. (Hrsg.) 2008, *Original und Kopie. Formen und Konzepte der Nachahmung in der antiken Kunst*, Wiesbaden.
- Kabus-Jahn R. 1963, *Studien zu Frauenfiguren des vierten Jahrhunderts vor Christus*, Darmstadt.
- Kansteiner S. 2017, *Der Hermes Typus Richelieu*, «AA», pp. 77-98.
- Karouzou S. 1961, *Έρμης ψυχοπομπός*, «AM» 76, pp. 91-106.
- Kersauson K. de 1986, *Catalogue des portraits romains, 1. Portraits de la République et d'époque julio-claudienne*, Paris.
- Koepfel G. 1985, *Die historische Reliefs der römischen Kaiserzeit, III. Stadtrömische Denkmäler unbekannter Bauzugehörigkeit aus trajanischer Zeit*, «BJb» 185, pp. 143-213.
- Kuttner A.L. 1995, *Dynasty and Empire in the Age of Augustus. The Case of the Boscoreale Cups*, Berkeley.
- Landwehr Ch. 1985, *Die antiken Gipsabgüsse aus Baiae: griechische Bronzestatuen in Abgüssen römischer Zeit*, Berlin.
- Landwehr Ch. 1998, *Konzeptfiguren. Ein neuer Zugang zur römischen Plastik*, «JdI» 113, pp. 139-194.
- La Rocca E. 1987-1988, *Pompeo Magno, novus Neptunus*, «BullCom» 92, pp. 265-292.
- La Rocca E. 1992, *Ara reditus Claudii. Linguaggio figurativo e simbologia nell'età di Claudio*, in G. Bernardi Perini (a cura di), *La storia, la letteratura e l'arte a Roma da Tiberio a Domiziano*, Atti del convegno (Mantova 4-7 ottobre 1990), Mantova, pp. 61-120.
- La Rocca E., Parisi Presicce C., Lo Monaco A. (a cura di) 2010, *I giorni di Roma: l'età della conquista*, catalogo della mostra (Roma 13 marzo - 26 settembre 2010), Milano.
- La Rocca E. et al. (éds.) 2014, *Auguste*, catalogue de l'exposition (Rome, Scuderie del Quirinale, 18 octobre - 9 février 2014 ; Paris, Grand Palais, 19 mars - 13 juillet 2014), Paris.
- Lippold G. 1911, *Jünglingstatue aus Antikythera*, «JdI» 26, pp. 271-280.
- Liverani P. 2007, *Tradurre in immagini*, in T. Hölscher (Hrsg.), *Römische Bilderwelten. Von der Wirklichkeit zum Bild und Zurück*, Heidelberg, pp. 13-26.

- Ma J. 2013, *Statues and Cities*, Oxford.
- Maderna C. 1988, *Iuppiter, Diomedes und Merkur als Vorbilder für römischer Bildnisstatuen: Untersuchungen zum römischen statuarischen Idealporträt*, Heidelberg.
- Marvin M. 2008, *The Language of the Muses. The Dialogue between Roman and Greek Sculpture*, Los Angeles.
- Matz Fr. 1952, *Der Gott auf dem Elefantenwagen*, «Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse» 10, pp. 720-763.
- Milella M. 2017, *Messaggi in pietra nel foro di Traiano*, in C. Parisi Presicce et al. (a cura di), *Traiano. Costruire l'impero. Creare l'Europa*, catalogo della mostra (Roma 29 novembre 2017 - 16 settembre 2018), Roma, pp. 268-274.
- Moreno P. (a cura di) 1995, *Lisippo. L'arte e la fortuna*, catalogo della mostra (Roma 20 aprile - 4 settembre 1995), Milano.
- Neumann G. 1965, *Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst*, Berlin.
- Newell E.T. 1927, *The Coinage of Demetrius Poliorcetes*, London.
- Nippe C. 1989, *Die Fortuna Braccio-Nuovo: stilistische und typologische Untersuchung*, Berlin.
- Packer J.E. 1997, *The Forum of Trajan in Rome: A Study of the Monuments*, Berkeley.
- Paribeni E. 1953, *Museo nazionale romano: sculture greche del V secolo, originali e repliche*, Roma.
- Parisi Presicce C. et al. (a cura di) 2017, *Traiano. Costruire l'impero. Creare l'Europa*, catalogo della mostra (Roma 29 novembre 2017 - 16 settembre 2018), Roma.
- Passeron J.-Cl. 2006, *L'usage faible des images. Enquête sur la réception de la peinture*, in J.-Cl. Passeron, *Le raisonnement sociologique. Un espace non-poppérien de l'argumentation*, Paris, pp. 399-442.
- Perry E. 2005, *The Aesthetics of Emulation in the Visual Arts of Ancient Rome*, Cambridge.
- Pfanner M. 1983, *Der Titusbogen*, Mainz-am-Rhein.
- Picard Ch. 1944, *Iconographie de Démétrios Poliorcètes et de la reine Apollonis*, «CRAI» 88.3, pp. 361-366.
- Pinkerneil J. 1983, *Studien zu trajanischen Dakerdarstellungen*, Freiburg.
- Pollini J. 1987, *The portraiture of Gaius and Lucius Caesar*, New York.
- Prioux E. 2008, *Le portrait perdu et retrouvé du poète Philitas de Cos : Posidippe 63 A.-B. et IG XIV, 2486*, «ZPE» 166, pp. 66-72.
- RIC : The Roman Imperial Coinage.*
- Ridgway B.S. 1997, *Fourth Century Styles in Greek Sculpture*, Madison.
- Rodenwaldt G. 1935, *Über den Stilwandel in der antoninischen Kunst*, Berlin.
- Rolley Cl. 1999, *La sculpture grecque, 2. La période classique*, Paris.
- RPC : The Roman Provincial Coinage*, <https://rpc.ashmus.ox.ac.uk/>
- Rüdiger U. 1973, *Die Anaglypha Hadriani*, «AntPl» 12, pp. 161-174.
- Säflund G. 1973, *Il Germanico del museo del Louvre*, «OpRom» 9, pp. 1-18.
- Scheid J. 1989-1990, J. Scheid, *Hoc anno immolatum non est. Les aléas de la voti sponsio*, «ScAnt» 3-4, pp. 773-783.
- Schmidt-Dick Fr. 2002, *Typenatlas der römischen Reichsprägung von Augustus bis Aemilianus, 1. Weibliche Darstellungen*, Wien.
- Scott Ryberg I. 1955, *Rites of the State Religion in Roman Art*, Rome.
- Simon E. 1967, *Ara Pacis Augustae*, Tübingen.
- Sinn F. 1991, *Reliefs, Altäre, Urnen*, Museo Gregoriano Profano ex Lateranense - Katalog der Skulpturen 1.1, Mainz-am-Rhein.
- Smith R.R.R. 1993, *The Monument of C. Iulius Zoilos*, Mainz-am-Rhein.
- Smith R.R.R. 2013, *The Marble Reliefs from the Julio-Claudian Sebasteion*, Mainz-am-Rhein.

- Stéfanidou-Tivériou Th. 2009, *Les héros de Palatiano. Une nouvelle proposition de restitution et d'interprétation du groupe statuaire*, «BCH» 133, pp. 362-372.
- Stewart A. 1993, *Faces of Power. Alexanders's Image and Hellenistic Politics*, Berkeley.
- Szewczyk M. 2015, *Une statue masculine du musée de l'Arles antique, restauration et redécouverte*, «BSNAF», pp. 306-320.
- Szewczyk M. 2021, *Viewing Power? Portrait Statues and Visual Semantics in the Hellenistic and Imperial Greek City*, «Res. Anthropology and Aesthetics» 75-76, pp. 137-144.
- Szewczyk M. 2023, *La statue masculine de la cour à portiques de Trinquetaille (Arles) et la question du portrait idéal romain*, in G. Biard, V. Gaggadis-Robin, N. de Larquier (éds.), *Les mille visages de l'honneur*, Actes des 3^{es} rencontres autour de la sculpture romaine (Arles 8-9 novembre 2019), Bordeaux, pp. 103-120.
- Torelli M. 1991, *Il diribitorium di Alba Fucens e il campus eroico di Herdonia*, in J. Mertens, R. Lambrechts (éds.), *Comunità indigene e problemi della romanizzazione nell'Italia centro-meridionale*, Bruxelles, pp. 39-63.
- Torelli M. 1992, *Typology and Structure of Roman Historical Reliefs*, Ann Arbor.
- Toynbee J.M.C. 1924, *The Hadrianic School of Sculpture*, Cambridge.
- Traversari G. 1993, *La Tyche di Prusias ad Hypium e la "scuola" microasiatica di Nicomedia*, Roma.
- Ungaro L. 2002, *I Daci dal Foro di Traiano*, in M. De Nuccio, L. Ungaro (a cura di), *I marmi colorati della Roma imperiale*, catalogo della mostra (Roma 28 settembre 2002 - 19 gennaio 2003), Venezia, pp. 128-133.
- Ungaro L. 2010, *La Dacia a Roma: statue di Daci e il Foro di Traiano*, in E. Oberländer-Trnoveanu, L. Ungaro (a cura di), *Ori antichi della Romania prima e dopo Traiano*, catalogo della mostra (Roma 17 dicembre 2010 - 3 aprile 2011), Milano, pp. 105-113.
- Ungaro L. 2022, *Immagine e potere dell'impero attraverso il programma figurativo: novità e continuità nel Foro di Traiano*, «Dacia» 66, pp. 107-162.
- Ungaro L., Di Cola V. 2022, *Sculture dal Foro di Traiano: nuovi approcci metodologici*, «ACalc» 33, pp. 255-278.
- van Haepere Fr. 2007, *Les rites d'accession au pouvoir des consuls romains : une part intégrante de leur entrée en charge*, in J.-M. Cauchies, Fr. van Haepere (éds.), *Le pouvoir et ses rites d'accession et de confirmation*, Bruxelles, pp. 31-45.
- Verdon O. 2007, *Représentations du vol dans l'art grec*, «Ktéma» 32, pp. 103-114.
- Veyne P. 1960a, *L'iconographie de la transvectio equitum et des Lupercales*, «REA» 62, pp. 100-112.
- Veyne P. 1960b, *Vénus, l'univers et les vœux décennaux sur les reliefs Médicis*, «REL» 38, pp. 306-322.
- Veyne P. 1960c, *Une hypothèse sur l'arc de Bénévent*, «MEFRA» 72, pp. 191-219.
- Veyne P. 1990, *Images de divinités tenant une phiale ou une patère. La libation comme "rite de passage" et non comme offrande*, «Métis» 5.1.2, pp. 17-30.
- Veyne P. 2005, *L'empire gréco-romain*, Paris.
- Vierneisel Kl., Zanker P. (Hrsg.) 1979, *Die Bildnisse des Augustus. Herrscherbild und Politik im kaiserlichen Rom*, München.
- Vierneisel-Schlorb B. 1979, *Klassische Skulpturen des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Glyptothek München, Katalog der Skulpturen 2, München.
- Waelkens M. 1985, *From a Phrygian Quarry: The Provenance of the Statues of the Dacian Prisoners in Trajan's Forum in Rome*, «AJA» 89.4, pp. 641-653.
- Wrede H. 2001, *Senatorische Sarkophage Roms. Der Beitrag des Senatorenstandes zur römischen Kunst der hohen und späten Kaiserzeit*, Mainz-am-Rhein.
- Zanker P. 1983, *Zur Bildnisrepräsentation führender Männer in mittelitalischen und campanischen Städten zur Zeit der späten Republik und der julisch-claudischen Kaiser*, in *Les bourgeoisies municipales italiennes aux II^e et I^{er} siècles av. J.-C.*, Naples, pp. 251-266.
- Zanker P. 1987, *Augustus und die Macht der Bilder*, München.

Zanker P. 1992, *Nachahmen als kulturelles Schicksal*, in *Probleme der Kopie von der Antike bis zum 19. Jahrhundert: vier Vorträge*, München, pp. 9-24.

Zanker P. 2002, *Un'arte per l'impero. Funzione e intenzione delle immagini nel mondo romano*, Milano.

Zanker P., Ewald B. 2004, *Mit Mythen leben: die Bilderwelt der römischen Sarkophage*, München.

La dialettica firma - autore - opera: una nota

Maria Elisa Micheli

Abstract: The paper aims to examine some aspects of signed Late Republican sculpture, with particular emphasis on the issue of authorship. To what extent did sculptors possess creative autonomy in developing new subjects? Conversely, to what degree were they bound by codified iconographic/visual repertoires? Furthermore, how does ancient artistic literature contribute to the appreciation and critical reception of the final work?

Keywords: author, signature, Late Roman-Republican sculpture, Pliny the Elder.

Parole chiave: autore, firma, scultura romana tardo-repubblicana, Plinio il Vecchio.

1. Una breve premessa

Il tema che con audacia ho sintetizzato nella formula trimembre “firma - autore - opera”, lasciandolo peraltro indefinito nelle sue coordinate temporali, spaziali, materiali e funzionali, è ampio, estremamente variegato e pieno di variabili. La triade “firma (nome) - autore - opera” interessa infatti molte classi di manufatti realizzati in materiali diversi, prodotti in tempi e ambiti culturali differenti, con funzione e destinazione non omologhe; apre delicate questioni interpretative sulle quali molto ha discusso la critica, tanto da costruire tassonomie – che nella grande plastica intercettano il problema della *Kopienkritik*¹ – fino a battere la direzione di una storia economico-sociale delle manifatture in ambito sia greco che romano. Sono questioni nodali, che riguardano la creazione (artistica o meno) di un’opera, la sua originalità, l’autorialità (cui si legano paternità e autorevolezza dell’autore), l’apprezzamento (estetico ed economico), il valore (economico e simbolico), la destinazione e la recezione nel tempo (sul piano sia sincronico che diacronico). Tuttavia, a seconda della materia usata per realizzare l’oggetto, il nome può di fatto servire a garanzia della qualità del prodotto finito – e questo vale, soprattutto, se il prodotto è seriale² – più che (o soltanto) come segno di eccellenza/prestigio/affermazione del suo esecutore o anche del committente. E, per quanto sia ovvio dichiararlo, gli esiti nel mondo greco e romano non sono rapportabili a denominatore comune.

Sotto un’altra prospettiva, simili considerazioni costituiscono la premessa al saggio di Michael Squire che, inserito in una collettanea di taglio letterario-filologico, si interroga però sull’autorialità artistica, seguendo l’aspetto visivo/percettivo: ovvero, come questa possa avere indirizzato i fruitori nella lettura di un’opera e quali possano essere state le risposte alle suggestioni che essa ha provocato³. Squire articola il suo discorso in tre sezioni distinte, ma tra di loro connesse, volgendo l’attenzione al periodo tardo-ellenistico e romano repubblicano e primo-imperiale con un accenno ai momenti salienti nella storia degli studi: cioè, ruolo e *status* dell’artista, ermeneutica della firma. Al terzo punto adduce un esempio utile a collegare un oggetto finito ad una firma: appunto, l’elemento capace di suscitare nei fruitori la catena associativa. Si tratta della celebre *Tabula Iliaca* capitolina dove compare il nome *Theodoros*, con tutta probabilità l’*artifex* come

* maria.micheli@uniurb.it, Università degli studi di Urbino Carlo Bo - Dipartimento di Studi Umanistici, Eccellenza 2023-2027

¹ Rebaudo 2020, pp. 169-173.

² Baratta 2024, pp. 1-3.

³ Squire 2013, pp. 357-369.

già argomentò con dovizia (anche bibliografica) la Sadurska⁴, che secondo Squire rimanda ad un aspetto più propriamente fattuale, ossia alla tecnica messa in atto nell'esecuzione dell'opera. A suo avviso, il nome ricalcherebbe quello del famoso autore arcaico, celebrato non solo per le molte competenze, ma anche per la capacità di miniaturizzare. Questa sarebbe stata resa evidente nell' "autoritratto" ricordato da Plinio (*nat.* 34.83) dalla piccolissima quadriga posizionata sotto le ali della mosca appoggiata su tre dita congiunte della mano sinistra dell'artista, mentre nella destra questi esibiva la lima⁵. Senza entrare nel merito della *Tabula*, cui si attaglia la felice definizione di Maras⁶ «a combination of arts and culture» e sulla quale mi sono espressa altrove⁷, mi collego però ad alcune osservazioni avanzate da Squire circa la capacità di miniaturizzare del suo esecutore.

Concordo sul fatto che questa costituisca il punto di forza di *Theodoros*, ma non credo che quella straordinaria abilità fosse apprezzata in virtù del nome che, facendo scattare l'associazione con il celebre omonimo artista arcaico, avrebbe spinto i fruitori (estremamente colti) ad apprezzare la specificità dell'oggetto finito. Ritengo, piuttosto, che le competenze di *Theodoros*, pur comprendendo l'aspetto tecnico-esecutivo (senza comunque sovrapporre nome a nome), abbiano riguardato soprattutto la capacità di organizzare il campo da scolpire (dunque, la *taxis* delle scene) e, al tempo stesso, di compendiarvi in figura complesse opere letterarie (quelle sui *Troikā*), come dichiara l'iscrizione che menziona Stesicoro, usando stratagemmi visuali. Nel racconto per immagini sono, ad esempio, inserite alcune iconografie – derivate da note sculture greche, ma da tempo trasferite a Roma⁸ – in grado di attivare associazioni e, contemporaneamente, di far riconoscere ai fruitori l'episodio della storia, in coerenza con una possibile destinazione del pezzo che, lo si sa, appartiene ad una classe poco numerosa, prodotta in un breve arco temporale e con una circolazione del pari limitata, la cui funzione non ha ancora trovato da parte della critica una spiegazione convincente e univoca. Alcuni versi di Stazio (*silv.* 1.3.48-49) possono, secondo me, offrire un'ulteriore chiave di lettura per soppesare senso e valore della miniaturizzazione com'è normalizzata nella cultura artistica (urbana) del I sec. d.C., una caratteristica trasversale a molte classi di materiali e capace di unire ricchezza di dettagli e pregio formale. Infatti, afferma il poeta, prima di passare alle opere colossali un artista si sperimenta (o dovrebbe sperimentarsi) con piccole sculture: [...] *quicquid et argento primum vel in aere minori lusit et enormes manus expertura colossos* [...].

Su questa dualità, inerente tanto alle dimensioni quanto ai materiali impiegati per realizzare un oggetto firmato in epoca romana tardo-repubblicana e primo-imperiale, vorrei procedere con qualche breve considerazione che è in parte originata dal testo di Plinio; e vorrei puntare l'attenzione su alcune gemme e su alcune sculture, prodotte in periodo tardo-repubblicano/primo-imperiale, le quali conservano il nome/la firma dell'autore. A differenza di Squire, non toccherò né il complesso problema dello "statuto dell'artista" né le suggestioni legate alla ricorrenza del nome di un artista famoso a secoli di distanza dal periodo della sua attività, com'è il caso eclatante di *opus Fidiaei/opus Praxitelis*⁹. Se, lo si è sostenuto, quelle iscrizioni sono spie di un'attitudine antiquaria verso il passato classico attuata a Roma nella tarda antichità, questa tendenza è già ben radicata negli autori latini e Plinio ne offre un punto di vista "retorico" dal momento che l'apprezzamento per l'arte greca (e i suoi autori) viene codificato in norme estetiche e linguaggio formale, armonizzati all'interno di paradigmi educativi¹⁰.

⁴ Sadurska 1964, pp. 24-37.

⁵ La notizia, che pare discendere dalla critica d'arte del primo ellenismo, ricorre in un epigramma di Posidippo che menziona la quadriga in miniatura di *Theodoros*: Messeri Savorelli 2004. La quadriga, staccata, era stata portata nel santuario di Preneste.

⁶ Cfr. la presentazione di D.F. Maras, *Tabula Iliaca Capitolina: A Combination of Arts and Culture*, Kress Lecturer of the Archaeological Institute of America, Monday March 21, 2016.

⁷ Micheli 2006, spec. pp. 81-86.

⁸ Si veda il contributo di D.F. Maras in questo volume di Atti. Non va inoltre dimenticato che la classe ha una circolazione per lo più urbana, con un'episodica occorrenza in area campana.

⁹ Keesling 2018, pp. 89-99, spec. p. 93.

¹⁰ In generale: Rutledge 2012.

2. *Naturalis historia: gemme, sculture, firma*

Nella valutazione delle componenti che ho elencato in apertura, fin dall'umanesimo è stato forte l'orientamento dovuto all'ordinata enciclopedia di Plinio il Vecchio¹¹: un testo venerato dalla cultura del tempo, che ha invitato a tradurre le informazioni antiquarie nella fisicità dei documenti materiali superstiti, promuovendo la realizzazione di una scala gerarchica tra le diverse tecniche artistiche e, quindi, tra i loro *technitai/artifices*; nel prosieguo, la sistemazione di autori e opere in sequenza cronologica. È lo stesso Plinio a posizionare al primo posto la pittura; al secondo la bronzistica e solo al terzo la scultura in pietra (e marmo), rendendola manifesta, al pari delle due maggiori arti figurative, mediante la citazione delle personalità più significative (o presunte tali, per i parametri dell'estetica del momento) dei singoli autori. I paragrafi 9-43 del libro 36 elencano infatti i nomi e le opere di coloro che scolpirono il marmo, presentandoli in ordine cronologico sulla base del calendario olimpico a partire da *Dipoinos* e *Skyllis*, tanto da impostare un'embrionale storia della scultura greca come ha di recente ribadito Dietrich¹².

Se considero l'ultimo libro della *Naturalis historia*, il 37, dedicato alle pietre preziose e semipreziose dove, oltre alla descrizione delle pietre stesse (elencate in ordine gerarchico e, direi, in base al loro valore economico) compaiono alcuni nomi di incisori, mi sembra che emerga un minimo disallineamento a fronte di quanto indicato dall'enciclopedista nei libri precedenti: il che induce a chiedersi come debba essere intesa la presenza della firma di incisori rispetto a quella di pittori, bronzisti, scultori. Su tutti costoro, i *Lithikà* di Posidippo apportano oggi nuove informazioni, che aprono anche uno minimo spiraglio sulla critica d'arte in epoca ellenistica: necessaria premessa alle riflessioni pliniane e che consente di coglierne meglio il dettato¹³.

Ovviamente, per quanto attiene alle gemme incise, il nodo legato all'autore dell'opera non va disgiunto dalle considerazioni più generali suscitate dagli oggetti in sé che abbracciano due aspetti: uno propriamente funzionale e uno squisitamente tecnico. Il primo prevede che, in ragione dell'originaria e primaria funzione sigillare, una gemma figurata sia sostanzialmente *identitaria* a differenza delle altre categorie di opere firmate; il secondo interessa, invece, un procedimento lavorativo, ovvero il fatto che nel volgere del tempo al lavoro in intaglio si affianca quello a rilievo. A fronte di queste micro-osservazioni, come deve essere intesa la presenza del nome dell'autore e a che cosa rinvia rispetto al proprietario dell'opera stessa? Una básica risposta a quest'ultima domanda comporta a mio avviso la constatazione che con la firma si voglia sottolineare e valorizzare anzitutto l'unicità di quella creazione, enfatizzando sia l'abilità dell'incisore/artista, sia lo *status* del proprietario del quale, ribadisco, la gemma figurata è segno¹⁴. Le inclinazioni/tendenze del proprietario vengono espresse dal soggetto e, a tal riguardo e in una prospettiva di lunga gittata, porto due esempi lontani nel tempo:

- lo scaraboide in diaspro giallo ora a Boston firmato da *Dexamenos* (in nominativo) che esibisce un profilo maschile (fig. 1.a). Condivido l'opinione che si tratti di quello del proprietario della gemma (e non dell'autore), in vaga – ma anticipatoria – controtendenza rispetto al contesto culturale della seconda metà del V sec. a.C., epoca cui risale il lavoro. La testa mostra infatti un'individualizzazione dei tratti, pur se compresi entro le caratteristiche dell'intellettuale, resi pertanto secondo le forme del tempo. Sebbene l'incisore si dichiari di Chios ed usi il dialetto ionico, la localizzazione della sua bottega è stata a ragione ipotizzata da Boardman ad Atene: vale anche per il calcedonio blu, ora nel Fitzwilliam Museum di Cambridge, dove è rappresentata *Mikes* (fig. 1.b), la signora seduta su uno sgabello presso cui è una giovane ancella con corona e specchio in mano¹⁵. L'iconografia dei personaggi segue quella definita su alcune *lekythoi* a fondo bianco del Pittore di Achille e lo stile delle opere di *Dexamenos* ha assimilato il linguaggio figurativo delle officine ceramiche ateniesi, nonché spunti di quello proposto nella prima produzione delle stele funerarie attiche, ponendosi da subito a cerniera tra grande arte e artigianato;

¹¹ Anguissola 2022.

¹² Dietrich 2020.

¹³ In generale, in saggi in: Gutzwiller 2005.

¹⁴ Micheli 2022, pp. 98-99; *contra*: Platt 2006, pp. 236-242.

¹⁵ Sintesi in Boardman 1970, pp. 194-199.



Fig. 1 - (a) Boston, Museum of Fine Arts. Scaraboide in diaspro; (b) Cambridge, Fitzwilliam Museum. Scaraboide in calcedonio; (c) Roma, Museo Nazionale Romano. Intaglio in diaspro rosso.

– il diaspro rosso con il busto di profilo di *Athena Parthenos*, firmato da *Aspasios* (in genitivo), da Roma¹⁶, realizzato alla metà del I sec. a.C. (fig. 1.c). La miniaturizzazione indossabile di un'immagine di culto permetteva al proprietario della gemma di instaurare un personalissimo dialogo con la divinità e, al contempo, all'esecutore di misurarsi con un'opera celebre, la cui praticabilità e visibilità non erano immediate. Secondo una plausibile illazione della Ridgway, infatti, l'accesso ad una statua di culto sarebbe arrivato a costituire quasi la violazione di un tabù¹⁷; inoltre, per il colosso crisoelefantino fidiaco è impossibile parlare di una produzione derivativa nei termini di una precisa discendenza dal virtuale modello tridimensionale, realizzato in rigoroso rapporto modulare con l'originale. Peraltro, la novità del simulacro era venuta ad incidere sul grado di diffusione dell'immagine liturgica della dea nella stessa città di Atene come anche a promuovere la contiguità ad un'iconografia religiosa comune, che è proposta bidimensionalmente – per semplificazione o sottrazione di attributi – già sui rilievi documentari e votivi attici dallo scorcio del V sec. a.C.

Le numerose evidenze a tutto tondo ad oggi note della *Parthenos* realizzate in età romana (in diverso formato – maggiore del vero, al vero, minore del vero, miniaturistico – e in diverso materiale, cd. nobile e non) rientrano a mio avviso, e in accordo con la formulazione proposta dalla Landwehr¹⁸, nella categoria del *Konzept*; dichiarano semmai quanto la fama dell'opera e del suo autore siano state pervasive e di lunga durata tanto da avere fissato l'immagine astratta della dea – come informano le fonti, caratterizzata da specifici e ben riconoscibili attributi (in particolare nella testa elmata) – nella memoria collettiva, permettendo la riproposizione sia dell'intero che di singole parti del colosso. A tal proposito, sono a mio parere esemplificative le citazioni della testa della dea nell'oreficeria già dalla fine del V sec. a.C.¹⁹

Se nel diaspro firmato da *Aspasios* il trattamento delle superfici del volto, dai piani larghi e dal modellato morbido, specie nella curva della guancia e nella rotondità del mento, assume le cifre formali peculiari all'*imprinting* fidiaco impostosi dalla seconda metà del V sec. a.C., l'autore ha saputo reinterpretarle, appropriandosi delle clausole classicistiche proprie della cultura formale di matrice atticizzante del I sec. a.C. L'immagine non si limita comunque a proiettare i gusti raffinati del proprietario e l'estrema perizia dell'esecutore; costui riesce a trasmettere l'imponenza e la monumentalità del simulacro ora circoscritte entro minime dimensioni (cm 3 × 2.5) e a mantenere la solennità dell'originale statua di culto, ma riesce anche a conferire una nuova e personale interpretazione all'immagine della dea.

¹⁶ Micheli 2022, pp. 106-107 (ivi bibliografia precedente).

¹⁷ Ridgway 1985, capp. 4-5.

¹⁸ Landwehr 1998.

¹⁹ Micheli 2023, p. 258 (ivi bibliografia precedente).

In tale chiave di lettura, non è da scartare la possibilità che *Aspasios* abbia voluto instaurare un implicito dialogo a distanza con Fidia (per lui, forse, soprattutto ἑλεφαντουργός) al pari di un contemporaneo, forse un poco più giovane – *Antiochos Athenaios epoiei* (accetto questa integrazione nel nome, che è mutilo) – autore di una *Parthenos* sovradimensionata in marmo pentelico, risalente al finire della repubblica/inizi del principato, rinvenuta decontestualizzata a Roma²⁰. Si tratta forse dello stesso scultore ricordato da Plinio (*nat.* 36.33) quale autore di due statue di *Oceanus* e *Iuppiter* collocate nella biblioteca di Asinio Pollione.

3. Nome = firma = etnico su alcuni marmi

A differenza dell'intaglio, il nome dell'autore sulla *Parthenos* in pentelico è poco visibile, inciso su tre righe ben ordinate, disposte su una larga falda della veste; è collocato in basso, lateralmente subito sopra il piede destro di *Athena* (fig. 2). Secondo una parte della critica, questa modalità nell'impaginato del testo epigrafico indicherebbe trattarsi di una copia in consonanza con un uso invalso dal tardo-ellenismo che è stato affermato, ma senza solide ragioni, per l'età romana sarebbe specifico dei copisti²¹. Ritengo, però, che sia possibile perseguire altre interpretazioni, cioè che con la formula iscritta non si sia voluta marcare tanto la dipendenza e lo *status* di copia del pezzo quanto, in forza dell'etnico *Athenaios*, alludere anzitutto all'originaria paternità di quel soggetto. Esso era dovuto ad un grandissimo artista (attivo in un centro che, nella retorica romana di quel periodo, è oramai cristallizzato come eccellente²²), con il quale *Antiochos*, contemporaneo dell'ideatore, secoli dopo si misura, realizzando la sua *Athena*; al tempo stesso, *Athenaios* qualifica il prodotto con un marchio di qualità. Quest'ultimo aspetto riceve a mio avviso conferma dalla *Parthenos* terzina rinvenuta ad Apollonia d'Illiria nell'atrio di una casa²³: una scultura eseguita in età antonina da un meno noto *Euemerios Athenaios epoiei* che, a differenza di *Antiochos*, sembra rivendicarne con orgoglio la realizzazione autoriale. Infatti, posiziona il suo nome, l'etnico e il verbo sulla fronte del basamento (solidale alla statua), rendendoli ben visibili: quindi, la dipendenza dalla creazione originaria, sempre evocata dall'etnico, passa in secondo piano rispetto all'autonoma capacità di riproporre in forma sincopata l'ormai lontana immagine di culto. *Athenaios*, quindi, non è solo certificazione di qualità, ma è anche garanzia dell'abilità dell'esecutore.

Più in generale, però, quale significato è attribuibile all'etnico *Athenaios*, e, in particolare, a quello presente su un gruppo di sculture, in fase con il diaspro di *Aspasios* e il marmo di *Antiochos*, databili tra la metà del I sec. a.C. e i primi decenni del I sec. d.C.? Le sculture, riferibili sia ad una medesima tendenza di gusto sia



Fig. 2 - Roma, Museo Nazionale Romano. *Athena Parthenos*, dettaglio.

²⁰ Micheli 2023, pp. 264-266.

²¹ Il ricorrere dell'impaginato ad elenco (quindi, ogni parola su una diversa linea: Bevilacqua 2006, p. 41) e la collocazione in zone meno visibili è stato infatti notato su un cospicuo numero di opere etichettate "copie": sintesi in Rebaudo 2020, pp. 177-184.

²² Rutledge 2012, cap. III, pp. 79-121.

²³ Micheli 2023, pp. 267-268 con bibliografia precedente.

ad una medesima, ampia, filiera manifatturiera/artistica, riprendono o echeggiano – ricomponendole in modo nuovo, adatto ai gusti della clientela – opere realizzate in Grecia secoli addietro e sono accomunate dalla ricorrenza di uno stesso nome, *Kleomenes*, unito all'etnico *Athenaios*. Sono quasi sempre di provenienza urbana e, in allineamento con i luoghi di rinvenimento, anche i soggetti parlano a favore di prodotti creati per un mercato romano; è stato persino supposto che un *Kleomenes* possa corrispondere allo scultore menzionato da Plinio (*nat.* 36.33) quale autore delle Tespiadi sistemate nei *monumenta Asinii Pollionis*. Tuttavia, riguardo al nome e alle molte omonimie cui esso si presta, non va trascurata la circostanza che una firma *Kleomenes* è stata rinvenuta a Tespie su due blocchi contigui di una grande base (in calcare locale) riutilizzata in età costantiniana. Qui il verbo alla terza persona plurale segnala che il nome di *Kleomenes* ateniese, privo di patronimico, era accompagnato da quello di un altro scultore²⁴.

Secondo l'ipotesi di Mansuelli²⁵ il nome *Kleomenes* rimanderebbe a tre generazioni di una famiglia di scultori attivi a Roma nel I sec. a.C., ipotesi accolta più di recente dalla Vorster²⁶ che li ha posti però in una diversa sequenza cronologica (che seguirò); di contro, c'è chi li ha invece ridotti a due generazioni. Lasciando qui da parte i meandri della linea genealogica di una famiglia di scultori, le testimonianze epigrafiche concernono:

- *Kleomenes Apollodorou Athenaios epoiesen*, inciso sulla base della celebre Venere de' Medici, una scultura databile tra la fine del II-inizi del I sec. a.C., discendente da prototipo del primo ellenismo (fig. 3.a-b). Come ha ben ricostruito Christiane Vorster, l'iscrizione sul basamento seicentesco ricalca quella originaria che era andata perduta a seguito della rottura della base nel 1677 durante il trasferimento del marmo da Roma a Firenze, ma che è testimoniata da un disegno di Philippe de Winghe, databile prima del 1592, riprodotto la scultura completa dell'epigrafe apposta sul basamento originario²⁷. Dunque, nome ed etnico sono in posizione ben visibile come secoli dopo farà *Euemeros* nella *Parthenos* di cui si è detto;
- *Kleomenes Athenaios epoiesen*, su un frammento di statua colossale (forse di culto) in marmo pentelico rinvenuta nel 1938 a Piacenza: fuori, dunque, da un circuito urbano o localizzabile entro la *Regio I*. L'iscrizione non è immediatamente visibile; è incisa su una piega del panneggio (fig. 4.a-b) al pari di quella di *Antiochos*. Il frammento è stato interpretato o come femminile o come maschile. Nel primo caso, si tratterebbe di un'Afrodite (secondo alcuni del tipo Capua), e la sua presenza è stata connessa al governatorato di Asinio Pollione nella Cisalpina²⁸. Per l'opzione maschile, è stato suggerito che si tratti di un tipo di Apollo o nello schema Apollo-Cirene o discendente dal Liceo nella soluzione realizzata da *Timarchides*; nella lettura della Verzár Bass²⁹, il marmo verrebbe riferito al novero delle opere d'arte greche immesse in quell'area da Lucio Mummio durante la censura del 142 a.C. o, in alternativa, addirittura a seguito della spoliazione cartaginese del 146 a.C. con la presa dell'Apollo *Caelispex*. Alle due diverse interpretazioni si lega, ovviamente, la collocazione cronologica del pezzo, oscillante, quindi, tra la metà del II sec. a.C. o la metà del secolo successivo, periodo che ritengo più probabile oltre che per il vocabolario stilistico-formale anche in ragione del *ductus* e della posizione del nome;
- *Kleomenes epoiei*, sul listello dell'altare con scene del sacrificio di Ifigenia agli Uffizi³⁰, un lavoro che combina in modalità asincrona modelli (dallo schema dei *Drefigurenreliefs* alla citazione dalla pittura di Timante) ed episodi di uno stesso mito (fig. 5.a-b). Sull'iscrizione, ritenuta autentica dai primi editori, gravano però seri dubbi tanto che nel prosieguo degli studi è stata prudentemente avanzata l'ipotesi che il *ductus* sia stato ripassato (forse in occasione dell'intervento di pulitura del 1772) o, più drasticamente, è stata espunta dal *corpus* e, di conseguenza, dalla ricostruzione dell'albero genealogico dei Cleomeni³¹. Altre lettere – poco ac-

²⁴ Bevilacqua 2006, pp. 36-37.

²⁵ Mansuelli 1954.

²⁶ Vorster 2001.

²⁷ Vorster 2001, pp. 390-401 con bibliografia precedente.

²⁸ Dell'Acqua 2024, pp. 44-48 con bibliografia precedente. Dalla maggior parte della critica è stata comunque esclusa l'identificazione dello scultore e della statua con una delle Tespiadi realizzate dal *Kleomenes* citato da Plinio, laddove la Vorster ritiene invece che si tratti proprio del *Kleomenes* menzionato da Plinio (Vorster 2001, pp. 401-402).

²⁹ Verzár Bass 1990, pp. 370-374, 385.

³⁰ Bevilacqua 2006, pp. 27-34.

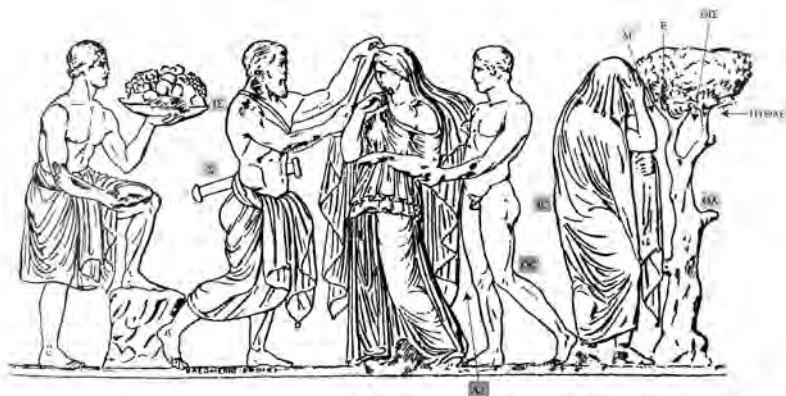
³¹ Vorster 2001, p. 390 nota 6.



Fig. 3 - Firenze, Galleria degli Uffizi. (a) Venere de' Medici; (b) dettaglio dell'iscrizione.



Fig. 4 - Piacenza, Museo Archeologico. (a) Frammento di scultura firmata Kleomenes; (b) dettaglio dell'iscrizione.



b

Fig. 5 - Firenze, Galleria degli Uffizi. (a) Ara di *Kleomenes*; (b) restituzione grafica della raffigurazione (da Bevilacqua 2006, fig. 5).

- curate nel tratto – sono inserite tra i personaggi senza che all'apparenza vi sia un nesso verbo-figurativo: non sono esplicative e sembrano piuttosto un'imitazione di quelle didascaliche che accompagnano talvolta le figure sui rilievi (cd.) neoattici. Lettere – ora ben regolamentate entro una griglia – sono peraltro incise anche sul retro della tavola iliaca capitolina ricordata sopra, in sintonia con quanto documentano i *rebus* ellenistici;
- *Kleomenes Kleomenous Athenaios epoiesen*, disposta su quattro righe sulla corazza della tartaruga schiacciata dal piede sinistro della statua-ritratto di Marcello (come oggi viene identificato il personaggio) conservata al Louvre³² (fig. 6.a-b);
 - *Kleomenes Kleomenous Athenaios epoiesen*, sulla statua in marmo pario di guerriero ferito agli Uffizi. Riconosciuta da Beschi come un originale ionico del 430-420 a.C., la scultura è ricordata senza equivoco in Galleria nell'inventario del 1676, dove risultava già trasformata in «gladiatore inginocchiato»³³. La firma è però calcata sull'epigrafe del marmo al Louvre, che nel tardo-cinquecento era conservata (e visibile) nella villa Peretti-Montalto a Roma, e l'abrasione che la percorre sembra un espediente *post* antico messo in atto per autenticarla (fig. 7.a-b). Condivido, pertanto, l'ipotesi che si sia di fronte a un'interpolazione antiquaria tardo-cinquecentesca, del tutto in linea con l'iscrizione apposta su un'erma con Eros riprodotta da Pirro Ligorio (che replica quella della Venere medicea) e, ancora, su quattro statue (una musa, un'amazzone combattente che sta cadendo da cavallo, un fauno con pantera e un Eros che tende l'arco) già appartenenti alla collezione del conte di Pembroke, sulle quali si era scatenata la feroce ironia di Winckelmann³⁴.

4. Una postilla sull'etnico e sulla forma verbale

Al di là del fatto che non vi è omogeneità né nella tipologia dei pezzi, né nei soggetti né nel loro rendimento stilistico-formale, un'analogha disomogeneità caratterizza le firme (tre corredate del patronimico, due invece prive) nel *ductus* e nel posizionamento oltre che nell'uso della forma verbale. Non è questa la sede per discutere se il termine *Athenaios* vada indissolubilmente collegato alla questione del neoatticismo. Peraltro, ammettendo

³² De Kersauson 1986, pp. 46-47, n. 18; Pozzani 2018, pp. 209-215 e il contributo di M. Szewczyk in questo volume di Atti.

³³ Beschi 1992, pp. 10-43. Circa la questione della firma, cfr. il contributo di Susini in Beschi 1992, pp. 51-54; in generale, cfr. la scheda in La Rocca, Parisi Presicce, Avagliano 2025, pp. 508-509, n. 87 (M. Cadario).

³⁴ A queste si unisce l'iscrizione incisa sul bordo di un piatto in steatite: Bevilacqua 2006, pp. 37-38.

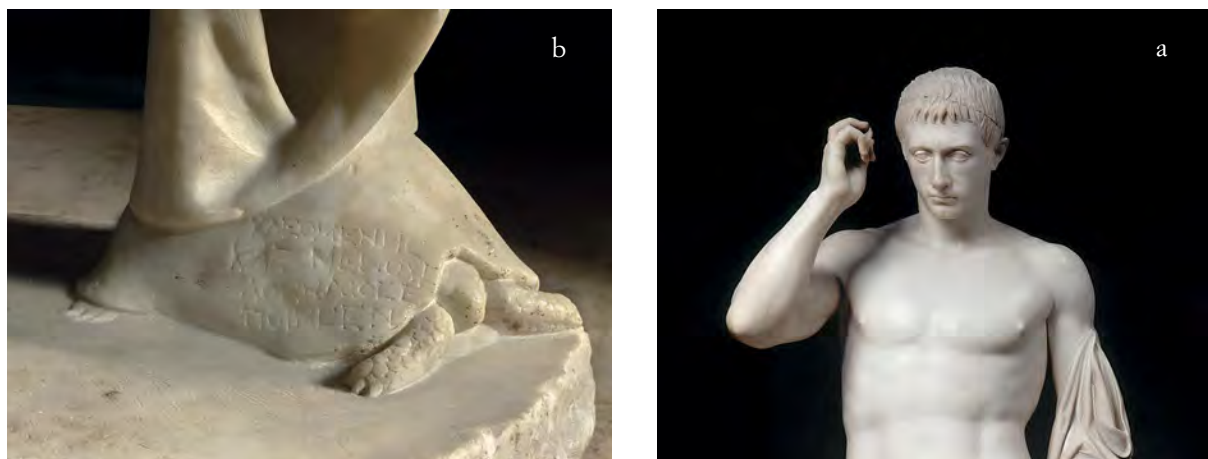


Fig. 6 - Parigi, Musée du Louvre. (a) Statua-ritratto di Marcello; (b) dettaglio dell'iscrizione.

la bontà dell'iscrizione, l'etnico è assente sull'altare con Ifigenia, il marmo che meglio si presterebbe ad un'interpretazione cd. neoattica: com'è stato argomentato³⁵, benché il neoatticismo sia «une catégorie moderne contestable», è di contro «une pratique incontestable des Romains».

Per quanto concerne l'etnico, mi limito a constatare che l'indicazione di provenienza dell'autore dall'ambito strettamente geografico si estende per tutte le sculture a quello culturale in un'accezione larga: dubito, infatti, che il *Kleomenes* che ha realizzato la statua con il ritratto postumo di *M. Claudius Marcellus* (segua quest'interpretazione) abbia lavorato ad Atene. Dubito anche che abbia pedissequamente usato per il corpo il tipo dell'*Hermes loghios* (noto dal marmo Ludovisi, per il quale accetto la derivazione da un bronzo, creato in ambiente attico alla metà del V sec. a.C.); che la scultura in marmo pario sia stata poi completata a Roma con la testa idealizzata del giovane nipote di Augusto, morto nel



23 a.C. A differenza di quanto sostenuto da alcuni critici, non vedo ragioni sufficienti per pensare che si tratti di una statua realizzata ad Atene per essere successivamente commercializzata ed esportata. Piuttosto, trattandosi di una committenza di altissimo livello, ritengo che la sua esecuzione sia stata affidata ad uno scultore sperimentato, operante a Roma entro una precisa manifattura artistica (stilistico-formale e tecnico-lavorativa); pertanto, uno scultore che ottemperava a due aspettative:

- 1) restituire le attese dei destinatari mediante il linguaggio visuale;
- 2) determinare la destinazione/funzione dell'opera per il tramite del soggetto.

Questo è evocativo del mondo infero (un *Hermes psychopompos* in un tipo elaborato in età classica) e si prefigge – riuscendovi – di onorare il giovane, morto prematuramente. Si tratterebbe, dunque, di uno scultore attivo nell'Urbe, formato entro un solido contesto produttivo; un contesto che, nelle modalità lavorative ed artistiche, è radicato a Roma almeno dal secondo quarto del II sec. a.C. come documenta la Venere de' Medici.

³⁵ Huet, Lissarague 2005, p. 90.



a



b

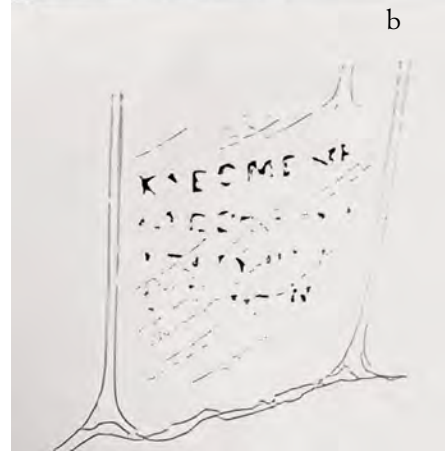


Fig. 7 - Firenze, Galleria degli Uffizi. (a) Statua di guerriero ferito; (b) dettaglio dell'iscrizione.

Con contesto produttivo intendo la consuetudine con una pratica di bottega che ha fatto proprie e mantenute le clausole formali del classicismo attico, rielaborandole consapevolmente in un nuovo codice espressivo: aspetto che viene dichiarato proprio dall'etnico nell'*inscriptio artificis*. Nella statua al Louvre l'iscrizione, disposta su quattro linee con *litterae quadratae* piuttosto uniformi (che già la Guarducci aveva sottolineato essere poco attestate in ambito italico del I sec. a.C.), è posizionata in modo da non essere immediatamente visibile al pari di quella nel marmo a Piacenza. La sua presenza ha un valore sostanzialmente informativo e, secondo me, ancora una volta non allude né ad una presunta autonomia di creazione né all'originalità dell'opera da parte del suo esecutore, ma si qualifica piuttosto come un marchio di fabbrica, una sorta di certificazione di eccellenza che ha riscontro proprio nella finezza (tanto tecnico-esecutiva, quanto espressiva) e nel pregio qualitativo del prodotto completato³⁶.

In tutte le sculture elencate mi sembra interessante considerare la forma verbale, che è presente una volta all'imperfetto e quattro volte all'aoristo, poiché lascia avanzare alcune minime osservazioni utili a intendere se può concorrere o meno a sostenere la *certificazione di eccellenza*. È lo stesso Plinio nella prefazione alla sua enciclopedia (*nat. praef.* 26-27) ad aprire un sottile dibattito sulla scelta del tempo e sul suo significato. Riflettendo sulla perfezione in pittura e scultura (che, ovviamente, è estensibile al suo *magnum opus*), Plinio cita espressamente due *conditores* Apelle e Policlete, ai quali riferisce il verbo *facere* (corrispondente a *ποιεῖν*) all'imperfetto³⁷. Ciò era dovuto al fatto che la loro arte era un qualche cosa di perennemente aperto, tanto che

³⁶ Pozzani 2018, pp. 217-218.

³⁷ [...] *ut APELLES FACIEBAT aut POLYCLITUS, tamquam inchoata semper arte et imperfecta, ut contra iudiciorum varietates superesset artifice regressus ad veniam velut emendaturo quicquid desideraretur, si non esset interceptus. Quare plenum verecundiae illud, quod omnia opera tamquam novissima inscribere et tamquam singulis fato adempti. Tria non amplius, ut opinor, absolute traduntur inscripta ILLE FECIT, quae suis locis reddam. Quo apparuit summam artis securitatem auctori placuisse, et ob id magna invidia fuere omnia ea [...]* Cfr. anche Papini 2017.

l'autore poteva ripensare il suo lavoro ed emendarlo (è l'*emendaturus* pliniano) in un'ottica di miglioramento continuo: l'imperfetto riguarda infatti un'azione passata, ma considerata nel suo svolgimento, mentre il perfetto un'azione passata, ma considerata nella sua compiutezza. A tal riguardo, ricordo che Michelangelo – uno dei primi al suo tempo a incidere il proprio nome su un'opera pubblica (cito Lavin)³⁸ – nella Pietà impiega la formula latina *faciebat* all'imperfetto, e si qualifica *florentinus*. Così facendo, Michelangelo riconosce da un versante l'autorevolezza del dettato pliniano, dall'altro ribadisce l'alveo della sua formazione e, soprattutto, la tensione che muove al lavoro artistico.

L'alternanza di imperfetto e aoristo nel gruppo di lavori firmati dai diversi *Kleomenes Athenaios* secondo me suggerisce due posizioni del fare che si legano strettamente al risultato finale:

- 1) sull'ara degli Uffizi, l'uso dell'imperfetto dichiara la consapevolezza di una dinamica ricomposizione di un repertorio figurativo stabilizzato da tempo che, com'è stato beffardamente suggerito³⁹, fa a pezzi i corpi e li presenta secondo nuovi schemi. Il repertorio è sì frutto di un'azione attuata nel passato, ma i suoi effetti sono durativi e generano la mobilità di nuove azioni/creazioni;
- 2) nelle sculture, l'uso dell'aoristo certifica che, sebbene esse non siano autonome nell'ideazione artistica, sono orgogliosamente compiute entro le coordinate di una provetta manifattura artistica nella quale si è formato e si riconosce lo scultore, che sa indirizzare il linguaggio formale, interpretando le tendenze di gusto della società romana tardo-repubblicana/primo-imperiale⁴⁰. A questo riguardo, la Keesling ha ben notato come il passo pliniano implichi un'epigrafe dell'appropriazione, le cui evidenze materiali sono rintracciabili proprio nei nomi di celebri artisti greci scolpiti sulle basi – non firme, ma attribuzioni – destinate ad accogliere le opere disposte nei luoghi pubblici dell'Urbe⁴¹.

In questa duplice direttrice di attualizzazione e di confronto con il passato, possono secondo me essere letti nome ed etnico degli scultori che firmano i marmi ricordati sopra.

Abbreviazioni bibliografiche

- Anguissola A. 2022, *Pliny the Elder and the Matter of Memory. An Encyclopaedic Workshop*, London-New York.
- Baratta G. 2024, *Un nome una garanzia? Qualche riflessione*, in G. Baratta (a cura di), *Fecit: firme di artisti ed artigiani nel mondo antico. Scritti in onore di Alfredo Buonopane*, Roma, pp. 1-25.
- Beschi L. 1992, *La statua del guerriero ferito. Storia, prospettive esegetiche, restauri di un originale greco*, Gli Uffizi. Studi e Ricerche 9, Firenze.
- Bevilacqua G. 2006, *La firma di Kleomenes e le lettere incise sull'ara*, in A. Romualdi (a cura di), *Studi e restauri. I marmi antichi della Galleria degli Uffizi*, Firenze, pp. 27-46.
- Boardman J. 1970, *Greek Gems and Finger Rings Early Bronze Age to Late Classical*, London.
- De Kersauson K. 1986, *Musée du Louvre : catalogue des portraits romains, I. Portraits de la République et d'époque julio-claudienne*, Paris.
- Dell'Acqua A. 2024, *Venere in Cisalpina. Evidenze epigrafiche e iconografiche a nord e a sud del Po*, Collection Latomus 370, Bruxelles.
- Dietrich N. 2020, "Ex uno lapide" and the Meaning of Monolithic Sculpture in the Natural History, in A. Anguissola, A. Grüner (eds), *The Nature of Art. Pliny the Elder on Materials*, Materiality 1, Turnhout, pp. 171-179.
- Gutzwiller K. (ed.) 2005, *The New Posidippus. A Hellenistic Poetry Book*, Oxford.

³⁸ Lavin 2013, pp. 277-279.

³⁹ Rosso 2020, pp. 145-150.

⁴⁰ Hölscher 2009.

⁴¹ Oltre alla serie di monumenti rinvenuti nel *Templum Pacis* (Keesling 2018, pp. 89-91; La Rocca, Parisi Presicce, Avagliano 2025, pp. 147-155; C. Ferro), sono significative tre basi identiche venute alla luce ad Ostia e riadoperate nell'altare pertinente al Tempio dell'Ara Rotonda, dove ricorrono i nomi di tre scultori greci di epoca diversa: come già vide Zevi, certamente copie di quelle originali, rimaste nei luoghi da dove le statue erano state asportate (Zevi 1969-1970).

- Hölscher T. 2009, *Denkmäler und Konsens. Die sensible Balance von Verdienst und Macht*, in K.-J. Hölkamp, E. Müller-Luckner (Hrsg), *Eine politische Kultur (in) der Krise? Die "letzte Generation" der römischen Republik*, «Schriften des Historischen Kollegs. Kolloquien» 73, München, pp. 161-182.
- Huet V., Lissarague F. 2005, *Un «relief néo-attique» : Icaros, le retour*, «Mètis» n.s. 3 (Dossier: *Et si les Romains avaient inventé la Grèce?*), pp. 85-100.
- Keesling C.M. 2018, *Epigraphy of Appropriation. Retrospective Signatures of Greek Sculptors in the Roman World*, in D.Y. Ng, M. Swetnam-Burland (eds), *Reuse and Renovation in Roman Material Culture. Functions, Aesthetics, Interpretations*, Cambridge, pp. 84-111.
- Landwehr Chr. 1998, *Konzeptfiguren. Ein neuer Zugang zur römischen Idealplastik*, «JdI» 113, pp. 139-194.
- La Rocca E., Parisi Presicce C., Avagliano A. (a cura di) 2025, *La Grecia a Roma*, catalogo della mostra (Roma, 29 novembre 2025 - 12 aprile 2026), Roma.
- Lavin I. 2013, *Divine Grace and the Remedy of the Imperfect. Michelangelo's Signature on the St Peter's Pietà*, in *Papers dedicated to Peter Humfrey*. II, «Artibus et Historiae» 34, pp. 277-328.
- Mansuelli G.A. 1954, *Cleomeni ateniesi. Un'officina neoattica nell'ambiente romano del I sec. a.C.*, «RendBologna» s. 5.6, pp. 1-56.
- Messeri Savorelli G. 2004, *Posidippo e Plinio sulla statua di Teodoro: "simulata musca"?*, in S. Cerasuolo (a cura di), *Mathesis e mneme. Studi in memoria di Marcello Gigante*, Napoli, pp. 171-178.
- Micheli M.E. 2006, *Raffaele Fabretti illustratore di un ciclo epico*, in D. Mazzoleni (a cura di), *Raffaele Fabretti, archeologo ed erudito*, Atti della giornata di studi (Roma 24 maggio 2003), Roma, pp. 77-102.
- Micheli M.E. 2022, *Gemme firmate e autorialità: qualche considerazione*, «Gemmae» 4, pp. 93-112.
- Micheli M.E. 2023, *Lavorare in scala: derivazioni e metamorfosi dell'Athena Parthenos*, in G. Colzani, C. Marconi, F. Slavazzi (eds), *Greek and Roman Small Size Sculpture*, Berlin-Boston, pp. 255-278.
- Papini M. 2017, *Firmare un'opera come se fosse l'ultima: l'imperfetto e l'incompiuto in Plinio il Vecchio*, «BCom» 118, pp. 39-54.
- Platt V. 2006, *Making an Impression: Replication and the Ontology of the Graeco-Roman Seal-Stone*, «Art History» 29.2, pp. 233-257.
- Pozzani L. 2018, *Made by the Athenian Κλεομενης Κλεομενους. The Works of a Greek Sculptor Displayed in Rome*, in G. Adornato et al. (eds), *Restaging Greek Artworks in Roman times*, Milano, pp. 209-227.
- Rebaudo L. 2020, *Le firme dei copisti*, «RdA» 44, pp. 169-196.
- Ridgway B.S. 1985, *Roman Copies of Greek Sculpture. The Problems of the Originals*, Jerome Lectures 15, Ann Arbor.
- Rosso E. 2020, *Combinatoires des figures et corps (re)composés dans les œuvres «néo-attiques» d'époque romaine*, in F. Gherchanoc, S. Wyler (éds), *Corps en morceaux. Démembrer et recomposer les corps dans l'Antiquité classique*, Rennes, pp. 141-164.
- Rutledge S.H. 2012, *Ancient Rome as a Museum. Power, Identity, and the Culture of Collecting*, Oxford Studies in Ancient Culture and Representation, Oxford.
- Sadurska A. 1964, *Les Tables Iliaques*, Warszawa.
- Squire M. 2013, *Ars in their 'Ts: Authority and Authorship in Graeco-Roman Visual Culture*, A. Marmodoro, J. Hill (eds), in *The Author's Voice in Classical and Late Antiquity*, Oxford, pp. 357-413.
- Verzár Bass M. 1990, *Apollo a Piacenza? Contributo allo studio della scultura ellenistica in Cisalpina*, «MEFRA» 102, pp. 367-388.
- Vorster Ch. 2001, *Κλεομενης Απολλοδωρου Αθηναιος. Spurensuche nach einem Phantom*, in D. Pantermales, M.A. Tiverios, E. Voutyras (eds), *Αγαλμα. Μελέτες για την αρχαία πλαστική προς τιμήν του Γιώργου Δεσπίνη*, Thessaloniki, pp. 387-408.
- Zevi F. 1969-1970, *Tre iscrizioni con firme di artisti greci*, «RendPontAcc» 42, pp. 95-116.

«signa marmorea» e lettere nel marmo: un caso studio da un contesto abitativo ostiense

Elisa Bazzechi

Abstract: The statue of a *togatus* with an inscribed plinth has been recovered in one of the largest late antique domus at Ostia. The inscription records a dedication from the *libertus Agathangelus* to his *patronus Aulus Livius Chryseros*. The unusual position of the dedicatory inscription on the plinth instead of on a base and signs of re-working suggest that the statue could have been moved from its original collocation and re-erected in the late antique house. This impression is confirmed from the other sculptures discovered in the house, some of which seem to have been originally carved for a funerary context. The present contribution aims to analyse the relationship between the statue and its dedicatory inscription and how this could have changed over time. An approach that focus on the inscribed support together with the content of the dedication can hopefully help us to better understand the history of the monument.

Keywords: Ostia, Late Antique *domus*, inscription, domestic sculpture, reuse.

Parole chiave: Ostia, *domus* tardo-antiche, iscrizione, scultura domestica, riuso.

Lo studio dell'interrelazione tra parola e immagine non è certo nuovo per l'archeologia greca e romana. Uno dei campi in cui tale interrelazione si manifesta e che ha da sempre destato l'interesse degli archeologi riguarda i testi incisi direttamente sui manufatti. Nell'ambito dello studio della scultura antica, che interessa in questa sede, basti pensare, a titolo esemplificativo, a opere redatte già nel XIX secolo come i *Tituli statuariorum sculptorumque graecorum cum prolegomenis* di Gustav Hirschfeld del 1871, le *Inscripfen Griechischer Bildhauer* di Emanuel Löwy 1885 o le *Antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen* del 1868 in cui Johannes Overbeck insieme ai passi relativi agli scultori antichi nelle fonti letterarie aveva raccolto anche le iscrizioni sulle statue¹.

Un filone di ricerca a cui vorrei riferirmi perché rilevante ai fini del presente contributo riguarda l'accresciuto interesse degli anni recenti per la materialità delle epigrafi, frutto di una più generale attenzione alla materialità degli artefatti, il cd. *material turn* di stampo anglosassone, che ha toccato le discipline umanistiche e anche quelle dell'antichistica². Non solo il contenuto dei testi, ma anche la posizione, il *layout*, il possibile valore

* elisa.bazzechi@uni-wuerzburg.de, Julius-Maximilians-Universität, Würzburg

Un sentito ringraziamento va a Marcel Danner, che ha letto il manoscritto, offrendo preziosi consigli; ad Alessandro D'Alessio e Claudia Valeri, sempre disponibili a discutere e condividere con me la loro esperienza su argomenti ostiensi; a Fausto Zevi, che si è rivelato estremamente disponibile alle mie richieste e mi ha gentilmente fornito il suo aiuto e il suo parere sull'iscrizione discussa nel presente contributo, incoraggiandomi ad approfondire l'argomento; a Maria Aurenhammer e Ursula Quatember, che mi hanno offerto importanti indicazioni e la loro personale valutazione sulle sculture di Efeso. Le risorse online citate nelle note sono state consultate tra il 17 e il 30 giugno 2025. Per la fornitura e la licenza di uso delle immagini vorrei, inoltre, ringraziare l'Archivio Fotografico del Parco Archeologico di Ostia Antica, il Forschungsarchiv für Antike Plastik dell'Università di Colonia, in particolare Philipp Gross, il British Museum, in particolare Lucia Rinolfi, la NY Carlsberg Glyptotek di Copenhagen, in particolare Thomas G. Lassen.

¹ Sulla ricerca archeologica nel campo del rapporto tra testo e immagini vd. Squire 2009, che offre una panoramica della tradizione degli studi; in particolare sulla tradizione di studi relativa alle iscrizioni su monumenti scultorei vd. Dietrich 2020; Dietrich, Fouquet 2022b.

² Vd., per es., il volume edito da Petrovic, Petrovic, Thomas 2019 e le pubblicazioni prodotte dal gruppo di ricerca *Materiale Textkulturen* attivo tra il 2011 e il 2019 presso l'Università di Heidelberg (<https://www.urz.uni-heidelberg.de/de/forschung-und-lehre/forschungsnahe-projekte/sfb-933-materiale-textkulturen-teilprojekt-inf>), tra cui mi riferisco, in particolare, al volume a carattere metodologico di Ritter-Schmalz, Schwitter 2019; al volume di Kehnel, Panagiotopoulos 2015 sul rapporto tra testo e supporto; alla pubblicazione finale di Dietrich, Lieb, Schneider 2023a; agli studi più specifici relativi all'interazione tra testo e sculture nel mondo greco-romano di Dietrich, Fouquet, Reinhardt 2020 e Dietrich, Fouquet 2022a. Tutte le pubblicazioni prodotte dal gruppo di ricerca sono attualmente consultabili in *open access*: https://www.degruyterbrill.com/serial/mtk-b/html?srsId=AfmBOopf9UmEwryh0zstTM_GuPO2nFPimUt3EZ4W2eVJpjt

ornamentale dei caratteri iscritti, i limiti e le possibilità offerti dal supporto per la percezione e la ricezione del rapporto testo-immagine vengono presi in considerazione per una comprensione più profonda dell'interrelazione tra parola e immagine³.

Dall'ottobre del 2019 mi occupo insieme a Marcel Danner di un gruppo di sculture provenienti dalle *domus* tardoantiche di Ostia all'interno del progetto *signa marmorea. Form, Präsentation und Semantik der Skulpturenausstattung spätantiker Wohnbauten unter besonderer Beachtung der Hafenstadt Ostia* insediato all'Università di Würzburg e finanziato dalla Deutsche Forschungsgemeinschaft⁴. Il progetto si propone in primo luogo la documentazione delle statue, che viene messa a disposizione della comunità scientifica nella banca dati *arachne/iDai.objects* (<https://arachne.dainst.org>) insieme a immagini di alta qualità, realizzate grazie alla collaborazione con il Forschungsarchiv für Antike Plastik dell'Università di Colonia⁵. Il secondo obiettivo del progetto è quello di ricontestualizzare le sculture e ricostruire, per quanto possibile, l'arredo statuariale delle *domus* nella loro fase tardo antica. Anche a questo proposito la banca dati *arachne/iDai.objects* offre un supporto importante permettendo il collegamento diretto della scultura con l'abitazione in cui è stata rinvenuta. Stiamo lavorando anche a ricostruzioni tridimensionali delle statue e dei contesti di rinvenimento che speriamo di poter parimenti rendere disponibili su questa piattaforma.

All'interno delle ricerche che ho appena tratteggiato ho avuto modo di occuparmi di una statua, l'unica tra quelle indagate nel nostro progetto, che presenta un'iscrizione e che si presta, quindi, come caso studio adatto a indagare l'interrelazione tra parola e immagine (fig. 1). Il pezzo risulta di un certo interesse a questi fini perché l'epigrafe contiene una dedica e conserva i nomi del dedicante e del destinatario, in cui siamo subito stati tentati di vedere uno dei proprietari delle *domus* ostiensi, altrimenti destinati a rimanere senza nome. L'iscrizione dedicatoria è apposta non su una base, secondo l'uso più comune per le statue onorarie, ma sul plinto stesso della statua, una posizione che, come vedremo, sorprende per questo tipo di dedica.

Vorrei di seguito presentare alcune riflessioni che prendono in considerazione la scultura unitamente alla sua iscrizione. In linea con il filone di ricerca sopra menzionato, cercherò di valutare insieme al contenuto dell'epigrafe la sua posizione e il suo più diretto rapporto con il supporto. Può questo tipo di approccio dirci qualcosa in più sulla relazione tra la scultura e la sua iscrizione, sulle intenzioni del committente, sul modo in cui veniva percepito e letto l'oggetto iscritto?

La statua in questione è stata rinvenuta all'interno di un edificio noto come "Sede degli Augustali", secondo l'interpretazione datane da Guido Calza nella pubblicazione del 1941, che seguì di poco lo scavo della struttura⁶ (fig. 2). L'interpretazione, basata, tra l'altro, sull'iscrizione che tratteremo e che menziona il *sevir augustalis Aulus Livius Chryseros*, è stata rivista in anni recenti a seguito degli studi di Margaret Laird, Carlo Pavolini e Marcel Danner⁷: la planimetria e l'arredo dell'edificio, infatti, non trovano paralleli fra le poche sedi di Augustali accertate come quella di Miseno, ma si accordano meglio con i caratteri di un'*insula* di età imperiale⁸. In base alla struttura muraria si possono distinguere una prima fase di epoca antonino-severiana, in cui l'edificio assunse la planimetria attualmente conservata (in arancione nella pianta), e una fase sicuramente posteriore al III sec. d.C. che vide, tra l'altro, l'aggiunta dell'abside alla sala di rappresentanza e il rifacimento dei rivestimenti pavimentali e parietali con l'uso di marmo di reimpiego (in giallo nella pianta). All'interno dell'edificio furono rinvenute numerose sculture: la statua togata di *Aulus Livius Chryseros*⁹, un altro togato di dimensioni superiori al vero e *capite velato*¹⁰, un tor-

LM1cqXZ81#volumes. Per l'influsso del *material turn* sugli studi epigrafici vd. l'introduzione di Dietrich, Lieb, Schneider 2023b. Per lavori specifici che analizzano il materiale seguendo questo approccio vd., per es., Coccato, Gradante, *Lo Faro* 2022 (sulle iscrizioni cristiane di Siracusa) o Sitz 2023 (sul destino dei santuari pagani e delle iscrizioni prodotte al loro interno dopo l'avvento del cristianesimo).

³ Un riuscito contributo da un punto di vista metodologico è, a mio avviso, quello di Feraudi-Gruénais 2015.

⁴ <https://www.phil.uni-wuerzburg.de/archaeologie/forschung/forschungsprojekte-von-lehrstuhlmitarbeitern/signa-marmorea/>. Il nostro lavoro a Ostia non sarebbe possibile senza il costante supporto del direttore del Parco Archeologico di Ostia Antica, Alessandro D'Alessio, e delle funzionarie e restauratrici, in particolare Cristina Genovese e Marina Lo Blundo, a cui vanno i nostri più sentiti e calorosi ringraziamenti.

⁵ Un sentito ringraziamento vorrei esprimere anche ai colleghi del Forschungsarchiv, in particolare nelle persone del direttore T. Schroeder, di C. Parigi e del fotografo P. Gross.

⁶ Calza 1941.

⁷ Laird 2000; Pavolini 2011; Pavolini 2012; Danner 2017, pp. 280-291. Per la storia degli studi e dell'interpretazione dell'edificio vd. Bazzocchi, Danner 2023, pp. 306-312.

⁸ Sull'edificio di Miseno vd. Calabrò 2005, pp. 155-157; Laird 2015, pp. 100-182 con bibliografia precedente.

⁹ Ostia, Museo Ostiense inv. 1146: arachne.dainst.org/entity/7074009.

¹⁰ Ostia, Museo Ostiense inv. 51: arachne.dainst.org/entity/1073885.

so di togato¹¹, due statue ritratto femminili, una nel tipo dell'Afrodite Fréjus¹² e la seconda nel tipo della Pudicizia¹³, due palliati acefali¹⁴ e un ritratto maschile¹⁵ vennero ritrovati insieme, distesi nell'angolo NE della corte¹⁶; qualche giorno dopo, ancora il cortile dell'edificio restituì altre due sculture: una ninfa distesa fu scoperta nella vasca¹⁷ e un ritratto di vecchio calvo¹⁸ nel corridoio orientale¹⁹.

La scultura che qui ci interessa (fig. 1) è stata ricomposta da tre grossi frammenti che, a giudicare dai punti di rottura, lisci, precisi e di andamento diagonale, furono tagliati intenzionalmente, forse con l'uso di una sega²⁰. Mancano la testa, la mano sinistra e tutte le dita della mano destra. Un danno consistente interessa la ricaduta del *balteus* sul petto e la spalla sinistra. Lo stato di conservazione si presenta, altrimenti, come piuttosto buono. L'altezza conservata è di cm 162, si tratta, quindi, di una statua di dimensioni pari al vero. La scultura è realizzata in un solo blocco di marmo bianco a grana fine, forse lunense, come ipotizzato da Claudia Valeri²¹.

La statua raffigura un uomo stante in posizione frontale, vestito di tunica e toga. La figura, dalle proporzioni slanciate, gravita sulla gamba sinistra, mentre la destra è leggermente flessa. Entrambe le braccia sono piegate e portate in avanti. Sul palmo della mano destra non si sono conservate tracce di un oggetto e anche la posizione dell'attacco delle dita ricorda quella del *Redegestus*, che osserviamo, per es., nelle statue di *Mammius Maximus*²² e di *Marcus Calatorius*²³ al Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Sopra una tunica con le maniche fino al gomito il personaggio raffigurato indossa la toga tradizionale in uso in epoca imperiale²⁴. La stoffa poggiata sulla spalla sinistra ricade verso il basso ed è trattenuta dal braccio corrispondente. A destra la toga forma un *sinus* poco voluminoso che scende fino al ginocchio. Il *balteus* è piuttosto alto e attraversa la vita della figura in posizione leggermente obliqua; l'*umbo* non è centrato,



Fig. 1 - Ostia, Museo Ostiense. Statua acefala di *Aulus Livius Chryseros* (© Archivio Fotografico del Parco Archeologico di Ostia Antica).

¹¹ Ostia, Museo Ostiense inv. 1145: arachne.dainst.org/entity/1074190.

¹² Ostia, Museo Ostiense inv. 24: arachne.dainst.org/entity/1073929.

¹³ Ostia, Museo Ostiense inv. 22: arachne.dainst.org/entity/1073933.

¹⁴ Ostia, Museo Ostiense inv. 1144: arachne.dainst.org/entity/1074178 e inv. 1147, arachne.dainst.org/entity/7094669.

¹⁵ Ostia, Museo Ostiense inv. 39: arachne.dainst.org/entity/1074054.

¹⁶ Bazzechi, Danner 2023, p. 320, fig. 18.

¹⁷ Ostia, Museo Ostiense inv. 1106: arachne.dainst.org/entity/7094685.

¹⁸ Ostia, Museo Ostiense inv. 71: arachne.dainst.org/entity/1074048.

¹⁹ Per le sculture rinvenute nella cd. Sede degli Augustali: De Chirico 1941; Laird 2000; in particolare Bazzechi, Danner 2023, pp. 313-323, in cui si discutono approfonditamente le circostanze di rinvenimento.

²⁰ La conformazione dei punti di rottura della scultura è ben osservabile nella sopracitata foto della situazione di rinvenimento, in cui vediamo i tre pezzi in cui la statua fu scoperta, vd. *supra* nota 17.

²¹ Descoeurdes 2001, p. 427, n. XII.16 (C. Valeri).

²² Napoli, Museo Archeologico Nazionale inv. 5591: Cantilena *et al.* 1989, p. 120, n. 117.

²³ Napoli, Museo Archeologico Nazionale inv. 5597: Cantilena *et al.* 1989, p. 120, n. 118.

²⁴ Per il tipo di toga vd. Goette 1990, pp. 29-54.



Fig. 2 - Pianta di fase della cd. Sede degli Augustali (elaborazione M. Danner).

ma spostato sulla sinistra e ricade con poca stoffa sopra il *balteus*, con una piega a forma di V. La *lacinia* tra i piedi tocca il suolo. Sul retro la stoffa scende in una fascia appiattita, arrivando quasi fino al plinto. Il personaggio indossa *calcei* equestri. In basso a sinistra un blocco parallelepipedo senza ulteriori differenziazioni interne va verosimilmente inteso come la resa schematica di uno *scrinium*.

La statua togata ha conosciuto nelle pubblicazioni di riferimento le datazioni più disparate, che vanno dall'età traianea a quella tetrarchica²⁵. Le proporzioni disorganiche – le gambe troppo lunghe e il torso breve – e la posa instabile, che sembrerebbero parlare a favore di un inquadramento cronologico in età tetrarchica, sono in realtà frutto della prospettiva fuorviante restituita dall'unica foto finora pubblicata del pezzo e non si ritrovano a un esame autoptico. Tale datazione può, quindi, essere esclusa. Alcuni caratteri formali come le proporzioni slanciate con le gambe allungate e il torso corto, il *balteus* alto e l'*umbo* a forma di V spostato verso sini-

²⁵ De Chirico 1941, p. 216 (III sec. d.C.); von Heintze 1962, pp. 23-24 (seconda metà del III sec. d.C.); Goette 1990, p. 139, n. Bb174 (età severiana); Bollmann 1998, p. 337, n. 4, nota 635 (fra età traianea ed età antonina); Descœudres 2001, p. 427, n. XII.16 (III sec. d.C.: C. Valeri); Murer 2016, p. 185 (metà del II sec. d.C.); Danner 2017, p. 290 (fra età traianea ed età antonina); Romeo 2019, pp. 39-40 (II sec. d.C.); LSA 883 (J. Lenaghan) e LSA 1642 (età tetrarchica).

stra, il *sinus* sottile, una certa riduzione della stoffa della toga si ritrovano in rappresentazioni di togati di epoca antonino-severiana²⁶ come due rilievi funerari ostiensi²⁷, il Monumento dei Parti di Efeso²⁸ e i rilievi severiani dell'Arco degli Argentari a Roma²⁹ e potrebbero suggerire una datazione al tardo II sec. d.C. L'inquadramento in epoca traiano-adrianea, suggerito già da Margaret Laird³⁰, mi è parso meno convincente da un punto di vista formale e stilistico; tuttavia, una resa paragonabile di *balteus* e *umbo* si può osservare nell'Arco di Benevento³¹, mentre l'aderenza della stoffa alle forme corporee sottostanti, le ampie superfici lisce, da cui, come dal nulla, si distaccano alcune pieghe, potrebbero trovare confronti con un togato ostiense datato in epoca traiana³² e con le statue di *Marcus Ulpius Crotonensis*³³ dal Mausoleo romano di *Claudia Semne*, che, tuttavia, mostra una struttura corporea più massiccia. Come vedremo, le informazioni fornite dall'iscrizione sembrerebbero favorire proprio quest'ultima datazione.

Sulla parte anteriore del plinto, all'interno di un campo rettangolare bordato su tre lati da una semplice cornice di cm 2 ca. di spessore, è incisa su tre righe la seguente iscrizione (fig. 3): *A(ulo) Livio Chryseroti seviro Aug(ustali) quinq(uennali) | Agathangelus lib(ertus) sevir Aug(ustalis) | quinquenn(alis) patrono dignissimo*³⁴. Essa ci informa che un liberto di nome *Agathangelus* che ricopriva la funzione di *quinquennalis* all'interno del collegio dei *seviri Augustales* aveva dedicato la statua al suo patrono, un certo *Aulus Livius Chryseros*, che aveva ricoperto la stessa carica. Il collegio dei *seviri Augustales*, ben attestato a Ostia da circa 200 documenti epigrafici che vanno dall'età flavia alla fine del III sec. d.C., dava la possibilità a personaggi facoltosi, ma esclusi, come i liberti, dalle magistrature municipali, di partecipare alla vita cittadina, per esempio, finanziando giochi o costruzioni pubbliche³⁵. I *quinquennales*, che avevano la funzione di presidenti, erano eletti in numero di quattro ogni due anni. Da un punto di vista contenutistico l'iscrizione somiglia a tante altre che menzionano membri del collegio: in particolare sui monumenti funerari l'appartenenza ai *seviri Augustales* veniva tematizzata con orgoglio³⁶. Osservando la mancanza di *praenomen* e *nomen* nell'indicazione del dedicante, Margaret Laird ne deduceva il carattere privato dell'iscrizione³⁷: in effetti è prevalentemente in ambito funerario che troviamo confronti per la nostra epigrafe, sia per l'incisione poco curata delle lettere³⁸, sia per la pratica di indicare il dedicante o i dedicanti senza il nome completo³⁹. Inoltre, l'uso della formula *patrono dignissimo* in una dedica da parte di liberti sembra limitata alla sola sfera funeraria⁴⁰: il titolo appare altrimenti, come osservato già dalla Laird⁴¹, in ambito pubblico, per designare il *patronus* di una città o di un *collegium*⁴², o, se in ambito privato, in occasione di dediche a personaggi di rango senatorio o più raramente equestre da parte di città o comunità legate all'onore da rapporti clientelari, che in segno di gratitudine facevano erigere nella sua abitazione privata una statua onoraria⁴³.

²⁶ Datazione suggerita anche da diversi studiosi che si sono occupati della scultura, vd. *supra* nota 25.

²⁷ Roma, Palazzo Valentini senza inv.: Calza 1977, pp. 29-30, n. 32, tav. 24; Ostia, Museo Ostiense inv. 5: Calza 1964, pp. 99-100, n. 162, tav. 96.

²⁸ In particolare, la lastra con raffigurazione dell'adozione di Antonino Pio da parte di Adriano: Vienna, Kunsthistorisches Museum inv. I 864: Oberleitner 2009, fig. 65; arachne.dainst.org/entity/1092876.

²⁹ Pallottino 1946, tavv. 6-7: arachne.dainst.org/entity/1304105.

³⁰ Laird 2000, p. 62.

³¹ In particolare, la rappresentazione di Traiano nella scena del sacrificio per l'inaugurazione della Via Traiana: Rotili 1972, tav. 53.

³² Ostia, Museo Ostiense inv. 1166: Calza 1964, p. 103, n. 173, tav. 101.

³³ Città del Vaticano, Musei Vaticani inv. 1093: Amelung 1908, pp. 288-289, n. 102k, tav. 26, arachne.dainst.org/entity/1079165; inv. 1098: Amelung 1908, pp. 287-288, n. 102i, tav. 26, arachne.dainst.org/entity/1079164.

³⁴ Per l'iscrizione: De Chirico 1941, p. 216; Laird 2000, pp. 48-50; EDR 073628.

³⁵ In generale per il collegio vd. Laird 2015. Sugli *Augustales* di Ostia, vd. Meiggs 1973, pp. 314-315; Bruun 2014; Bruun 2016.

³⁶ Sui monumenti funerari degli *Augustales*: Laird 2015, pp. 19-69.

³⁷ Laird 2000, pp. 48-49.

³⁸ Cfr. Caldelli *et al.* 2018, p. 25, n. 15, pp. 43-44, nn. 69, 74.

³⁹ Cfr. in primo luogo la dedica funeraria a *Chryseros* stesso da parte di alcuni suoi liberti, indicati solo con il *cognomen*, tra cui troviamo di nuovo *Agathangelus*, insieme a *Callistus*, *Onesimus*, *Carpus* e *Hiberus*: CIL XIV, 379, EDR 164850 purtroppo dispersa; cfr. anche CIL XIV, 383, EDR 143748; AE 1988: 186, EDR 080729, Laird 2000, p. 49, nota 55, apposta su un sarcofago; CIL XIV, 1567, EDR 163601.

⁴⁰ Cfr. CIL VI, 36163, EDR 133721; CIL VI, 21992, EDR 143173; Caldelli *et al.* 2018, p. 118, n. 0448.

⁴¹ Laird 2000, p. 49.

⁴² Cfr. CIL IX, 1589; CIL XI, 4118; LSA 2039.

⁴³ Per il fenomeno e la raccolta del materiale: Niquet 2000.



Fig. 3 - Ostia, Museo Ostiense. Statua di *Aulus Livius Chryseros*, iscrizione sul plinto (© Parco Archeologico di Ostia Antica, foto FA-S-PHG-OST-007-03, P. Groß).



Fig. 4 - Ostia, Museo Ostiense. Altare funerario di *Aulus Livius Agathangelus* (© Parco Archeologico di Ostia Antica, foto M. Danner).

I personaggi menzionati sono conosciuti da altre epigrafi ostiensi: la più interessante ai fini dell'inquadramento cronologico delle evidenze che stiamo trattando è sicuramente quella apposta su un altare funerario dedicato ad *Aulus Livius Agathangelus* (fig. 4), in cui possiamo identificare, per via di *praenomen* e *nomen* identici a quelli del patrono, il dedicante del nostro togato⁴⁴. Il manufatto si inserisce bene nelle tipologie delineate da Dietrich Boschung per le are funerarie dalle necropoli romane e trova i migliori confronti in epoca adrianea⁴⁵. Se *Agathangelus* è, dunque, morto in età adrianea, come suggerisce la datazione del suo altare funerario, la dedica onoraria a *Chryseros* deve essere precedente o, circa, contemporanea: tale dato farebbe, di conseguenza, propendere per un inquadramento cronologico della statua togata in epoca traiano-adrianea. Sembra, quindi, di trovarci di fronte a una scultura commissionata in questo periodo da un liberto in onore del suo patrono e destinata alla casa di quest'ultimo, secondo una pratica simile ben attestata per le case e le ville dell'aristocrazia senatoria. Due aspetti, tuttavia, complicano il quadro apparentemente lineare finora

tracciato: come già accennato, l'erezione della *domus* sembra da collocare in base alla tecnica muraria in epoca antonino-severiana; inoltre, come notava già Margaret Laird⁴⁶, la posizione dell'iscrizione dedicatoria sul plinto della statua appare singolare. Tra le numerose dediche all'interno del collegio dei *seviri Augustales* non si trovano confronti: le dediche sono, come di solito per questo tipo di monumenti, apposte sulle basi delle statue⁴⁷.

⁴⁴ Si tratta di *CIL* XIV, 4655; *EDR* 106883. Nell'*Aulus Livius Callistus* destinatario di un altare funerario (*CIL* XIV, 381, *EDR* 164908) va probabilmente identificato il *Callistus* che compare tra i dedicanti del monumento funerario a *Chryseros*. Non ho purtroppo avuto la possibilità di esaminare personalmente il manufatto, che risulta attualmente conservato nel piazzale di Palazzo Chigi a Castel Fusano.

⁴⁵ Cfr. gli esemplari conservati a Roma, Museo Nazionale Romano inv. 78165 (Boschung 1987, pp. 108-109, n. 856, tav. 46) e inv. 78166 (Boschung 1987, p. 109, n. 857, tav. 46), ma anche due altari ostiensi, uno dedicato a *Iulia Apollonia* (Ostia, Museo Ostiense inv. 1343; Calza 1964, p. 65, n. 99, tav. 58: età adrianea) e un secondo oggi a Firenze (Gallerie degli Uffizi inv. 954; Mansuelli 1958, pp. 221-222, n. 235, fig. 233: II sec. d.C.).

⁴⁶ Laird 2000, p. 48.

⁴⁷ Cfr. Laird 2015, pp. 19-69.

A questo si potrebbe aggiungere, come sopra ricordato, che il tipo di dedica riportato dall'iscrizione sembra diffusa prevalentemente in ambito funerario, mentre le onorificenze domestiche si rivolgono a patroni di tutt'altro rango.

Una spiegazione a tali incongruenze potrebbe venire da una più attenta analisi del plinto iscritto: quest'ultimo, infatti, mostra segni di rimaneggiamento (fig. 1): sul lato breve sinistro, in prossimità della cornice, il marmo è aggettante di cm 2.7 rispetto al campo dell'iscrizione; questo sembra indicare che la fronte sia stata arretrata e solo in seguito può essere stata inserita l'iscrizione. Ulteriori segni di rimaneggiamento si riscontrano sul lato destro: qui il plinto presenta una lacuna di ca. cm 8 dietro il tallone destro della figura e un incavo a forma di cuneo che raggiunge il piede della statua, frutto probabilmente di una rilavorazione finalizzata a tamponare un danno, come indicano le superfici regolari e levigate e le tracce di scalpello (fig. 5).

Se consideriamo il nostro togato all'interno del gruppo di sculture rinvenute nella cd. Sede degli Augustali, l'ipotesi di un utilizzo secondario si rafforza: delle dodici sculture provenienti dall'edificio, infatti, sette possono essere inquadrate cronologicamente tra la tarda età repubblicana e l'epoca adrianeo-antonina e precedono, quindi, cronologicamente la costruzione della *domus*⁴⁸. A giudicare dall'iconografia, le statue ritratto femminili, l'una in *forma deorum* nel tipo dell' Afrodite Fréjus⁴⁹, la seconda una Pudicizia⁵⁰, modificata però dall'inserimento di un gesto di compianto, con la mano sinistra e l'indice portati al volto, erano molto probabilmente destinate in origine a un contesto sepolcrale e solo in un secondo momento possono essere entrate a far parte dell'arredo statuario di una delle abitazioni più grandi e lussuose della città. Sembra, quindi, che, come nel caso di molte altre dimore tardo-antiche all'interno dell'Impero Romano, la decorazione statuarie della cd. Sede degli Augustali fosse composta da pezzi più antichi⁵¹. Per quanto riguarda le modalità di costituzione di tale decorazione statuarie, la datazione della ninfa addormentata⁵², che doveva decorare la vasca della corte in cui è stata rinvenuta, all'epoca antonino-severiana, contemporanea, quindi, alla prima fase della *domus*, suggerisce fin dall'inizio la presenza di sculture. Il ritratto maschile di età protogallienica⁵³ e la rilavorazione del viso del togato colossale tramite l'aggiunta di una barba⁵⁴, che può essere stilisticamente ricondotta alla moda di età tetrachica, sono indizi che l'arredo scultoreo abbia subito modifiche e/o accrescimenti nel corso del tempo. Sembra, quindi, possibile che anche la statua di togato di cui ci siamo occupati sia stata asportata dal suo contesto di origine per essere ri-eretta nella cd. Sede degli Augustali, operazione che ha verosimilmente provocato un danno del plinto e un conseguente intervento di riparazione. Al pari dei ritratti femminili, anche il togato potrebbe provenire da un ambito funerario, come sembra suggerire il tipo di dedica. Mi sembra, quindi, possibile che in occasione del trasferimento e dell'allontanamento della scultura dalla sua base, su cui ci aspetteremmo di trovare l'iscrizione dedicatoria, questa sia stata poi copiata sul plinto. Tale operazione potrebbe essere avvenuta ancora nel II sec. d.C., forse in occasione della costruzione della *domus*, come sembrerebbe suggerire l'analisi paleografica dell'iscrizione⁵⁵.



Fig. 5 - Ostia, Museo Ostiense. Statua di *Aulus Livius Chryseros*, dettaglio del lato destro del plinto (© Parco Archeologico di Ostia Antica, foto FA-S-PHG-OST-007-06, P. Groß).

⁴⁸ In proposito Bazzocchi, Danner 2023, pp. 313-329.

⁴⁹ *Supra* nota 12. Per i ritratti *in forma deorum*, Wrede 1981.

⁵⁰ *Supra* nota 13.

⁵¹ Per il riutilizzo di sculture più antiche nell'arredo statuario di *domus* e ville tardo-antiche: Vorster 1999; Stirling 2005; Stirling 2015; Murer 2016; Stirling 2016. In generale sul riutilizzo di sculture in epoca tardo-antica e sulle diverse intenzioni dietro questa pratica: Vorster 2012-2013; Barker 2020; Vorster 2023.

⁵² *Supra* nota 17.

⁵³ *Supra* nota 15.

⁵⁴ *Supra* nota 10.

⁵⁵ Cfr. per i caratteri le seguenti iscrizioni dalla necropoli dell'Isola Sacra: Helntula 2007, p. 91, n. 79 (età traiano-adrianea, ma probabilmente fine II sec. d.C.); pp. 126-127, n. 109 (età adrianea, ma forse più avanzata); pp. 134-135, n. 114 (età adrianea); pp. 203-204, n. 176 (metà del II sec. d.C.). Anche Fausto Zevi in una comunicazione privata suggerirebbe una datazione ancora all'interno del II sec. d.C.

Un'operazione per certi versi paragonabile è stata ricostruita anche nel caso del cd. larario della Villa dei *Volusii a Lucus Feroniae*⁵⁶: un ambiente aperto sulla corte a peristilio doveva servire, a giudicare dalle iscrizioni qui rinvenute, a commemorare i membri defunti della famiglia, che dovevano esservi rappresentati in statue e/o busti, all'interno di una galleria di antenati. Una delle iscrizioni risulta essere la copia esatta della dedica apposta su nove statue erette in collocazioni prominenti a Roma nel 56 d.C. in onore di *L. Volusius Saturninus, consul suffectus* nel 3 d.C. Se anche le statue romane fossero state trasportate nella villa della famiglia non risulta chiaro⁵⁷.

È possibile che il plinto potesse offrire la possibilità di ospitare un'iscrizione nel caso l'originario rapporto di una statua onoraria con la sua base venisse meno? Il fenomeno dei plinti iscritti non sembra aver ricevuto molta attenzione dagli studiosi. Un contributo dedicato al tema curato da Uta Kron è apparso nello *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* nel lontano 1977⁵⁸. L'autrice raggruppava le evidenze in diverse categorie che comprendevano firme di scultori, dediche a divinità ed epigrafi recanti il nome del personaggio raffigurato nel caso di statue ritratto. A quest'ultima categoria andrebbe ricondotta anche la nostra iscrizione; se esaminiamo questo gruppo più da vicino, notiamo, tuttavia, che esso risulta piuttosto eterogeneo. Se escludiamo i casi isolati delle iscrizioni che cominciano sul plinto e continuano sulla base, come si osserva nelle statue di *Baebia*⁵⁹ e *Saufeia*⁶⁰ da Magnesia sul Meandro, è possibile individuare un gruppo compatto di epigrafi molto brevi, che Paolo Liverani nella trattazione dei ritratti dall'edificio di *Bassus* a Roselle ha definito in maniera convincente come "etichette"⁶¹, che contengono solo il nome del personaggio raffigurato o poco più e sembrano concentrarsi da un punto di vista cronologico tra la fine del I sec. a.C. e la prima metà del I sec. d.C.⁶²; oltre al ciclo di Roselle⁶³ si possono menzionare, a titolo esemplificativo, una statua per Livia, oggi alla Glyptothek di Monaco con indicazione sul plinto in dativo *Augustae Iuliae Drusi* f.⁶⁴; la statua togata di *Iddibal Caphada Aemilius* da Leptis Magna di età tardo-claudia/neroniana, che reca sul plinto il nome e la carica del personaggio in dativo *Aemilio [Himilis f.] lam[i]ni [Aug]usti*⁶⁵; in nominativo sono, invece, indicati i nomi di *C. Fundilius Doctus Apollinis parasit* dal santuario di Diana di Nemi⁶⁶, di età tiberiana, così come le tre *Rutiliae* di *Tusculum*, *Rutilia L(uci) filia materter(a) Regin(i)*⁶⁷, *Rutilia P(ubli) filia avia*⁶⁸, *Rutilia L(uci) filia mater*⁶⁹. In realtà non mancano esempi più tardi, come la statua di Cornelia Antonia di età antonina a Istanbul⁷⁰ e tardo antichi come le statue dedicate a Costantino e ai suoi figli provenienti dalle Terme costantiniane⁷¹ – qui il nome è indicato in nominativo – o il famoso *C. Caelius Saturninus Dogmatius* ai Musei Vaticani⁷²: in quest'ultimo caso, solo il nome compare sul plinto mentre la dedica con la titolatura e la descrizione accurata delle cariche da lui ricoperte occupa la base. Il nostro caso è diverso perché è l'intera iscrizione dedicatoria a essere stata apposta sul plinto, una pratica per cui ho trovato pochi confronti. Due di questi, che vorrei approfondire di

⁵⁶ In proposito Eck 1992; Fejfer 2008, pp. 100-101, 439-445.

⁵⁷ Fejfer 2008, p. 101.

⁵⁸ Kron 1977.

⁵⁹ Istanbul, Museo Archeologico inv. 605: Mendel 1914a, pp. 273-275, n. 550; arachne.dainst.org/entity/1094433.

⁶⁰ Istanbul, Museo Archeologico inv. 606: Mendel 1914b, pp. 23-25, n. 822; arachne.dainst.org/entity/1067895.

⁶¹ Liverani 1994, p. 165.

⁶² Liverani 1994, p. 163, nota 9.

⁶³ Liverani 1994.

⁶⁴ München, Glyptothek inv. 367: Alexandridis 2004, p. 125, n. 25, tav. 4.1.

⁶⁵ Tripoli, Museo Archeologico s. inv.: Boschung 2002, p. 22, nota 189; arachne.dainst.org/entity/1078719.

⁶⁶ Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek inv. 707: Johansen 1994, pp. 182-183, n. 79.

⁶⁷ Città del Vaticano, Musei Vaticani inv. XXXII.1.1699: Amelung 1903, pp. 544-545, n. 357, tav. 57.

⁶⁸ Città del Vaticano, Musei Vaticani inv. XXXII.5.1695: Amelung 1903, pp. 543-544, n. 355, tav. 57.

⁶⁹ Frascati, Museo Tuscolano senza inv.: Murer 2017, pp. 158-159, n. 5, tav. 5.

⁷⁰ Istanbul, Museo Archeologico inv. 2645: Mendel 1914b, pp. 588-589, n. 1377; arachne.dainst.org/entity/1067904.

⁷¹ Un plinto recante l'iscrizione CONSTANTINUS AUG (*CIL* VI, 1148; *LSA* 2302), rinvenuto sul Quirinale insieme a quattro statue e integrato come plinto di una di esse, raffigura l'imperatore Costantino o uno dei suoi figli, oggi a S. Giovanni in Laterano (*LSA* 556); le altre due statue con plinto iscritto, CONSTANTINUS AUG (*CIL* VI, 1149) e CONSTANTINUS CAES (*CIL* VI, 1150) sono oggi sul Campidoglio (Fittschen, Zanker 1985, pp. 144-145, n. 120, tavv. 149-150; *LSA* 555; Fittschen, Zanker 1985, pp. 145-147, n. 121, tavv. 149-150; *LSA* 559). Una quarta statua è andata perduta. Vd. anche von Heintze 1979.

⁷² Città del Vaticano, Musei Vaticani inv. 10493 (statua), 10494 (base): Giuliano 1957, pp. 81-82, n. 99, tavv. 59-60; arachne.dainst.org/entity/1080970.

seguito, mostrano interessanti paralleli con la scultura dalla cd. Sede degli Augustali⁷³.

Il primo caso riguarda una statua frammentaria rinvenuta nel *Bouleuterion* di Efeso e oggi al British Museum, che raffigurava in origine Lucio Vero nello schema iconografico dell'*Ares* Borghese⁷⁴ (fig. 6). L'iscrizione sul plinto, Λούκιον Αἴλιον Αὐρήλι[?]ον Κόμμοδοῦν τὸν υἱὸν τοῦ Αὐτοκράτορος Οὐήδιος Ἀντωνεῖνος, ricorda il destinatario del monumento, indicato semplicemente come figlio dell'imperatore, e il dedicante, costruttore del *Bouleuterion* stesso e noto benefattore di Efeso P. Vedio Antonino⁷⁵ (*M. Claudius P. Veditus Antoninus Phaedrus Sabinianus*). Due iscrizioni, molto simili per il formulario adottato, semplice e privo di titolatura, che conservano una dedica a Marco Aurelio e alla figlia *Annia Galeria Aurelia Faustina*, nata nel 151 d.C., provengono dall'edificio e fanno supporre l'esistenza di un ciclo statuariao dedicato alla famiglia imperiale⁷⁶. Nonostante una delle epigrafi sia conosciuta solo da un disegno e l'altra si conservi in forma frammentaria sembra che queste fossero apposte su basi e non direttamente sui plinti delle statue. La statua di Lucio Vero mostra, inoltre, sul retro segni di una rilavorazione che ne hanno ridotto la profondità (fig. 7), in modo che questa non eccedesse in nessun punto la profondità del plinto. Maria Aurenhammer, che ha curato la pubblicazione della scultura, ha ipotizzato che la rilavorazione avesse a che fare con l'inserimento della statua in un contesto architettonico preesistente, probabilmente una nicchia. La studiosa ritiene, quindi, possibile che il ciclo statuariao sia stato messo insieme con una certa fretta, forse in occasione di una visita di Lucio Vero a Efeso, e che sia stata utilizzata all'occorrenza una scultura più antica. La dedica sul plinto, in questo caso, potrebbe essere stata apposta in occasione del riutilizzo della statua e non riflettere l'originario rapporto di quest'ultima con la sua dedica.

Un ulteriore esempio è offerto da una statua femminile rinvenuta a Roma nella zona del Laterano e conservata oggi alla NY Carlsberg Glyptotek di Copenhagen⁷⁷ (fig. 8). La scultura, datata stilisticamente all'età adrianea, ha subito una rilavorazione della testa ritratto, che il tipo di pettinatura permette di datare al IV sec. d.C. Il plinto, destinato in origine a essere inserito in una base, come suggerisce la rastrematura, reca sul lato frontale una dedi-



Fig. 6 - Londra, British Museum. Veduta frontale della parte inferiore di una statua di Lucio Vero nello schema dell'*Ares* Borghese dal *Bouleuterion* di Efeso (© The Trustees of the British Museum).

⁷³ Una dedica incisa sul plinto di una statua di Nerone a Istanbul risulta, per il formulario piuttosto semplice e privo di titolatura, ben confrontabile con quella di Lucio Vero da Efeso (Istanbul, Museo Archeologico inv. 506: Mendel 1914a, pp. 315-316, n. 584; arachne.dainst.org/entity/1067812). Klaus Fittschen ha notato la singolarità dell'iscrizione e ha proposto per la tipologia della statua corazzata una datazione al II sec. d.C. e una collocazione all'interno di una galleria di imperatori (Fittschen 1970, p. 549). Frammenti di una statua colossale di Traiano, tra cui un plinto iscritto, sono stati rinvenuti all'interno del grande ninfeo, il cd. *Nymphaeum Traiani* di Efeso (Quatember 2011, pp. 66-67, n. 7.2, tavv. 116-117). L'iscrizione, apposta in parte all'interno di un campo incorniciato sulla fronte del plinto, in parte, però, in maniera inusuale, sulle cornici dello stesso (Quatember 2011, tav. 116.2), menziona l'imperatore con la stessa titolatura presente nella dedica del monumento. Ursula Quatember, che ha curato la pubblicazione dell'edificio, ritiene la statua di Traiano parte dell'originaria decorazione scultorea del ninfeo.

⁷⁴ Londra, British Museum inv. 1865.1206.1: Smith 1900, p. 189, n. 1256; Bier 2011, p. 96, n. 8.3.1 (iscrizione: H. Taeuber), pp. 99-101, 111, n. 1.1, tav. 66 (M. Aurenhammer, T. Opper); arachne.dainst.org/entity/1070416.

⁷⁵ Per il *Bouleuterion* di Efeso: Bier 2011.

⁷⁶ In proposito, Kalinowski 2001. Vd. anche Bier 2011, pp. 99-111 (M. Aurenhammer, T. Opper).

⁷⁷ Copenhagen, NY Carlsberg Glyptotek inv. 710: Johansen 1995, pp. 196-199, n. 87; arachne.dainst.org/entity/1068648.



Fig. 7 - Londra, British Museum. Veduta posteriore della parte inferiore di una statua di Lucio Vero nello schema dell'*Ares* Borghese dal *Bouleuterion* di Efeso (© The Trustees of the British Museum).

ca, per un'intelligente suocera da parte del genero: Τὴν πινυτήν ἐκύρην Εὐβούλιον / ἴσατο γαμβρός⁷⁸. L'iscrizione, di esecuzione poco accurata, è stata datata su base paleografica al IV sec. d.C. e sarebbe, quindi, contestuale alla rilavorazione del ritratto. Si tratta, pertanto, di un caso in cui l'apposizione dell'epigrafe sul plinto ha con sicurezza a che fare con il riuso della scultura.

Perché per il togato dalla cd. Sede degli Augustali così come per gli altri due esempi citati non sia stata riutilizzata la vecchia base o reperita una nuova è difficile dirlo. Sono numerosi i casi documentati in cui le statue furono ri-erette su una nuova base, sia in ambito pubblico che in quello privato: basti ricordare le iscrizioni, apposte proprio sulle basi, che ricordano il trasferimento di sculture *ex sordentibus locis*, a Ostia, a Roma⁷⁹ e altrove nell'impero, ma anche la già citata statua onoraria per Dogmazio, che doveva probabilmente trovarsi in un contesto domestico⁸⁰. La scelta di trasferire la dedica sul plinto può aver avuto a che fare con il nuovo contesto espositivo, in cui forse non ci si poteva o non ci si voleva avvalere di un supporto che consentisse l'inserimento di un testo epigrafico. Per la cd. Sede degli Augustali risulta al momento impossibile stabilire l'esatta collocazione delle sculture qui rinvenute, ad eccezione della ninfa addormentata. Basi di statue scoperte *in situ* all'interno di *domus* romane di epoca tardo-antica suggeriscono la presenza di statue onorarie per i proprietari o per membri

della famiglia nel vestibolo⁸¹ e negli spazi aperti⁸², isolate o all'interno di una galleria familiare⁸³. La posizione della nostra iscrizione, molto in basso rispetto a un ipotetico osservatore, e le dimensioni contenute delle lettere che, anche se dipinte in rosso, non dovevano risultare immediatamente visibili, potrebbe suggerire una collocazione della scultura a una certa altezza, in una nicchia o su piedistallo⁸⁴. La dimensione delle nicchie nell'abside della sala di ricevimento – le uniche all'interno dell'edificio – esclude la possibilità di inserire in questa posizione una scultura della grandezza del nostro togato. Potremmo immaginare che questa fosse stata posta su una base: il fatto che nella cd. Sede degli Augustali non ne sia stata rinvenuta alcuna non dovrebbe essere sopravvalutato, considerata la frequenza con cui questo tipo di monumenti veniva riutilizzata in epoca tardo-antica e medievale come materiale da costruzione⁸⁵. Come altre statue facenti parti dell'arredo statuario delle *domus*, forse anche le basi provenivano originariamente da un contesto funerario: poteva anche trattarsi di altari riusati per sostenere le sculture, come nel caso del già citato Dogmazio, sul quale, forse, non si voleva o poteva apporre una nuova dedica. Per

⁷⁸ IG XIV, 1090 (1), EDR 121458.

⁷⁹ Per la ri-erezione di statue a Roma vedi la sintesi in Michel d'Annoville 2015, pp. 349-353.

⁸⁰ Sul fenomeno del riutilizzo delle basi: Machado 2017 per l'Italia; Tantillo 2017 per Leptis Magna; Gehn 2017 in riferimento alle statue onorarie di togati.

⁸¹ Si tratta della base di statua per *Vulcacius Rufinus*, console nel 347 d.C., che, come indica l'iscrizione, si trovava *in vestibulo domus*: CIL VI, 32051.

⁸² Vd. le numerose basi di statue rinvenute nella corte a peristilio della *domus* dei *Valerii* a Roma: Niquet 2000, pp. 26-27.

⁸³ Una statua di *Iunius Quartus Palladius*, console nel 416 d.C., fu eretta dal fratello accanto alla sua e a quelle di altri membri della famiglia, *inter se ac suos*: CIL VI, 41383; EDR 073082; Niquet 2000, p. 29.

⁸⁴ Per la visibilità delle iscrizioni e il loro rapporto con la statua in ambito privato: Rathmayr 2016.

⁸⁵ Cfr. Smith 2007, p. 209 che a proposito di alcune statue femminili di epoca traiana trasportate nelle terme di Afrodisia, costruite durante il regno di Adriano, osserva anche che «the later re-display might account for their lack of bases», ma che la mancanza delle basi potrebbe essere parimenti imputata a un loro riutilizzo come materiale da costruzione.

quanto riguarda gli altri esempi da me citati, solo per la statua efesina di Lucio Vero disponiamo di informazioni più precise sul contesto espositivo antico: il frammento fu rinvenuto vicino alla porta centrale della *scenae frons* del *Bouleuterion* e Lionel Bier ha, quindi, proposto nella sua ricostruzione che fosse collocata nella nicchia subito alla destra della porta, su un'alta base⁸⁶. La ricostruzione deve restare ipotetica, dal momento che l'edificio non ha restituito nessuna base associabile alla statua di Lucio Vero, ma la collocazione in una posizione elevata deve aver facilitato la lettura dell'iscrizione.

Da un punto di vista della composizione dell'arredo scultoreo della cd. Sede degli Augustali, il già citato caso della Villa dei *Volusii* offre paralleli interessanti: l'alto numero di statue ritratto provenienti dall'edificio ostiense, nove su dodici in totale, risulta unico all'interno delle *domus* trattate nel nostro progetto e sembra suggerire il desiderio da parte dei proprietari di realizzare una galleria di antenati sul modello di quelle che celebravano l'illustre lignaggio nelle dimore aristocratiche⁸⁷. L'iscrizione che celebra *Aulus Livius Chryseros* ci informa che non ci troviamo di fronte a un senatore, bensì a un personaggio di ascendenza libertina, che doveva, però, probabilmente aver assunto un ruolo importante all'interno della famiglia, forse determinandone la fortuna finanziaria, che, a giudicare dalla ricchezza della *domus*, doveva essere considerevole. Il desiderio di rendere omaggio a questo antenato deve aver spinto i successivi proprietari, in cui sono probabilmente da riconoscere gli eredi, a trasportare la sua statua dalla sua collocazione originaria nella cd. Sede degli Augustali, dove entrò a far parte di una galleria che celebrava la tradizione familiare.

Concludendo credo che un'analisi congiunta dell'iscrizione e della statua a cui essa si riferisce, che prenda in considerazione non solo il contenuto dell'epigrafe, ma anche il supporto, il layout e l'esecuzione, abbia sicuramente il potenziale di dirci qualcosa che va al di là del testo e aiutarci a comprendere più pienamente la storia del manufatto. La mia base statistica è ancora molto limitata, ma il fenomeno dei plinti iscritti risulta già da questo primo e superficiale studio più variegato e complesso di quanto potrebbe apparire. Nel caso di iscrizioni dedicatorie sembra almeno da valutare l'ipotesi che queste abbiano a che fare con un trasferimento e/o un riutilizzo della scultura e che non riflettano l'originale rapporto tra quest'ultima e la sua dedica. Fondamentale per la comprensione di tale pratica è la ricostruzione del contesto espositivo antico che ne ha determinato la scelta e che influenzava, ovviamente, la visibilità e la capacità di lettura e ricezione del testo epigrafico.



Fig. 8 - Copenhagen, NY Carlsberg Glyptotek. Statua femminile di età adrianea, rilavorata nel IV sec. d.C. (© Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen).

⁸⁶ Bier 2011, p. 119, tav. 91 (M. Aurenhammer, U. Quatember, S. Thür).

⁸⁷ Per l'interpretazione dell'arredo statuario della cd. Sede degli Augustali vd. più approfonditamente Bazzechi, Danner 2023, pp. 313-329.

Abbreviazioni bibliografiche

- Alexandridis A. 2004, *Die Frauen des römischen Kaiserhauses: eine Untersuchung ihrer bildlichen Darstellung von Livia bis Iulia Domna*, Mainz.
- Amelung W. 1903, *Die Sculpturen des vaticanischen Museums*, 1, Berlin.
- Amelung W. 1908, *Die Sculpturen des vaticanischen Museums*, 2, Berlin.
- Barker S.J. 2020, *Reuse of Statuary and the Recycling Habit of Late Antiquity: An Economic Perspective*, in C.N. Duckworth, A. Wilson (eds), *Recycling and Reuse in the Roman Economy*, Oxford Studies on the Roman Economy, Oxford, pp. 105-190.
- Bazzechi E., Danner M. 2023, *Testimoni dell'agonia? La storia movimentata di un gruppo di sculture dalla cd. Sede degli Augustali (Ostia)*, «RM» 129, pp. 304-345.
- Bier L. 2011, *The Bouleuterion at Ephesos*, Forschungen in Ephesos 9.5, Wien.
- Bolle K., Machado C., Witschel C. (eds) 2017, *The Epigraphic Cultures of Late Antiquity*, Heidelberger althistorische Beiträge und epigraphische Studien 60, Stuttgart.
- Bollmann B. 1998, *Römische Vereinshäuser: Untersuchungen zu den Scholae der römischen Berufs-, Kult- und Augustalen-Kollegien in Italien*, Mainz.
- Boschung D. 1987, *Antike Grabaltäre aus den Nekropolen Roms*, Acta Bernensia 10, Bern.
- Boschung D. 2002, *Gens Augusta: Untersuchungen zu Aufstellung, Wirkung und Bedeutung der Statuengruppen des julisch-claudischen Kaiserhauses*, Monumenta artis Romanae 32, Mainz.
- Bruun C. 2014, *True Patriots? The Public Activities of the Augustales of Roman Ostia and the summa honoraria*, «Arctos» 48, pp. 67-91.
- Bruun C. 2016, *The Date of One Hundred Augustales from Roman Ostia in CIL XIV 4563: Early Second Century CE*, «ZPE» 198, pp. 257-270.
- Calabrò A. 2005, *Gli edifici degli Augustali in Italia. Revisione critica dei materiali e della documentazione epigrafica*, «StClOr» 51, pp. 135-193.
- Caldelli M.L., Cébillac-Gervasoni M., Laubry N., Manzini I., Marchesini R., Marini Recchia F., Zevi F. (a cura di) 2018, *Epigrafia ostiense dopo il CIL: 2000 iscrizioni funerarie*, Antichistica 15 - Storia ed epigrafia 5, Venezia.
- Calza G. 1941, *V. Ostia. Edificio degli Augustali*, «NSc» 1941, pp. 196-215.
- Calza R. 1964, *I ritratti. Ritratti greci e romani fino al 160 circa d.C.*, Scavi di Ostia 5, Roma.
- Calza R. 1977, *I ritratti. Ritratti romani dal 160 circa alla metà del III secolo d.C.*, Scavi di Ostia 9, Roma.
- Cantilena R., La Rocca E., Pannuti U., Scatozza L. 1989, *Le collezioni del Museo Nazionale di Napoli: la scultura greco-romana, le sculture antiche della collezione Farnese, le collezioni monetali, le oreficerie, la collezione glittica*, Le grandi collezioni dei musei italiani 1, Roma-Milano.
- Coccatto A., Gradante I., Lo Faro M.D. 2022, *Le iscrizioni dei cristiani a Siracusa. Narrazione e materialità di una comunità*, in F. Nicoletti (a cura di), *Siracusa antica: nuove prospettive di ricerca: archeologia e potenziamento della rete ospedaliera a Siracusa*, Palermo, pp. 401-431.
- Danner M. 2017, *Wohnkultur im spätantiken Ostia*, Kölner Schriften zur Archäologie 1, Wiesbaden.
- De Chirico R. 1941, *VI. Ostia. Sculture provenienti dall'edificio degli Augustali*, «NSc» 1941, pp. 216-246.
- Dietrich N. 2020, *Einleitung. Zur Materialität des Geschriebenen in der griechischen Plastik: Forschungsgeschichtliche Perspektive und daraus resultierende Fragen und Problemen*, in Dietrich, Fouquet, Reinhardt 2020, pp. 1-29.
- Dietrich N., Fouquet J., Reinhardt C. (Hrsg.) 2020, *Schreiben auf statuarischen Monumenten. Aspekte materialer Textkultur in archaischer und frühklassischer Zeit*, Materiale Textkulturen 29, Berlin-Boston.
- Dietrich N., Fouquet J. (eds) 2022a, *Image, Text, Stone. Intermedial Perspectives on Graeco-Roman Sculpture*, Materiale Textkulturen 36, Berlin-Boston.

- Dietrich N., Fouquet J. 2022b, *Introduction*, in Dietrich, Fouquet 2022a, pp. 1-13.
- Dietrich N., Lieb L., Schneidereit N. (Hrsg.) 2023a, *Theorie und Systematik materialer Textkulturen: Abschlussband des SFB 933*, Materiale Textkulturen 46.1, Berlin-Boston.
- Dietrich N., Lieb L., Schneidereit N. 2023b, *Einleitung*, in Dietrich, Lieb, Schneidereit 2023a, pp. 3-29.
- Descoedres J.-P. (éd.) 2001, *Ostia. Port et porte de la Rome antique*, catalogue de l'exposition (Genève 23 février-22 juillet 2001), Genève.
- Eck W. 1992, *Ebrungen für Personen hohen soziopolitischen Ranges im öffentlichen und privaten Bereich*, in H.-J. Schalles, H. von Hesberg, P. Zanker (Hrsg.), *Die römische Stadt im 2. Jahrhundert n. Chr.: der Funktionswandel des öffentlichen Raumes*, Kolloquium (Xanten 2.-4. Mai 1990), Xantener Berichte 2, Köln-Bonn, pp. 359-376.
- EDR: *Epigraphic Database Rome*, <http://www.edr-edr.it/default/index.php>.
- Feraudi-Gruénais F. 2015, *Die Rolle des 'Textträgers' in der Epigraphik. Rezeptionspraktische Text-Akteur-Relationen am Beispiel eines rezenten Spolienfundes*, in Kehnel, Panagiotopoulos 2015, pp. 37-72.
- Fejfer J. 2008, *Roman Portraits in Context*, Image and Context 2, Berlin.
- Fittschen K. 1970, *Rec. H.G. Niemeyer, Studien zur statuarischen Darstellung der römischen Kaiser*, «BJb» 170, pp. 541-552.
- Fittschen K., Zanker P. 1985, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom, I. Kaiser- und Prinzenbildnisse*, Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur 3, Mainz.
- Giuliano A. 1957, *Catalogo dei ritratti romani del Museo profano lateranense*, Monumenti vaticani di archeologia e d'arte 10, Città del Vaticano.
- Gehn U. 2017, *Late Antique Togati and Related Inscriptions. A Thumbnail Sketch*, in Bolle, Machado, Witschel 2017, pp. 363-405.
- Goette H.R. 1990, *Studien zur römischen Togadarstellungen*, Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur 10, Mainz.
- Helttula A. 2007, *Le iscrizioni sepolcrali latine nell'isola sacra*, «ActaInstRomFin» 30, Roma.
- Johansen F. 1994, *Roman Portraits*, 1. *Catalogue*, Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen.
- Johansen F. 1995, *Roman Portraits*, 3. *Catalogue*, Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen.
- Kalinowski A. 2001, *A New Antonine Inscription and a New Imperial Statue-Group from the Bouleuterion at Ephesos*, «JRA» 14.1, pp. 351-357.
- Kehnel A., Panagiotopoulos D. (Hrsg.) 2015, *Schriftträger - Textträger: zur materiellen Präsenz des Geschriebenen in frühen Gesellschaften*, Materiale Textkulturen 6, Berlin-Boston.
- Kron U. 1977, *Eine Pandion-Statue in Rom. Mit einem Exkurs zu Inschriften auf Plinthen*, «JdI» 92, pp. 139-168.
- Laird M.L. 2000, *Reconsidering the So-Called Sede degli Augustali at Ostia*, «MemAmAc» 45, pp. 41-84.
- Laird M.L. 2015, *Civic Monuments and the Augustales in Roman Italy*, New York.
- Liverani P. 1994, *Il ciclo di ritratti dell'edificio absidato di Bassus a Roselle. Iconografia imperiale e glorificazione familiare*, «RM» 101, pp. 161-173.
- LSA: *Last Statues of Antiquity*, <http://laststatues.classics.ox.ac.uk/>.
- Machado C. 2017, *Dedicated to Eternity? The Reuse of Statue Bases in Late Antique Italy*, in Bolle, Machado, Witschel 2017, pp. 323-361.
- Mansuelli G.A. 1958, *Galleria degli Uffizi. Le sculture*, 1, Cataloghi dei musei e gallerie d'Italia, Roma.
- Meiggs R. 1973, *Roman Ostia*, Oxford.
- Mendel G. 1914a, *Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines*, 2, Costantinople.
- Mendel G. 1914b, *Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines*, 3, Costantinople.

- Michel d'Annoville C. 2015, *Rome and Imagery in Late Antiquity: Perception and Use of Statues*, in M.R. Salzman, M. Saghy, R. Lizzi Testa (a cura di), *Pagans and Christians in Late Antique Rome. Conflict, Competition, and Coexistence in the Fourth Century*, New York, pp. 343-357.
- Murer C. 2016, *The Reuse of Funerary Statues in Late Antique Prestige Buildings at Ostia*, in T.M. Kristensen, L.M. Stirling (eds), *The Afterlife of Greek and Roman Sculpture. Late Antique Responses and Practices*, Ann Arbor, pp. 177-196.
- Murer C. 2017, *Stadtraum und Bürgerin. Aufstellungsorte kaiserzeitlicher Ehrenstatuen in Italien und Nordafrika*, Urban Spaces 5, Berlin.
- Niquet H. 2000, Monumenta virtutum titulique. *Senatorische Selbstdarstellung im spätantiken Rom im Spiegel der epigraphischen Denkmäler*, Heidelberger althistorische Beiträge und epigraphische Studien 34, Stuttgart.
- Oberleitner W. 2009, *Das Partherdenkmal von Ephesos: ein Siegesmonument für Lucius Verus und Marcus Aurelius*, Schriften des Kunsthistorischen Museums 11.A-B, Wien.
- Pallottino M. 1946, *Arco degli Argentari*, I monumenti romani 2, Roma.
- Pavolini C. 2011, *Un gruppo di ricche case ostiensi del Tardo Impero. Trasformazioni architettoniche e cambiamenti sociali*, in O. Brandt, P. Pergola (a cura di), *Marmoribus vestita. Studi in onore di Federico Guidobaldi*, Studi di antichità cristiana 62, Roma, pp. 1025-1048.
- Pavolini C. 2012, *La cosiddetta "Sede degli Augustali" di Ostia: Guido e Raissa Calza, Margaret Laird e oltre*, «AnnSiena» 33, pp. 145-162.
- Petrovic A., Petrovic I., Thomas E. (a cura di) 2019, *The Materiality of Text. Place, perception, and Presence of Inscribed Texts in Classical Antiquity*, Brill Studies in Greek and Roman Epigraphy 11, Leiden.
- Quatember U. 2011, *Das Nymphaeum Traiani in Ephesos*, Forschungen in Ephesos 11.2, Wien.
- Rathmayr E. 2016, *The Significance of Sculptures with Associated Inscriptions in Private Houses in Ephesos, Pergamon and Beyond*, in R. Benefiel, P. Keegan (eds), *Inscriptions in the Private Sphere in the Graeco-Roman World*, Brill Studies in Greek and Roman Epigraphy 7, Leiden, pp. 146-178.
- Ritter-Schmalz C., Schwitter R. (Hrsg.) 2019, *Antike Texte und ihre Materialität. Alltägliche Präsenz, mediale Semantik, literarische Reflexion*, Materiale Textkulturen 27, Berlin-Boston.
- Romeo I. 2019, *I ritratti romani dal 250 circa al VI secolo*, Scavi di Ostia 17, Sesto Fiorentino.
- Rotili M. 1972, *L'Arco di Traiano a Benevento*, Roma.
- Sitz A.M. 2023, *Pagan Inscriptions, Christian Viewers. The Afterlives of Temples and their Texts in the Late Antique Eastern Mediterranean*, Cultures of reading in the Ancient Mediterranean, New York.
- Smith A.H. 1900, *A Catalogue of Sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities*, British Museum 2, London.
- Smith R.R.R. 2007, *Statue Life in the Hadrianic Baths at Aphrodisias, AD 100-600: Local Context and Historical Meaning*, in F.A. Bauer, C. Witschel (Hrsg.), *Statuen in der Spätantike*, Spätantike, frühes Christentum, Byzanz - Reihe B: Studien und Perspektiven 23, Wiesbaden, pp. 203-235.
- Squire M.S. 2009, *Image and Text in the Graeco-Roman Antiquity*, Cambridge.
- Stirling L.M. 2005, *The Learned Collector. Mythological Statuettes and Classical Taste in Late Antique Gaul*, Ann Arbor.
- Stirling L.M. 2015, *The Opportunistic Collector. Sources of Statuary Décor and the Nature of Late Antique Collecting*, in M.W. Gahtan, D. Pegazzano (eds), *Museum Archetypes and Collecting in the Ancient World*, Monumenta Graeca et Romana 21, Boston, pp. 137-145.
- Stirling L.M. 2016, *Shifting Use of a Genre. A Comparison of Statuary Décor in Homes and Baths of the Late Roman West*, in T.M. Kristensen, L.M. Stirling (eds), *The Afterlife of Greek and Roman Sculpture. Late Antique Responses and Practices*, Ann Arbor, pp. 265-289.
- Tantillo I. 2017, *La trasformazione del paesaggio epigrafico nelle città dell'Africa romana, con particolare riferimento al caso di Leptis Magna (Tripolitana)*, in Bolle, Machado, Witschel 2017, pp. 213-270.

- von Heintze H. 1962, *Drei spätantike Porträtstatuen*, «AntPl» 1, pp. 7-32.
- von Heintze H. 1979, *Statuae quattuor marmoreae pedestres quarum basibus Constantini nomen inscriptum est*, «RM» 86, pp. 399-437.
- Vorster C. 1999, *La villa come museo, sul valore delle 'sculture antiche' in età imperiale*, in M. Aoyagi, S. Steingräber (a cura di), *Le ville romane dell'Italia e del Mediterraneo antico*, Academic meeting (University of Tokyo, November 13-15 1996), Tokyo, pp. 166-176.
- Vorster C. 2012-2013, *Spätantike Bildhauerwerkstätten in Rom. Beobachtungen zur Idealskulptur der nachkonstantinischen Zeit*, «JdI» 127-128, pp. 393-497.
- Vorster C. 2023, *Notlösung oder Mehrwert? Wiederverwendete Statuen in der Spätantike*, in G. Brands, H.R. Götter (Hrsg.), *Spätantike Ideal- und Portraitplastik. Stilkritik, Kontexte, naturwissenschaftliche Untersuchungen*, Beiträge eines Workshops (Halle 13.-16. Juni 2018), Tagungen und Kongresse 2, Wiesbaden, pp. 145-163.
- Wrede H. 1981, *Consecratio in formam deorum. Vergöttlichte Privatpersonen in der römischen Kaiserzeit*, Mainz.

Images et inscriptions sur les reliefs funéraires de banquet à Rome et en Italie, à l'époque romaine

Valérie Huet

Riassunto: Le immagini di banchetti sui monumenti funerari a Roma e in Italia sono relativamente numerose, così come i riferimenti ai banchetti nelle iscrizioni funerarie. Tuttavia, sembrano escludersi a vicenda. Nell'articolo, esploro tre eccezioni per comprendere meglio il rapporto tra immagini e parole sui monumenti funerari.

Keywords: Rome, funerary reliefs, funerary inscriptions, banquet, wine.

Parole chiave: Roma, rilievi funerari, iscrizioni funerarie, banchetto, vino.

Verse, Callistus, deux doubles-cyathes de Falerne et toi, Alcimus fait fondre par-dessus la neige mise en réserve pour l'été. Que ma chevelure s'imbibe sans mesure des flots onctueux de l'amome, et que mes tempes cèdent sous le poids des roses en guirlandes. Le Mausolée, si proche, nous invite à jouir de la vie, en nous enseignant que les dieux eux-mêmes peuvent mourir¹.

Dans cette épigramme, Martial évoque le cadre du banquet en réclamant du vin très réputé de Campanie, produit dans la région de Caserte et la manière la plus luxueuse de le déguster, en y mêlant de la neige fondue. En effet, le vin pur est réservé aux divinités ; le vin bu par les citoyens romains comporte de nombreuses épices et est soit versé avec de l'eau chaude, soit glacé grâce à de la neige². Un autre élément du banquet est la couronne ou guirlande de roses qui ceint la tête du banqueteur³. Le Mausolée est probablement une référence au Mausolée d'Auguste qui abrite également certains de ses successeurs, les dieux auxquels fait allusion Martial sont les empereurs ou plutôt leurs *genii* de leur vivant, qui, une fois morts, après la *consecratio*, deviennent des *diui*, même s'il paraît curieux de les désigner ici sous le vocable *deus*⁴. Mais ce qui nous importe ici, c'est la leçon qu'en tire le poète : il faut profiter de la vie tant qu'il en est encore temps.

Or c'est justement le message hédoniste que délivrent de nombreuses inscriptions sur les monuments funéraires à Rome et en Italie ; en effet, elles mentionnent souvent des banquets ou font allusion à des libations de vin, libations aux morts et libations des vivants qui doivent savourer l'instant présent. Certaines de ces inscriptions instaurent de véritables fondations funéraires. Comme l'écrit Jean Andrea dans son article sur les fondations privées à Rome et en Italie qui se fonde sur un corpus de 148 inscriptions :

les membres des ordres privilégiés (ordre sénatorial, ordre équestre, et ordres des décurions des diverses cités) prévoient rarement, dans les fondations qu'ils constituent, des prestations réflexes d'ordre funéraire. Ceux qui constituent des fondations pour le culte de leurs Mânes et l'entretien de leur tombeau, s'ils ne sont pas les plus déshérités des plébéiens, sont

* valerie.huet@cnrs.fr, Centre Jean Bérard, UAR 3133, CNRS-EFR, Naples

Je tiens à remercier vivement Marin Mauger et Eric Morvillez pour leur aide précieuse, ainsi que John Scheid.

¹ Mart. *epigr.* 5.64 (traduit par H.J. Izaac, Paris « Les Belles Lettres », 1930) : *Sextantes, Calliste, duos infunde Falerni, / tu super aestiuas, Alcime, solue niues ; / pinguescat nimio madidus mihi crinis amomo / lassenturque rosis tempora sutilibus. / Tam uicina iubent nos uiuere Mausolea, / cum doceant ipsos posse perire deos.*

² Sur l'usage de la neige, lire Turcan-Deleani 1964 ; Dunbabin 1993, pp. 127-129.

³ Sur les guirlandes et couronnes, notamment dans le contexte du banquet, Guillaume-Coirier 1998, pp. 3-54 ; Guillaume-Coirier 2002 ; voir aussi Turcan 1971.

⁴ Voir entre autres Huet, Rosso 2022.

pourtant en général des plébéiens. À preuve que les membres des ordres privilégiés parvenaient à faire exécuter les rites du culte funéraire par leurs descendants ou par leurs affranchis, et que tous les plébéiens, à l'inverse, ne se satisfaisaient pas des collègues funéraires.⁵

Cependant Jean Andreau mentionne un document exceptionnel, une inscription de Crotona :

À Futia Lolliana, fille de Caius, sa fille pleine de piété, C. Futius Onirus, *duumvir* pour la seconde fois. Il a donné aux décurions 10.000 HS pour qu'avec les intérêts de cet argent, chaque année, le jour anniversaire de ma fille, le 7 avant les ides d'avril (=7 avril), vous vous réunissiez et mangiez ensemble pour une somme de 400 HS, – et que vous répandiez dans sa tombe, pour une somme de 200 HS, des vivres et des boissons. N'utilisez pas cet argent à autre chose. L'emplacement du tombeau a été donné par décret des décurions⁶.

L'inscription témoigne de l'institution par un notable de la cité, puisque celui-ci est *duumvir* pour la seconde fois, d'une fondation réflexe auprès des décurions de Crotona qui consiste à offrir chaque année un banquet aux décurions avec charge pour ceux-ci de verser des *profusiones* sur la tombe de sa fille. Jean Andreau traduit les *profusiones* par le geste de répandre de la nourriture et du vin sur le tombeau.

Les images de banquet sont également fréquentes sur les reliefs funéraires à Rome et en Italie⁷. Par relief, j'entends autels, urnes, plaque de *loculus*, sarcophages (caves et couvercles). Toutefois quand ces reliefs comportent des inscriptions, celles-ci ne parlent que rarement de banquets. C'est comme si l'image de banquet excluait toute allusion à celui-ci. Et la représentation de banquet est choisie en grande majorité par un groupe social correspondant à ce qui était appelé par Paul Veyne la plèbe moyenne (*plebs media*)⁸, et par les affranchis, quand on connaît leur identité par une inscription ; il existe là aussi des exceptions, comme pour les fondations privées funéraires mentionnées plus haut.

Sur un corpus de 273 monuments (ou fragments de monuments) provenant de Rome et d'Italie, il existe seulement deux exceptions : un monument longtemps disparu, mais connu par un dessin, conservé à la Galleria Nazionale Barberini et un relief conservé à la Villa Getty à Malibu qui mentionne le vin. À ceux-ci je peux ajouter un autre monument qui représente sur son couvercle en ronde bosse un homme sur une *kliné*, mais dans mon corpus j'avais exclu toute cette catégorie de monuments ; est associée à ce couvercle une inscription qui a été martelée et qui a donc disparu. La pêche est donc maigre. Toutefois ces quelques exceptions du corpus peuvent permettre de mieux comprendre les rapports entre image et écrit sur les monuments funéraires.

La première image (fig. 1) est connue car c'est par elle que Katherine Dunbabin introduit son propos, dans son livre sur le banquet⁹, en se basant sur un dessin de la collection de Cassiano del Pozzo conservé au British Museum¹⁰. Le monument lui-même, longtemps considéré comme disparu, est conservé à la Galleria Nazionale Barberini (fig. 2), dans un état plus fragmentaire que le dessin ne le laissait supposer, puisque le haut du relief avec la tête de l'homme allongé manque¹¹. Mais en confrontant les deux, on peut noter la fidélité du dessin, sauf en ce qui concerne la grandeur des caractères de l'inscription. Regardons d'abord l'image avant de lire l'inscription.

⁵ Andreau 1977, passage cité p. 161.

⁶ CIL X, 107 : *Futiae C(ai) filiae) / Lollianae / filiae piissimae C(aius) Futi/us Onirus iterum Iiuir item / dedit decurionibus HS X(milia) n(ummum) / ut ex usuris eorum quod/quod annis VII Idus Apriles / natale filiae meae epulan/tes confrequentetis / HS CCCC n(ummum) et in profusioni/bus HS CC n(ummum) neque in alios / usus conuertatis / l(ocus) d(atus) d(ecreto) d(ecurionum)*. La traduction est celle de Andreau 1977, pp. 185-186.

⁷ Sur la tombe utilisée comme lieu d'auto-représentation : Zanker 2002a, en particulier sur les représentations du banquet, pp. 150-152.

⁸ Veyne 2000 repris dans Veyne 2005, pp. 117-161. Pour une contestation de Paul Veyne, voir la partie II de Courrier 2014, pp. 299-421, et pour notre propos sur la *plebs media* au banquet pp. 400-421.

⁹ Dunbabin 2003, pp. 1-3, fig. 1.

¹⁰ Londres, British Museum inv. 2005.0927.45.

¹¹ Voir Stenhouse 2002, pp. 302-303, n. 179. Voir aussi Davies 2007, pp. 49-50 ; Courrier 2014, pp. 415-416.

Un homme aux traits marqués, à en croire le dessin, est à demi allongé sur une *kliné* ou un *lectus*, un lit à hauts montants ; il est vêtu d'une tunique et d'une toge (ou manteau), et il semble regarder droit devant lui le spectateur. De sa main gauche, il porte une coupe de taille conséquente, un *skyphos* qui devait contenir du vin ; de la main droite, il tient un bout d'une guirlande ou plutôt d'une couronne souple. Un bout de celle-ci est attrapé par la main droite d'un personnage dont la taille évoque celle d'un enfant ; celui-ci est présenté de profil assis sur un tabouret ; il semble tenir un bâton mince un peu tordu de la main gauche¹² ; il est vêtu d'une courte tunique et d'un manteau à capuche ; à son flanc, figure un glaive ; ses pieds sont chaussés, contrairement à l'homme allongé qui, conformément aux normes du banquet, est déchaussé. Devant le banqueteur, est représentée une table tripode avec figures et pieds probablement léontins ; sur la table sont posés trois récipients renvoyant au service du vin, mais également à celui de mets.

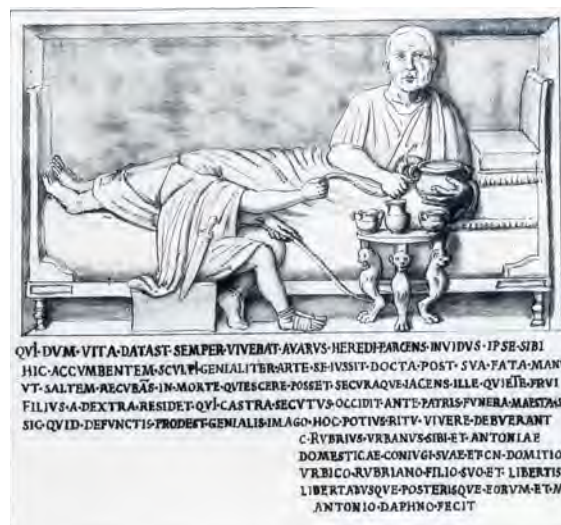


Fig. 1 - London, British Museum. Dessin du monument de C. Rubrius Urbanus, collection de Cassiano del Pozzo (© British Museum).

Par la composition hiérarchique et la position hiératique du banqueteur, nous pouvons penser que le monument est érigé en l'honneur d'un père, à ses dieux Mânes.

Mais l'inscription nous révèle autre chose, car elle introduit un commentaire sur l'image, elle l'explicite, ce qui est tout à fait exceptionnel :

Tant que la vie lui était donnée, il a toujours vécu en avare économisant pour son héritier, ne dépensant pas, pingre avec lui-même. C'est ici qu'il s'est fait sculpter par des mains habiles, joyeusement allongé après sa propre mort, afin qu'il puisse au moins se reposer allongé dans la mort et jouir d'un repos assuré. Son fils, assis à sa droite, a suivi la carrière militaire et est mort avant les tristes funérailles de son père. Mais qu'est-ce qu'une image joyeuse apporte aux morts ? C'est ainsi qu'ils auraient dû vivre. Caius Rubrius Urbanus l'a fait pour lui-même et pour Antonia Domestica sa femme et pour Cn. Domitius Urbus Rubrianus son fils et pour ses affranchis et leur postérité, et pour Marcus Antonius Daphnus¹³.

Notons que les dernières lignes énonçant qui a commandé le monument et pour qui il l'a fait faire sont en caractère un peu plus gros, et donc plus aisément lisibles. L'image représente ainsi le père et le fils. Et c'est le fils qui est déjà mort. Sans l'inscription, l'image serait interprétée à l'inverse avec le père mort et le fils vivant. Toutefois on peut émettre l'hypothèse que l'image a été pensée et sculptée dans un premier temps avant que l'inscription ne soit gravée. Alors le père aurait commandé la sculpture de l'image avant de connaître le destin de son fils, sa mort prématurée. Car le message délivré par l'inscription n'est effectivement pas celui qu'on attend. Mais cette hypothèse est-elle la bonne ?

Si l'on regarde l'image, c'est une image d'un banquet qui a l'air de commémorer un repas de vivants mettant en scène les rapports hiérarchiques entre deux personnages, un père à demi-allongé, un fils assis sur un tabouret à ses pieds, représenté plus petit. L'usage de la perspective hiérarchique est un procédé relativement courant pour les reliefs de la fin du I^{er} siècle et du début II^e siècle : elle permet de mettre en avant une hiérarchie entre le mari et la femme ou entre un/des parent/s et son/leurs enfant/s, ou entre les citoyens romains/affranchis avec leurs serviteurs, leurs esclaves.

¹² Glenys Davies émet l'hypothèse qu'il pourrait s'agir du cep de vigne du centurion, signe de son commandement : Davies 2007, p. 50. Cependant celui-ci me paraît trop fin.

¹³ CIL VI, 25531 : *Qui dum uita data (e)st semper uiuebat auarus heredi parcens inuidus ipse sibi / hic accumbentem sculpi genialiter arte se iussit docta post sua fata manu / ut saltem recubans in morte quiescere posset securaque iacens ille quiete frui / filius a dextra residet qui castra secutus occidit ante patris funera maesta sui / sic quid defunctis prodest genialis imago hoc potius ritu uiuere debuerant / (Caius) Rubrius Vrbanus sibi et Antoniae / Domesticae coniugi suae et Cn(aeo) Domitio / Vrbrico Rubriano filio suo et libertis / libertabusque posterisque eorum et M(arco) / Antonio Daphno fecit.*



Fig. 2 - Roma, Palazzo Barberini. Monument de C. Rubrius Urbanus (© MiC - Gallerie Nazionali Barberini-Corsini).

Je ne connais qu'un seul exemple aussi explicite, celui entre une mère et probablement son fils qui orne l'urne funéraire de M. Domitius Primigenius¹⁴ (fig. 3). Une femme est allongée sur un *lectus* ou banquette ; ce lit se détache bien de l'image, par ses deux montants incurvés, un fond qui ressemble à des briques, et surtout par la guirlande de roses qui l'encadre. Revenons à la femme : elle tient une coupe de la main gauche et semble toucher de l'autre main l'oreille du petit personnage, un garçon ou jeune homme assis sur la banquette. Celui-ci a les pieds qui reposent sur une base ; il est vêtu d'une tunique et de la toge ; il tend les bras vers la femme tenant probablement des deux mains un gobelet ou une coupe ; il regarde vers le spectateur. À côté de lui, une table sur laquelle on voit des récipients et un *simpulum*. De chaque côté du lit, apparaît un petit personnage en tunique courte qui ressemble à un enfant : celui de gauche semble apporter des fruits, tandis que celui de droite tient des vases à boire. Comme l'écrit Glenys Davies¹⁵, ce n'est pas clair si ce sont des enfants ou des esclaves ; elle penche elle-même pour la première solution. Les deux solutions ne sont pas exclusives. Le couronnement de l'urne montre une scène d'oiseaux donnant à becqueter à leurs petits, située sur le fronton flanqué de deux aigles. Les faces latérales présentent un laurier avec des oiseaux. L'inscription prend place sur la face principale dans une *tabula* au registre inférieur :

Aux dieux Mânes, M. Domitius Primigenius a fait ce monument pour lui-même et pour ses affranchis (hommes et femmes) et leurs descendants¹⁶.

¹⁴ New York, Metropolitan Museum of Art, Fletcher Fund, 1927, inv. 27.122.2.a-b : m l. 0.337 × h. 0.403 ; époque flavienne ; Sinn 1987, p. 201, n. 458, pl. 71.c-d ; Dunbabin 2003, pp. 116-119, fig. 66 ; Roller 2006, pp. 2-4, fig. 1 ; Davies 2007, pp. 53-54, fig. 2.5 ; Picón et al. 2007, pp. 364 et 488, n. 423 ; Courrier 2014, pp. 412-413.

¹⁵ Davies 2007, p. 53.

¹⁶ *Dis Manibus. M(arcus) Domiti/us Primigenius fecit sibi / et suis libertis libertabusq(ue) / posterisque eorum.*

Ce qui frappe bien sûr le spectateur, c'est la distanciation entre l'image et l'inscription. Ici nul commentaire, et nulle allusion à la femme qui est toutefois la protagoniste de l'image, banquetant à demi-allongée sur le lit. Pour Matthew Roller¹⁷, la femme serait une affranchie, la mère d'un citoyen romain, à savoir *M. Domitius Primigenius*, représenté assis sur le lit. Pour Katherine Dunbabin, rien n'exclut qu'ils soient mari et femme, mais que l'épouse soit morte avant lui. Toutefois, l'inscription ne mentionne aucune épouse. Ou alors l'image a été conçue pour quelqu'un d'autre que l'acheteur. Cependant il est impossible de trancher entre ces différentes théories¹⁸. Ce qui est certain c'est que l'image présente un renversement des codes iconiques habituels. Glenys Davies soulève à propos de ce relief d'intéressantes questions :

it seems strange that such a particular version of the scene was chosen, when it does not seem to fit with what we are told in the inscription. Did someone else commission this monument for his wife, a devoted mother – only to find he could not pay, so Domitius Primigenius bought it cheap? Does the inscription represent a secondary use? Are we wrong to expect these scenes to relate closely to people mentioned in the inscription – are they perhaps just generic scenes which give generalized messages, not intended to be specific to the people commemorated?¹⁹



Fig. 3 - New York, Metropolitan Museum of Art. Urne funéraire de *M. Domitius Primigenius* (© Metropolitan Museum).

Je soulignerai toutefois que le décor est exceptionnel par sa composition et donc semble bien avoir été fait pour une commande précise. L'entourage du lit par des guirlandes de rose crée une distance par rapport aux banquets des vivants, et renvoie plus vers le lit funéraire et l'exposition du défunt, et la base sur laquelle se tient l'enfant ou mari vers la représentation d'une statue. Par contre, cette urne est bien dans la norme pour l'épigraphie, car celle-ci ne donne aucune référence sur la décoration et son sujet, aucune explication sur son choix, ce qui est bien sûr extrêmement frustrant pour nous, spectateurs modernes.

Revenons à notre monument de *C. Rubrius Urbanus* (figg. 1-2). Le commanditaire souhaitait être représenté banquetant dans la mort ; l'image faisait sens pour lui, avant même, semble-t-il, de connaître le décès de son fils. Ou alors cette image a été justement créée après la mort de ce dernier, pour exprimer le regret : le *pater familias* jouerait son rôle par rapport à son fils banquetant avec lui. Ce qui est intéressant est que l'image ne représente pas la réalité, puisqu'elle montre un banquet qui n'a pas eu lieu dans la vie « réelle », le père étant trop pingre. L'image est un idéal impossible à atteindre. L'image combinée au texte correspond à un regret du père et à un avertissement au spectateur avec pour message : profitez de la vie tant qu'il en est encore temps ! Donc l'image ne représente ni un banquet funéraire ni un banquet de vivants, mais un imaginaire impossible. L'image et le texte sont complémentaires ; en l'absence de l'explication du texte, on ne comprend pas ce que représente le banquet.

¹⁷ Roller 2006, pp. 2-4.

¹⁸ Dunbabin 2003, p. 119.

¹⁹ Davies 2007, p. 54.



Fig. 4 - Malibu, Villa Getty Museum. Monument de *T. Aelius Evangelus* (© Getty Museum).

Le deuxième monument que je souhaite considérer est conservé au Getty Museum²⁰ (fig. 4). Suivant les interprétations, il s'agit d'un panneau de sarcophage en marbre²¹ ou d'une plaque qui était insérée dans un monument plus grand²², provenant probablement de l'*Isola sacra* d'Ostie.

Nous y retrouvons un banqueteur barbu habillé d'une tunique et d'un drapé, accoudé directement sur le matelas du lit, tenant un gobelet (ou coupe) de la main gauche, et une grappe de raisin dans la main droite. Cette dernière est soulevée au-dessus du genou, dans un geste similaire à celui effectué par les *equites singulares* quand ils tiennent une couronne ou guirlande. Mais la guirlande repliée se trouve dans la main gauche d'une femme, tandis que de la main droite elle brandit un gobelet plus petit. La femme est debout au pied du lit, faisant face au banqueteur. Les deux personnages sont en interaction. Comment faut-il interpréter le rôle de la femme ? Comme celui d'une assistante, ou d'une personne buvant avec l'homme ? La couronne ou guirlande repliée la classe plutôt du côté des épouses des banqueteurs, même si ses vêtements (tunique n'allant pas jusqu'aux chevilles, étoffe nouée ou enroulée sous sa poitrine) sont proches de ceux d'une servante et montrent bien que nous ne sommes pas devant une matrone. Pour compléter l'image du banquet, est présentée une table-tripode devant le lit avec le plateau vu de dessus, sur lequel apparaît la forme d'un poisson. À côté se trouve un porte-bouteille en vannerie dont le couvercle est suspendu sur le côté, montrant que l'objet est ouvert et a servi. Deux animaux apparaissent dans la scène du banquet : aux pieds de l'homme, un coq ; aux pieds de la femme, une chèvre²³.

Derrière la femme, est posée une grosse pelote de laine sur une table. De part et d'autre du relief, se faisant face, un homme en tunique plus ou moins courte²⁴, assis sur un tabouret, est occupé au travail de la laine : à gauche un homme barbu, peut-être le même personnage que le banqueteur, prépare des écheveaux de laine, la cardant ; à droite un homme plus jeune, imberbe, fabrique une pelote. Je ne m'étendrai pas ici sur les détails du métier lié à la préparation de la laine²⁵, car ce n'est pas mon propos. Notons toutefois la balance posée sur la ligne du sol à droite. Prolongeant la tête du lit, sur une ligne de rochers ascendante, une petite scène montre un homme habillé d'une tunique et d'un pantalon, coiffé d'un bonnet phrygien, tirant sous un arc un animal (cheval ? mule ?), tout en regardant derrière lui un autre personnage habillé et coiffé à l'identique qui semble danser ; devant, une femme se retourne vers eux²⁶. L'autre extrémité du panneau, à gauche, est très difficilement lisible : deux animaux, probablement des boucs, sont autour d'un arbre : l'un dressé semble représenté mangeant les feuilles de l'arbre comme dans les scènes dionysiaques.

²⁰ Inv. 86.AA.701 : m h 0.465 × l. 1.75 × ép. 0.09. *Summa* 1981, n. 75 ; Koch 1988, pp. 24-27, n. 9 ; Amedick 1991, p. 133, n. 68, pl. 1.2, 2.1, 3.3, 116.2 ; Schmidt 1993, pl. 88 ; Holliday 1993 ; *AE* 1990, 1044 ; Estienne *et al.* 2004, p. 294, n. 138, pl. 62.

²¹ John Holliday (Holliday 1993) souligne la présence de reliefs abrasés sur le début des côtés du panneau.

²² Alfredo Buonopane se fonde sur le trou qui apparaît en haut de l'arbre à gauche qui aurait pu permettre de l'accrocher : Buonopane, Corti 2018, p. 127.

²³ Les commentateurs hésitent entre chèvre et bouc.

²⁴ Leurs habits diffèrent.

²⁵ Pour ceux-ci, voir entre autres l'analyse de Carla Corti : Buonopane, Corti 2018, p. 127.

²⁶ Pour Rita Amedick, il s'agit d'une représentation de rites à Cybèle, pour Margot Schmidt d'une allusion à Homère avec l'introduction du cheval de Troie. John Holliday propose comme première solution la représentation des Dioscures, avec peut-être leur sœur Hélène, comme seconde hypothèse une allusion à Cybèle et Attis.

Une inscription court au-dessus du panneau. Sur la ligne du dessus : *Fuerit post me et post Gaudenia Nicene / ueto alium quisquis hunc titulum legerit* ; sur la ligne en-dessous courant entre la tête de la femme à la couronne repliée et la grappe de raisin du banqueteur : *mi et ille feci*. Une seconde inscription répartie sur trois lignes est insérée sous le lit : *T. Aelio Euangelo / homini patienti / merum profundat*. Comme l'inscription est difficile à comprendre du fait de sa grammaire approximative et d'un re-martelage²⁷, j'en donne ici la lecture que m'a proposée John Scheid et que j'agrée. À la première ligne, « il n'aura après moi et Gaudenia Nice personne d'autre, je l'interdis » ; à la seconde ligne, « je l'ai en effet créée (la tombe) pour moi et elle ». La seconde partie de l'inscription commence à la fin de la première ligne et se poursuit sous le lit du banqueteur. Elle donne une deuxième injonction au lecteur de l'inscription : « celui, quel qu'il soit, qui lira cette inscription, qu'il verse du vin pur à Titus Aelius Evangelus, homme qui endure (*patiens*) ».

L'inscription peut nous aider à répondre à quelques questions. En effet deux noms sont cités : *Gaudenia Nice* et *T. Aelius Evangelus* ; il est aisé de les attribuer aux deux figures représentées en interaction que j'ai décrites, à savoir le banqueteur et la femme à la couronne ou guirlande. Ceci est renforcé par les traits des deux personnages qui semblent être des portraits. Les *cognomina* renvoient sinon à la Grèce, du moins à l'Orient. *T. Aelius Evangelus* aurait été un esclave impérial travaillant la laine à Ostie qui aurait été affranchi par Antonin le Pieux. Les habits dans lequel il se fait représenter allongé le placent du côté des citoyens romains alors que les vêtements de la femme et des deux hommes assis sont ceux de travailleurs.

Le vin est évoqué dans l'inscription puisque le mot *merum* apparaît. Ainsi il semble que pour notre relief du Getty, l'adéquation existe aussi entre l'image et le texte, mais l'invitation a glissé du monde exclusif des vivants à celui des morts, puisque le lecteur, et par conséquent le spectateur, est invité à honorer *Titus Aelius Evangelus*, ou plutôt ses Mânes, en lui versant du vin non coupé, celui réservé aux divinités, c'est-à-dire du *merum*. Toutefois, les Mânes ne sont pas cités. *Titus Aelius Evangelus* s'adresse au lecteur/spectateur comme s'il était encore vivant, puisque c'est lui qui a commandé de son vivant ce relief.

En fait le relief est complexe car il entremêle plusieurs séries d'images, les images de banquet, les images liées à un métier, ici celui de la laine, du textile, et peut-être des images liées à des *sacra*, interprétés par certains comme évoquant la *mater magna* à droite, mais qui peuvent également suggérer des *sacra* dionysiaques, à gauche.

L'histoire se complique avec un autre relief mentionnant le même personnage et le portraiturant dans la même activité. C'est un petit relief conservé au Medelhavsmuseet à Stockholm en Suède²⁸ (fig. 5). Au centre, apparaît un homme barbu aux cheveux bouclés, habillé d'une tunique courte et d'une étoffe, ressemblant, si ce n'est la longueur de la tunique, aux habits portés par le jeune travailleur à droite du panneau du Getty. Les traits du visage de cet homme barbu correspondent à ceux du banqueteur. L'activité dans laquelle il est représenté est la même que celle de l'homme barbu à gauche du panneau du Getty, tout en étant mieux détaillée : il carde la laine, assis sur un siège plus élaboré ; devant lui, est suspendue une balance sous laquelle se trouve une grosse pelote de laine sur une base, et dont le bout atterrit dans une corbeille ; derrière lui, est accrochée une grosse pelote de laine et est posée sur le sol une corbeille plus grande d'où jaillissent trois écheveaux de laine. Il est à noter que le protagoniste est sur une ligne de sol surélevée par rapport à celles où reposent les corbeilles, le mettant en valeur, ce qui est souligné par l'agencement des inscriptions, deux encadrant le relief tout en étant chacune insérée dans un cadre, la troisième apparaissant sous la ligne de sol surélevée. Toutefois, il y a une surprise quand le spectateur souhaite lire, car il s'aperçoit qu'il faut lire l'inscription de gauche à droite, mais s'arrêter avant la dernière ligne de l'inscription de droite pour passer à celle centrale qui se finit par ces dernières lettres dans le cadre de droite. En fait l'inscription se lit comme s'il ne fallait pas tenir compte de l'image au centre :

T. Aeius (!) Evangelus / comparuit (!) sibi et Vl=plae Fortunatae, con=iugi carissimae suae (!) Co=ncensus ibidem M. Vlp=io Telesphoro item Gaudeniae Marce=llinae, filiaf (!) nat=urali. Concessit T.Aelius Evang=elus libertis lubertabuque (!)

²⁷ Le re-martelage avec une nouvelle inscription correspond aux mots *ueto alium quisquis* qui se continuent avec des mots qui ne devaient pas recouvrir une ancienne inscription : *hunc titulum legerit*. Voir aussi Schmidt 1993, 193 note 35 et Holliday 1993.

²⁸ Inv. MM.1997.001 : cm h. 29 × l. 48,5 × ép. 6. Le relief est signalé comme étant sur le marché de l'art par John Holliday en appendice de son article avec une photographie : Holliday 1993, pp. 96-97, fig. 7. Voir l'article très intéressant de Buonopane, Corti 2018, pp. 130-138.



Fig. 5 - Stockholm, Museum of Mediterranean and Near Eastern Antiquities. Plaque de *T. Aelius Evangelus* (© Museum of Mediterranean and Near Eastern Antiquities, Stockholm, Sweden, photo Ove Kaneberg, CC BY).

T. Aelius Evangelus a fait préparer ce monument pour lui-même et pour *Ulpia Fortunata*, sa très chère femme. Il concède ce lieu-ci à *M. Ulpus Telesphorus* et à *Gaudenia Marcellina*, sa fille naturelle. Il le concède également aux affranchis et affranchies de *M. Ulpus Telesphorus* (trad. V. Huet).

Comme l'écrit Alfredo Buonopane²⁹, malgré les maladresses et erreurs dans l'inscription, *T. Aelius Evangelus*, un descendant d'un affranchi d'Antonin le Pieux, a fait un monument funéraire pour lui et pour sa femme *Ulpia Fortunata*, descendante d'un affranchi de Trajan, et aussi pour *M. Ulpus Telesphorus* et à *Gaudenia Marcellina*, sa fille naturelle, ainsi que pour leurs affranchis. Une hypothèse est que *M. Ulpus Telesphorus* est un ami collaborateur de *T. Aelius Evangelus* ou le mari de la fille naturelle, les deux n'étant pas exclusifs. Si l'on compare les inscriptions des deux monuments, alors l'hypothèse proposée par Alfredo Buonopane est que, sur le panneau du Getty, *T. Aelius Evangelus* aurait été uni, mais non marié légalement à *Gaudenia Nice*, une affranchie avec qui il travaillait ; il aurait eu avec elle une fille *Gaudenia Marcellina*. Peut-être après la mort de la concubine, il aurait contracté un mariage légal avec *Ulpia Fortunata*.

Pour Alfredo Buonopane, les deux panneaux devaient orner soit l'extérieur d'un même monument funéraire et ils auraient été faits successivement avec en premier le relief du Getty, soit l'extérieur de deux monuments funéraires, mais il est impossible de le vérifier. Cela change la perception, car cela signifie a priori que le/s monument/s devai/ent s'offrir aux regards des passants. Par le style, ils proviennent tous deux d'Ostie, de l'*isola sacra*. Toutefois, il semble qu'il y ait des traces d'animaux sculptés sur ce qui reste des côtés du relief du Getty, ce qui explique que pour John Holliday, entre autres, il s'agirait du devant d'un sarcophage. Le relief conservé au Medelhavsmuseet pourrait avoir orné l'extérieur du monument³⁰, alors que le sarcophage se trouvait à l'intérieur. Ou alors c'était une plaque de *loculus*³¹. Néanmoins, les hypothèses d'Alfredo Buonopane sont séduisantes et expliqueraient l'apostrophe faite au passant sur le relief du Getty. Car le spectateur est invité à honorer les Mânes de *Titus Aelius Evangelus* en lui versant du vin non coupé, du *merum*. Même si les Mânes ne sont pas évoqués, c'est bien une injonction faite au passant/lecteur/spectateur de veiller au banquet de l'au-delà, un banquet qui ne se partage pas, sauf peut-être avec *Gaudenia Nice*, si l'on prend l'image comme complément de l'écrit. Mais il ne peut être partagé avec les vivants. L'ordre de fabrication des reliefs ne me paraît pas si

²⁹ Alfredo Buonopane s'est occupé de l'épigraphie (Buonopane, Corti 2018, pp. 123-130), tandis que Carla Corti du *lanificium* de *T. Aelius Evangelus* (Buonopane, Corti 2018, pp. 130-138).

³⁰ Buonopane, Corti 2018, p. 124.

³¹ C'est ce que pense John Holliday : Holliday 1993, p. 96.



Fig. 6 - Indianapolis, Museum of Art at Newfields. Monument de *Flavius Agricola* provenant de la tombe R de la nécropole du Vatican (© Indianapolis Museum of Art).

évident. Mais nul doute que l'on est face au même personnage, mais avec des écrits et des images qui racontent des histoires en partie différentes³². Sur le relief de Stockholm, l'inscription sert d'écrin à l'image, mais ne la commente pas. Sur les deux reliefs, le métier du protagoniste, voire de ses acolytes, est évoqué par l'image, mais n'est nullement mentionné dans l'inscription.

L'allusion au vin se trouve sur un autre monument funéraire qui montre un banqueteur (fig. 6) daté vers 160 de notre ère. C'est le troisième monument sur lequel je voudrais m'attarder. Il s'agit d'un monument à *kliné* (ou *lectus*) que je n'avais pas pris en compte dans mon corpus de reliefs. C'est-à-dire que le banqueteur figure en ronde-bosse, allongé sur le lit ; à ses pieds, se trouve l'orifice dans lequel était placé l'urne funéraire. Le monument a été retrouvé à Rome en 1626 dans la tombe R de la nécropole du Vatican, sous la basilique Saint-Pierre. Il est actuellement conservé au Museum of Art d'Indianapolis³³. Sur la base, entre les pieds du lit, était inscrit un poème de quinze vers (hexamètres). La base a été détruite après sa découverte sur l'ordre du pape Urbain VIII en raison des vers licencieux. Néanmoins on en a gardé la mémoire³⁴ :

Tibur est ma patrie, je suis Agricola, aussi appelé Flavius, je suis allongé, comme vous me voyez. De cette manière, parmi les gens d'en haut (*autrement dit les vivants*), durant les années que le destin m'a accordées, j'ai honoré ma petite âme et le nectar de Bacchus n'a jamais manqué. Et elle m'a précédée, Primitiva, ma très charmante épouse, Flavia elle-même, adoratrice de la déesse du Phare (*Isis*), chaste et diligente, et pleine de beauté, avec qui j'ai passé trente des plus douces années. Et en compensation de sa lignée, elle a laissé Aurelius Primitivus, qui honore nos demeures par sa piété et m'a assuré un gîte paisible pour l'éternité. Amis qui lisez, je vous avertis : mélangez le nectar de Bacchus et buvez loin d'ici, les tempes couronnées de fleurs, et ne refusez pas les unions de Vénus aux belles jeunes filles : le reste est consommé, après la mort, par la terre et le feu (trad. V. Huet et Marin Mauger).

³² Une troisième inscription funéraire mentionnant un *Titus Aelius Evangelus* et une *Aelia Telesphorides* a été retrouvée à Rome derrière la basilique de Saint Paul : *CIL VI, 34237*. Cfr. Holliday 1993, p. 97.

³³ Indianapolis, Museum of Art inv. 1972.148 : Wrede 1981, pp. 101-109 ; Zanker 2002b, p. 162 ; Dunbabin 2003, pp. 103-104, 110 ; Zanker, Ewald 2004, pp. 158-159 ; Roller 2006, pp. 42-44 ; Davies 2007, pp. 46-49 ; Courrier 2014, p. 414.

³⁴ *CIL VI, 17985a = CIL VI, 34112 = AE 1972, 10 : Tibur mihi patria, Agricola sum uocitatus, / Flavius idem, ego sum discumbens ut me uidetis. / sic et apud superos annis quibus fata dedere / animulam colui, nec defuit umqua(m) Lyaeus. / praecessitque prior Primitua gratissima coniunx, / Flavia et ipsa, cultrix deae Phariaes casta / sedulaque et forma decore repleta, / cum qua ter denos dulcissimos egerim annos. / solaciumque sui generis Aurelium Primitium / tradidit qui pietate sua coleret fastigia nostra / hospitiumque mihi secura seruauit in aeuum. / amici qui legetis, moneo, miscete Lyaeum / et potate procul redimiti tempora flore / et uenereos coitus formosis ne denegate puellis : / cetera post obitum terra consumit et ignis.*

À deux reprises, le vin, le nectar de *Lyaeus* ou *Bacchus*, est mentionné, la première fois pour dire que de son vivant, *Flavius Agricola* n'en a jamais manqué, la seconde pour inciter les lecteurs à le mélanger et à le boire au loin tant qu'il en est encore temps. En fait, l'utilisation du terme « *procul* » est ici ambiguë : cela peut signifier boire loin de la tombe ou boire jusqu'à loin, c'est-à-dire boire beaucoup³⁵. Dans tous les cas, il y a une adéquation entre l'image et le texte, l'homme présenté au banquet en tant que vivant, une coupe à la main, et invitant les spectateurs à en faire autant. Ici l'image représente sans conteste *Flavius Agricola* profitant de la vie et du vin, à demi-allongé sur le lit, en tout cas c'est ce que revendique le texte. Selon les commentateurs, qui se réfèrent à un dessin de la collection Cassiano Dal Pozzo conservé au château de Windsor, sa tête était ornée d'une couronne de fleurs ; il porte bien une couronne, mais le détail des fleurs n'est guère visible. Et pourtant, la nudité de son torse pourrait renvoyer le spectateur vers l'héroïsation du banqueteur en tant que défunt, comme cela est souvent commenté pour d'autres images. Le geste de la main droite vers sa tête incite à le rapprocher, même si ce n'est pas exactement le même, des gestes de la main posée sur la tête que j'interprète dans les scènes de banquet comme le geste de l'expression et du chant³⁶. *Flavius Agricola* s'est ainsi fait représenter parlant et prononçant les paroles inscrites sur l'épithaphe, les vers invitant ainsi les amis à profiter de la vie tant qu'il en est encore temps, le *carpe diem*. Sa femme déjà morte n'est pas représentée ni le fils de celle-ci. Matthew Roller en déduit que la représentation minimale d'un banquet suffit pour évoquer un banquet plus important et les plaisirs qui y sont associés³⁷. Ce qui est intéressant dans cette catégorie de monuments, est que le banqueteur est présenté en trois dimensions, comme dans un « banquet réel des vivants » et que les amis peuvent se le remémorer ainsi, en tant que bon vivant. Et il s'adresse à eux à la première personne, se décrivant et leur donnant des conseils. Contrairement au monument de *C. Rubrius Urbanus* (figg. 1-2), ce n'est pas un banquet imaginaire impossible.

La rareté de l'adéquation entre les images de banquet et les allusions à celui-ci dans les inscriptions figurant sur les monuments funéraires est éloquente. Pour le monument de *C. Rubrius Urbanus*, l'inscription donne une explication de l'image que le spectateur ne pouvait imaginer si elle n'était écrite. *C. Rubrius Urbanus* se construit comme un mauvais exemple, ou plutôt un exemple à ne pas suivre et encourage les spectateurs/lecteurs au *carpe diem* qu'il n'a jamais goûté de son vivant. L'image accompagnée de l'inscription exprime un regret, celui de ne pouvoir jamais banqueter avec son fils. Au contraire, l'inscription qui accompagne le monument à *cliné* de *Flavius Agricola* le construit en *exemplum* pour ses amis, un exemple de *carpe diem*. Notons qu'il en est fier et qu'il parle à la première personne ! L'inscription de *C. Rubrius Urbanus* mettait de la distance en employant la troisième personne. L'inscription sur le panneau de *T. Aelius Evangelus* au Getty n'est pas tant un commentaire du banquet en image qu'une injonction à l'honorer en lui offrant des libations de vin pur. Là, la première personne est de nouveau utilisée. Dans les trois cas, l'image du banquet et l'inscription sont complémentaires, même si c'est pour exprimer une contradiction pour le monument de *C. Rubrius Urbanus*. Pour l'ensemble des autres monuments funéraires mettant en scène un banquet, l'image semble exclure une allusion à celui-ci. Le banquet même réduit à son expression la plus minimaliste avec un seul banqueteur se suffit à lui-même et fonctionne pour les commanditaires comme pour les spectateurs. Quand l'image est accompagnée d'inscriptions, celles-ci ne peuvent pas toujours être mises en relation avec l'image, les noms mentionnés ne correspondant pas forcément au genre de la personne représentée. Au final, l'inscription n'est que très rarement construite comme le commentaire de l'image³⁸. Les exceptions n'en sont que plus éloquents !

³⁵ Deux autres ambiguïtés sont relevées par Davies 2007, p. 48 : les *fastigia* peuvent désigner la tombe ou la maison de famille ; l'*hospitium* est-il accordé à *Flavius Agricola* de son vivant ou pour après sa mort ?

³⁶ Huet 2006.

³⁷ Roller 2006, p. 44 : « Yet this verbal link between dining and sex supports the idea, proposed earlier, that an image like this one is an iconographic shorthand. That is, even minimal convivial iconography – in this case, just the reclining posture, a drinking vessel, and a crown – can imply a range of associate pleasures, such as sex, beyond the few it explicitly represents. »

³⁸ Lire l'excellente analyse de l'autel funéraire de Pedana proposée par Caroline Vout et son questionnement sur le silence et la rhétorique de l'inaccessibilité à partir de l'image de banquet et de l'inscription qui l'accompagne : Vout 2014.

Abréviations bibliographiques

- Amedick R. 1991, *Die Sarkophabe mit Darstellungen aus dem Menschenleben*, 4. *Vita Privata*, ASR 1.4, Berlin.
- Andreau J. 1977, *Fondations privées et rapports sociaux en Italie romaine (1^{er}-3^{ème} siècle)*, «Ktéma» 2, pp. 157-209.
- Buonopane A., Corti C. 2018, T. Aelius Evangelus: *due iscrizioni, una compagna, una figlia naturale, una moglie e un lanificium*, «Sylloge Epigrafica Barcinonensis.SEBarc» 16, pp. 123-138.
- Courrier C. 2014, *La plèbe de Rome et sa culture (fin du II^e siècle av. J.-C.-fin du 1^{er} siècle ap. J.-C.)*, Rome.
- Davies G. 2007, *Idem ego sum discumbens, ut me videtis: Inscription and Image on Roman Ash Chests*, dans Z. Newby, R. Leader-Newby (eds), *Art and Inscriptions in the Ancient World*, Cambridge, pp. 38-59.
- Dunbabin K.M.D. 1993, *Wine and Water at the Roman Convivium*, «JRA» 6, pp. 116-141.
- Dunbabin K.M.D. 2003, *The Roman Banquet, Images of Conviviality*, Cambridge.
- Estienne S., Gilles N., Huet V., Wyler S. 2004, s.v. *Le banquet à Rome*, in *ThesCRA II*, pp. 269-297.
- Guillaume-Coirier G. 1998, *De l'objet à l'ornement : couronnes et guirlandes de roses dans la sculpture funéraire d'époque romaine*, «JSav», pp. 3-54.
- Guillaume-Coirier G. 2002, *Techniques coronaires romaines : plantes « liées » et plantes « enfilées »*, «RA» 1, pp. 61-71.
- Holliday P.J. 1993, *The Sarcophagus of Titus Aelius Evangelus and Gaudenia Nicene*, «GettyMusJ» 21, pp. 85-100.
- Huet V. 2006, *Des gestes du banquet rituel à Rome ou plutôt quid du geste de poser sa main sur la tête*, dans L. Bodiou, D. Frère, V. Mehl (dir.), *L'expression des corps. Gestes, attitudes, regards dans l'iconographie antique*, Rennes, pp. 253-265.
- Huet V., Rosso E. 2022, *Le corps de l'empereur romain et de ses doubles divins. A propos d'images*, dans A. Gangoiff, G. Gorres (ed.), *Le corps des souverains dans les mondes hellénistique et romain*, Rennes, pp. 193-230.
- Koch G. 1988, *Roman Funerary Sculpture. Catalogue of the Collections*, Malibu.
- Picòn C.A., Mertens J.R., Milleker E.J., Lightfoot C.S., Hemingway S. 2007, *Art of the Classical World in the Metropolitan Museum of Art*, New York-New Haven-London.
- Roller M.B. 2006, *Dining Posture in Ancient Rome. Bodies, values, and status*, Princeton.
- Schmidt M. 1993, *Zur Sarkophagfront des Titus Aelius Euangelus im J. Paul Getty Museum in Malibu*. Fullones ululamque cano, non arma virumque..., in G. Koch (Hrsg.), *Grabeskunst der römische Kaiserzeit*, Mainz, pp. 187-193.
- Sinn F. 1987, *Stadtrömische Marmorurnen*, Mainz.
- Stenhouse W. 2002, *Ancient Inscriptions*, The Paper Museum of Cassiano del Pozzo - Catalogue Raisonné s. A, Antiquities and Architecture 7, London.
- Summa 1981: *The Summa Galleries Inc., Auction 1 Featuring Ancient Greek, Roman and Byzantine art, Friday, September 18, 1981, 2.30 pm. - 5.00 pm at the Beverly Wilshire Hotel*, Catalogue, Beverly Hills.
- Turcan R. 1971, *Les guirlandes dans l'antiquité classique*, «JbAC» 14, pp. 92-139.
- Turcan-Deleani M. 1964, *Frigus amabile*, in M. Renard, R. Schilling (dir.), *Hommages à Jean Bayet*, «Latomus» 70, Bruxelles, pp. 691-696.
- Veyne P. 2000, *La « plèbe moyenne » sous le Haut-Empire romain*, «Annales» 55.6, pp. 1169-1199.
- Veyne P. 2005, *L'empire gréco-romain*, Paris.
- Vout C. 2014, *The Funerary Altar of Pedana and the Rhetoric of Unreachability*, dans J. Elsner, M. Meyer (eds), *Art and rhetoric in Roman culture*, Cambridge, pp. 288-315.
- Wrede H. 1981, *Klinenprobleme*, «AA», pp. 86-142.
- Zanker P. 2002, *Un'arte per l'impero. Funzione e intenzione delle immagini nel mondo romano*, a cura di E. Polito. Milano.

Zanker P. 2002a, *La tomba come luogo di autorappresentazione*, in Zanker 2002, pp. 133-156.

Zanker P. 2002b, *I sarcofagi mitologici e i loro osservatori*, in Zanker 2002, pp. 157-183.

Zanker P., Ewald B.C. 2004, *Mit Mythen leben. Die Bilderwelt der römischen Sarkophage*, München.

Between Text and Image: Imitations of Roman Aurei of Tiberius from Southeast Arabia

Daniela Williams, Michele Degli Esposti

Abstract: This contribution examines five gold imitations of aurei of Tiberius, found at the archaeological site of Tell Abraq and its surroundings (United Arab Emirates). In particular, the rendering of the coin types and legends shows a progressive departure from the Roman originals. A contextualisation of these objects is proposed in light of the trade relations between the Roman Empire and India, as well as within the figurative language expressed by the local coinage.

Keywords: aurei of Tiberius, ancient coin imitations, Tell Abraq, archaeology of southeast Arabia, India.

Parole chiave: aurei di Tiberio, imitazioni monetali antiche, Tell Abraq, archeologia dell'Arabia sudorientale, India.

1. Introduction

Among ancient objects, coins offer a distinctive perspective for exploring the relationship between word and image in antiquity, as they combine a written legend with an iconographic type. As mass-produced objects, Roman Imperial coins circulated widely, often reaching beyond the borders of the Empire, where they sometimes prompted the creation of imitations or inspired local adaptations, as attested, for example, in regions as far afield as India¹ and the Barbaricum in Eastern, Central, and Northern Europe². In general, imitations – understood as coin-like objects intended to resemble Roman prototypes regardless of their function – can provide valuable insights into the reception and reinterpretation of Roman elements in non-Roman contexts.

This paper presents, for the first time, five gold imitations of Roman aurei recently uncovered in the coastal region of south-eastern Arabia during the investigations carried out by the Italian Archaeological Mission in the Emirate of Umm al Quwain, UAE. Four specimens were found at the site of Tell Abraq in 2023 – three retrieved together in a sealed archaeological context, and one from a surface layer within the site – while another was recovered at Mangrove Beach, a location not far from the ancient site of Ed Dur.

A discussion of the objects and their nature is preceded by a brief introduction to the site.

[D. W.]

* daniela.williams@oeaw.ac.at, Österreichisches Archäologisches Institut, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien
mdegliespsti@iksio.pan.pl, Institute of Mediterranean and Oriental Cultures, Polish Academy of Sciences, Warszawa

Excavations at Tell Abraq are currently being conducted by the Italian Archaeological Mission in Umm al-Quwain (IAMUQ), as part of the Abraq Research Project, in collaboration with the Tourism and Archaeology Department of Umm al-Quwain (TAD-UAQ). The authors would like to thank HH Sheikh Majid bin Saud al-Mualla, chair of the TAD-UAQ, for his constant support of the project and for granting authorisation to publish this work.

¹ Among the vast literature on Roman coin finds from India see Turner 1989, Suresh 2003, De Romanis 2012, Cobb 2018, pp. 249-271, and Nappo 2018 with a new assessment of the available evidence. For Indian imitations of Roman coins see recently Smagur 2022.

² For an overview of gold imitations from the Barbaricum area, see Myzgin, Vida, Więcek 2018, with references to earlier literature and more recently Bursche, Myzgin 2024.

2. Tell Abraç

The ancient settlement of Tell Abraç, situated between the Emirates of Sharjah and Umm al-Quwain, is a key site for southeast Arabian archaeology due to its remarkable chronological span, ranging from approximately 2500 BCE to 300 CE³. After a long hiatus following initial excavations in the eastern part of the site, investigations resumed in 2019 under the initiative of the Italian Archaeological Mission in Umm al-Quwain, in collaboration with the local Tourism and Archaeology Department (TAD).

So far, excavations in a series of large trenches have uncovered contexts dating from the mid-2nd millennium BCE to the first centuries CE, but none of them has yet reached the Early Bronze Age levels (3rd millennium BCE). Several buildings have been unearthed – some representing unprecedented discoveries in the region – and unique finds have been brought to light⁴. The most significant finds come from the sub-surface sandy deposit that covers much of the eastern flank of the site and include two small stone statues, several human and animal clay figurines⁵, as well as a few bronze statuettes⁶. Despite the poorly stratified context, which provides only limited chronological information, the finds can generally be dated on typological grounds to the Late Pre-Islamic (LPI) period, broadly 300 BCE - 300 CE. In particular, the two stone statues suggest a more precise dating to the 1st - 3rd centuries CE, based on their iconography, which recalls Palmyrene and Hatra examples⁷. However, it should be emphasised that, until recently, the absence of associated architectural features dating to the same period has hindered a clear understanding of these finds. During the 2023 excavation campaign, a discovery brought a significant shift in this situation and marked progress in the overall interpretation of the assemblage: the surviving layout of a building associated with the aforementioned finds was uncovered and designated Building III (fig. 1).

Despite its poor preservation, Building III can be convincingly identified as a small, square shrine with an open side facing south, situated directly in front of an isolated altar⁸. Although there is no direct evidence regarding the deity worshipped⁹, its resemblance to a structure unearthed at Ed Dur – one of the principal LPI sites in the region, approximately 8 km east of Tell Abraç¹⁰ – supports its interpretation as a religious building. The square shrine uncovered at Ed Dur by the Belgian mission was possibly dedicated to the solar deity Shamash, as suggested by the inscription with the god's name found on the side of a rectangular basin¹¹. The basin stood on top of one of the four altars or pillars located near the temple in an arrangement reminiscent of that observed at Tell Abraç. The main difference between the two sites lies in the fact that the temple at Ed Dur is larger than the structure uncovered at Tell Abraç (c. 8 × 8.4 m against 4.8 × 4.5 m) and considerably better preserved, thanks to the dune field that buried it for centuries. Moreover, the walls of the building at Ed Dur rise more than two meters and still retain their accurate plaster lining, recently restored by the TAD. Despite these differences, clay figurines and incense burners discovered in the area attest to the similarities with Tell Abraç. Overall, based on this comparison, it appears plausible to interpret the aforementioned group of finds from Tell Abraç as offerings to the shrine (Building III).

Within this archaeological context, a clay bowl containing twelve coins and a silver bracelet was discovered near the tumbled stones of the open-air altar or pillar, possibly deposited as an offering as well. The container, likely poorly fired, had almost completely decayed and could not be preserved, while the coins comprised three gold imitations of aurei of Tiberius (F603, F604, F605; figs 3-5) and nine local bronze Abiel (Abī'el) specimens.

³ Potts 2000; Degli Esposti *et al.* 2025.

⁴ Degli Esposti *et al.* 2022; Degli Esposti *et al.* 2023.

⁵ Abric, Pellegrino, Degli Esposti 2024.

⁶ Pavan, Degli Esposti 2023.

⁷ Information courtesy of a personal communication with I. Bucci.

⁸ Degli Esposti forthcoming.

⁹ A short Aramaic inscription was found in association with the altar, but it is currently under study and may not be related to the deity worshipped.

¹⁰ Ed Dur was established in the late 1st century BCE and thrived during the 1st - early 2nd century CE, but continued to be occupied despite the decreasing importance until the early 4th century CE, see Lecomte 1993 and Haerincx *et al.* 2021.

¹¹ Haerincx 2011.



Fig. 1 - Aerial view of the excavations at Tell Abra, with a close-up of Building III (A), also indicated by a white circle, and the altar (B) (photo M. Degli Esposti).

A fourth imitation (F647; fig. 6) was identified a few meters to the south, in an area where other artefacts possibly associated with the shrine were also found, including fragments of incense burners and a metal set consisting of a jug and a plain hemispherical bowl.

Finally, an additional gold imitation (NN; fig. 7) was discovered by chance at Mangrove Beach, along the edges of the mangrove area in front of the ancient site of Ed Dur, north of the modern coastal road, on the silting branch of the Umm-al-Quwain lagoon known as Khor al Yeefrac.

[M. D. E.]

3. The gold imitations

All the imitations found at Tell Abra and its environs reproduce a common type of Roman imperial aurei issued by the mint of Lugdunum under Tiberius (14-37 CE). On the original coins, the obverse depicts the emperor's laureate portrait with the legend TI CAESAR DIVI AVG F AVGVSTVS, while the reverse shows a female figure seated to the right holding a sceptre and a branch – variously identified as Livia in the guise of *Pax*, as *Pax/Iustitia*, or simply Livia – and accompanied by the legend PONTIF MAXIM. The imitations appear to copy only one of the three stylistic variants attested, the one characterised by a single ground line¹². Their unofficial character is readily clear from the weights, which vary considerably, ranging from a maximum of 6.36 g to a minimum of 2.46 g (tab. 1), whereas the aureus weight standard clustered at 7.78 g during the reign of Tiberius¹³. Despite the wide weight range, the size of the imitations remains fairly consistent, clustering around 20 mm, and is in line with the originals.



Fig. 2 - Bowl containing a silver bracelet, coins and imitations, upon discovery (photo M. Degli Esposti).

¹² RIC I², 29. Cf. also the corresponding denarii RIC I², 30.

¹³ Green 2023, pp. 484-485, with reference to earlier works.

Tab. 1 - Measurements of the gold imitations.

	Weight (g)	Die Axis (h)	Diameter (mm)
F603	4.77	10	21.6
F604	6.36	12	20
F605	5.21	1	20.4
F647	5.40	6	19.9
NN (Mangrove Beach)	2.46	3	23.3

Except for one case, all specimens seem to have been struck in a gold alloy: metallurgical analyses are not available yet, but traces of a darker corroded metal, visible in some spots under a thin golden layer on the surface of F647 suggest that this piece was plated.

The objects immediately raise questions regarding their chronology and provenance. They are all made from different dies¹⁴ and exhibit varying degrees of deviation from the original model affecting both the types and the legends. Some specimens resemble the Roman originals more closely, while others show greater divergence, with F603 being the closest and the specimen from Mangrove Beach (NN) the most divergent. It is not clear whether the stylistic differences offer any a chronological indication, since the imitations could theoretically have been produced at any point after the originals were issued. Interestingly however, despite the great stylistic difference that clearly exists between the two specimens mentioned above, one can notice a few distinctive features that occur on both imitations, suggesting that the specimen from Mangrove Beach possibly copied an imitation made from the same die as F603, if not this very same specimen. In particular, the derivation of one iconography from the other is particularly striking when observing the obverse: the depiction of the hair on the crown of the head in F603 became a sort of C-shaped mark on the Mangrove Beach piece, and the pronounced neckline is clearly reproduced on the second specimen, as are the two short parallel hair lines at the nape. Moreover, the meaning of the pellet in the legend in front of the head on the Mangrove Beach piece, which would otherwise be quite puzzling, can be explained by the presence of a die-break in F603, which resulted in the excess metal visible in the same spot on this specimen. Parallels can also be noticed on the reverse – for example in the shape of the olive branch and the drapery – but are less pronounced. Overall one gets the impression that F603 served as an iconographic model for the Mangrove Beach imitation.

The latter shows a close stylistic parallel with two specimens discovered at Mleiha, a site located in the Emirate of Sharjah near the western foothills of the Hajar mountains¹⁵. All three imitations are characterised by a thinner flan and a completely abstract legend made up of recurring angular signs. Closer examination reveals that the imitation from Mangrove Beach (NN) is die-linked to one of the specimens from Mleiha through the obverse¹⁶, indicating that these two specimens are related in terms of chronology and origin. Interestingly, the specimens from Mleiha were recovered in a destruction layer dating to the final phase of occupation of a building belonging to the late Pre-Islamic recent D period (PIR.D), providing a timeframe for their use between the mid-2nd and the 3rd century CE.

As with the iconography, the lettering of the legends shows varying degrees of distortion across all specimens, with F603 and F647 being the only examples in which all Latin letters remain fully discernible. In these specimens, however, the letter S is preserved, but the letter G cannot be distinguished from the C. In general, the letters X and O are the only ones that remain unaltered across all pieces. Even though the Mangrove Beach imitation, together with the two similar specimens from Mleiha, appears to copy specific iconographic details of F603, it does not replicate its legend. In fact, among all imitations, the legend shown on the specimens from Mleiha and Mangrove Beach exhibits a higher degree of divergence, with signs possibly resembling the South Arabian script¹⁷.

¹⁴ The obverse of F603 shows traces of double striking.

¹⁵ Méry, Mouton 2013, pp. 44-45.

¹⁶ Méry, Mouton 2013, p. 45, second piece. The reverses might also be die-linked, but the scale of the image on p. 44 makes it impossible to determine this with certainty.

¹⁷ As noticed in Méry, Mouton 2013, p. 45.



Fig. 3 - Gold imitation from Tell Abraq (F603), 21.6 mm, not to scale (photo M. Degli Esposti).



Fig. 4 - Gold imitation from Tell Abraq (F604), 20 mm, not to scale (photo M. Degli Esposti).



Fig. 5 - Gold imitation from Tell Abraq (F605), 20.4 mm, not to scale (photo M. Degli Esposti).



Fig. 6 - Gold imitation from Tell Abraq (F647), 19.9 mm, not to scale (photo M. Degli Esposti).

At present, it is not entirely clear whether the transformation of the iconography and legends suggest a chronological progression; in other words, whether the specimens closer to the Roman originals were produced before the most divergent imitations, and if so, by how much time. The question of chronology must therefore be set aside for the moment, in the hope that the analysis of the nine Abiel coins – currently under restoration and found in the bowl together with the three imitations closest to the original aurei – may provide further insights¹⁸.

With respect to the models of the imitations, evidence exists for the presence of original aurei of Tiberius in the region. A “great number” was reported by the 17th century Portuguese chronicler and traveller António Bocarro as having been discovered in Sohar, Oman, in 1601¹⁹, while a limited number of gold, silver, and bronze coins from the reigns of Augustus and Tiberius has been found at the nearby sites of Mleiha and Ed Dur²⁰. Interestingly, the two aurei of Tiberius attested in these sites belong to the same *Pontif maxim* variant type as the imitations²¹. Alongside other western imports such as pottery, glass or metal objects²², these coins are likely to have reached south-eastern Arabia as part of the Roman trade with India, where a large number of Roman denarii and aurei are also attested, those from the reigns of Augustus and Tiberius representing a significant proportion of all Roman coin finds²³. Scholars disagree on the timing of the arrival of Julio-Claudian coins (mostly denarii) in India: for example, it has been suggested that the Roman traders



Fig. 7 - Gold imitation found at Mangrove Beach (NN), 23.3 mm, not to scale (photo M. Degli Esposti).

¹⁸ For a study of this class of coins, see van Alfen 2010, with references to earlier literature.

¹⁹ Potts 1990, p. 292.

²⁰ Haerinck 1998, pp. 290-291.

²¹ Haerinck 1998, p. 290, n. 16; Howgego, Potts 1992, p. 188.

²² See for example Haerinck *et al.* 2021.

²³ Turner 1989, pp. 6-7.

would have obtained the coins from the mint or the money-changers directly after their minting or that the specimens would have arrived in India only later, in the Flavian period²⁴. Without entering the debate, it is worth emphasising that, as with other Roman goods, the coins may have first been unloaded in India and later re-exported to the Persian Gulf²⁵, which would imply that those found in Arabia were lost long after their minting.

If an Indian provenance for the Roman coins found in Arabia cannot be excluded, at the present stage of research, it seems unlikely that the imitations found at Tell Abraq and its vicinity also originated from India. There, imitations of aurei of Tiberius are attested in far smaller numbers than the original Roman specimens, they are predominantly cast rather than struck, and are often pierced with two holes²⁶. All in all, they look different. Among the imitations found in south-eastern Arabia, an Indian origin may perhaps only be suggested for F647²⁷. However, it must be stressed that, up to now, not a single Indian imitation of a Roman coin has been recorded outside of India²⁸. Given their similar style and production, as well as the existence of a die-link, it seems likely that the objects discussed in this article are local productions. Moreover, compared to other early Roman imperial coins present in the region, like for example the denarii of Augustus showing the young Caius and Lucius Caesars on the reverse²⁹, the types shown on the *Pontifi maxim* aurei of Tiberius (and the related denarii) corresponded more closely to the iconography already circulating locally. In fact, the Head/seated figure type appears on the so-called Abiel coinage, which circulated in north-eastern and south-eastern Arabia roughly between the 3rd century BCE and the 3rd century CE, and seems ultimately derived from the iconography shown on coins of Alexander the Great³⁰. However, given their varying weights, it seems unlikely that the gold imitations had a monetary function alongside the silver and bronze Abiels. This is further suggested by the exceptional and experimental character of local gold coin production, largely due to a scarcity of gold sources in pre-Islamic Arabia, in contrast with the widespread use of gold in later periods, as shown by the numerous finds of late Roman, Axumite and Byzantine gold coins³¹. The discovery of some of the imitations in a religious context suggests that they may have been regarded as objects of prestige, potentially emphasising the social status of the owner, who presumably offered them to the deity.

In conclusion, the imitations of Roman aurei examined in this article attest to the long-distance transmission of their iconographic models. Found far from the place of production of the originals and in a completely non-Roman cultural context, they show how their makers carefully replicated the visual details while paying less attention to the written element, which likely held little meaning for them. Among the available foreign models, precious metal objects featuring images already embedded in the local culture were chosen for replication, thus reflecting a process of cultural adaptation and selective appropriation.

[D. W.]

Bibliography

Abric C., Pellegrino M.P., Degli Esposti M. 2024, *A Pottery Study Approach to Small Find Analyses: The Zoo-morphic Clay Figurines from Tell Abraq (Umm al-Quwain, UAE)*, in A. Kilian A. Pruß, Zöller-Engelhardt M. (eds), *Excavating the Extra-Ordinary 2. Challenges and Merits of Working with Small Finds*, Proceedings of the International Interdisciplinary Workshop (Mainz 25-26 November 2022), Heidelberg, pp. 29-57.

²⁴ The different interpretations are summarised in Nappo 2018, with reference to earlier literature.

²⁵ Cfr. Salles 1993, pp. 516-518.

²⁶ Smagur 2022, p. 159, fig. 6.

²⁷ I am grateful to Emilia Smagur for discussing this topic with me, in a personal communication she suggested that «to me, also, the most Indian-looking one is F647» (10.05.2024).

²⁸ Turner 1989, p. 40, also confirmed by Emilia Smagur in a private communication.

²⁹ *RIC I*, 207. For a specimen from Ed Dur see Haerinck 1998, p. 290, n. 15.

³⁰ On the Abiel coinage see Potts 1991; Potts 1994; Callot 2004; van Alfen 2010; Haerinck *et al.* 2021, pp. 5-21.

³¹ Huth 2010, pp. 126, 130-131.

- Bursche A. 2008, *Functions of Roman coins in Barbaricum of Later Antiquity. An Anthropological Essay*, in A. Bursche, R. Ciołek, R. Wolters (eds), *Roman Coins outside the Empire*, Proceedings of the ESF/SCH Exploratory Workshop, Wetteren, pp. 395-416.
- Bursche A., Myzgin K. 2024, *Mechanical Imitation or Artistic Creativity? Gold Barbarian Imitations from around mid-3rd c. AD*, «RBelgNum» 170, pp. 455-475.
- Callot O. 2004, *Catalogue des monnaies du musée de Sharjah (Émirats Arabes Unis). Essai sur les monnayages arabes préislamiques de la péninsule d'Oman*, Lyon.
- Cobb M.A. 2018, *Rome and the Indian Ocean Trade from Augustus to the Early Third Century CE*, Leiden.
- Degli Esposti M. forthcoming, *Cosmopolitan Artefacts from the Newly Discovered Late Pre-Islamic Shrine at Tell Abraq (Umm al Quwain): A Crossroad of Devotion?*, in *Sur le routes d'Arabie*, Proceedings of the International Conference (Paris 12th-14th December 2024).
- Degli Esposti M., Borgi F., Pellegrino M.P., Spano S., Abric C., Houssein Kannouma R. 2022, *Renewed Excavations at Tell Abraq, Umm al Quwain, 2019-2020. Insights into the Site's Occupation from the Mid-Second Millennium BC to the Late Pre-Islamic Period*, in Proceedings of the Seminar for Arabian Studies 51, Oxford, pp. 141-56.
- Degli Esposti M., Borgi F., Pellegrino M. P., Houssein Kannouma R. 2023, *Another Side to the Story: Preliminary Results from the Renewed Excavations on the Eastern Flank of Tell Abraq (2021-2022)*, in *Advances in UAE Archaeology*, Proceedings of Abu Dhabi's Archaeology Conference 2022, Oxford, pp. 183-207.
- Degli Esposti M., Pellegrino M.P., Borgi F., Barchiesi F., Houssein Kannouma R. 2025, *The nature of post-Bronze-Age Human Occupation at Tell Abraq (Umm al-Quwain): Archaeological Insights from the 2023 Field Season*, in Proceedings of the Seminar for Arabian Studies 54, Oxford, pp. 89-103.
- De Romanis F. 2012, *Julio-Claudian denarii and aurei in Campania and India*, «AnnIstItNum» 58, pp. 161-192.
- Green G. 2023, *Metrological and Metallurgical Data from Roman Aurei, 50 BC to AD 69*, in A. Suspène, M. Blet-Lemarquand, F. Duyrat, S. Nieto-Pelletier (eds), *Aureus. Le pouvoir de l'or / The Power of Gold*, Bordeaux, pp. 481-498.
- Haerincq E. 1998, *International Contacts in the Southern Persian Gulf in the late 1st century B.C. / 1st Century A.D.: Numismatic Evidence from Ed-Dur (Emirate of Umm Al-Qaiwan, U.A.E.)*, «IrAnt» 33, pp. 273-302.
- Haerincq E. 2011, *The University of Ghent South-East Arabian Archaeological Project: Excavations at Ed-Dur (Umm al-Qaiwan, United Arab Emirates), III. A Temple of the Sun-God Shamash and Other Occupational Remains at Ed-Dur (Emirate of Umm al-Qaiwan, UAE)*, Leuven.
- Haerincq E., Overlaet B., De Waele A., Delrue P. 2021, *The University of Ghent South-East Arabian Archaeological Project: Excavations at Ed-Dur (Umm al-Qaiwan, United Arab Emirates), IV. Small Finds from Ed-Dur, Umm Al-Qaiwan, U.A.E. (Late 1st Cent. BCE to Early 2nd Cent. CE)*, Leuven.
- Howgego C.J., Potts D.T. 1992, *Greek and Roman Coins from Eastern Arabia*, «ArabAEpigr» 3.3, pp. 183-189.
- Huth M. 2010. *The gold coins*, in M. Huth, P.G. van Alfen (eds), *Coinage of the Caravan Kingdoms. Studies in the Monetization of Ancient Arabia*, New York, pp. 125-132.
- Lecomte O. 1993, *Ed-Dur, les occupations des 3^e et 4^e s. ap. J.-C.: contexte des trouvailles et matériel diagnostique*, in U. Finkbeiner (ed.), *Materialien zur archäologie der Seleukiden- und Partherzeit im südlichen Babylonien und im Golfgebiet*, Tübingen, pp. 195-217.
- Méry S., Mouton M. 2013, *French Archaeological Expedition in the United Arab Emirates. Excavations at Mleiha*, «Sharjah Antiquities» 13, pp. 38-47.
- Myzgin K., Vida I., Więcek T. 2018, *Gold Imitations of Roman Coins from the Collection of Hungarian National Museum in Budapest*, in B. Niezabitowska-Wiśniewska, P. Łuczkiwicz, S. Sadowski, M. Stasiak-Cyran, M. Erdrich (eds), *Studia Barbarica. Profesorowi Andrzejowi Kokowskiemu w 65. rocznicę urodzin / For Professor Andrzej Kokowski on His 65th Birthday*, Lublin, pp. 223-246.
- Nappo D. 2018, *Money and Flows of Coinage in the Red Sea Trade*, in A. Wilson, A. Bowman (eds), *Trade, Commerce, and the State in the Roman World*, Oxford, pp. 557-578.

- Pavan A., Degli Esposti M. 2023, *Copper-Alloy Figurines from Tell Abraq (Umm al-Quwain, UAE) and the Circulation of Hellenistic Motifs in Late Pre-Islamic Arabia (300 BC - 300 AD)*, «ArabAEpigr» 34, pp. 87-101.
- Potts D.T. 1990, *The Arabian Gulf in Antiquity II. Alexander the Great to the Coming of Islam*, Oxford.
- Potts D.T. 1991, *The Pre-Islamic Coinage of Eastern Arabia*, Copenhagen.
- Potts D.T. 1994, *Supplement to the Pre-Islamic Coinage of Eastern Arabia*, Copenhagen.
- Potts D.T. 2000, *Ancient Magan. The Secrets of Tell Abraq*, London.
- RIC I²: Sutherland C.H.V. 1984, *The Roman Imperial Coinage*, 1. *From 31 BC to AD 69*, London [2nd rev. ed.].
- Salles J.-F. 1993, *The Periplus of the Erythraean Sea and the Arab-Persian Gulf*, «Topoi» 3.2, pp. 493-524.
- Smagur E. 2022, *Indian Imitations of Roman Aurei Reconsidered*, «NumChron» 182, pp. 153-178.
- Suresh S. 2003, *Symbols of Trade*, New Delhi.
- Turner P. 1989, *Roman Coins from India*, London.
- van Alfen P.G. 2010, *A Die Study of the 'Abiel' Coinage of Eastern Arabia*, in M. Huth, P.G. van Alfen (eds), *Coinage of the Caravan Kingdoms. Studies in the Monetization of Ancient Arabia*, New York, pp. 549-594.

Il limite della razionalità. Epistemologia e neuroetica applicate all'indagine archeologica e alla storia dell'architettura antica: il caso del Ninfeo di Polifemo della *Domus Aurea*

Stefano Borghini, Alessandro D'Alessio

Abstract: The paper explores the limits of a “rational” archaeological interpretation, using the Polyphemus Nymphaeum in Nero's *Domus Aurea* as a case study and drawing on theoretical premises derived from epistemology and neuroethics. Emphasizing the fragmentary nature of evidence and the role of cognitive frameworks, it advocates for a multidisciplinary methodology that integrates stratigraphic data with architectural analysis and spatial perception, highlighting the interpretative nature of historical reconstruction.

Keywords: epistemology, neuroethics, *Domus Aurea*, stratigraphic method, history of architecture.

Parole chiave: epistemologia, neuroetica, *Domus Aurea*, metodo stratigrafico, storia dell'architettura.

1. *Premesse teoriche e culturali: la crisi dell'intelligenza e le categorie per lo studio della storia dell'architettura antica (dal punto di vista dell'architetto)*

Ammiravo l'impotenza dell'intelletto, del ragionamento e del cuore a compiere la minima conversione, a risolvere una sola delle difficoltà che poi la vita, senza che sappiamo come abbia fatto, scioglie così facilmente¹. (Marcel Proust, *All'ombra delle fanciulle in fiore*)

– No, signore, i piaceri dell'intelligenza sono ben poca cosa per me, non sono loro che cerco, non so neppure se li ho mai gustati². (Marcel Proust, *All'ombra delle fanciulle in fiore*)

– Ebbene, ecco quello che voglio dire: vi ricordate la chiesa di Marcouville-l'Orgueilleuse che egli non amava perché era nuova? Non è forse in contraddizione col suo proprio impressionismo quando egli isola così quei monumenti dall'impressione globale in cui sono contenuti, li trae fuori dalla luce in cui sono dissolti ed esamina da archeologo il loro valore intrinseco³? (Marcel Proust, *La Prigioniera*)

Una teoria archeologica è in qualche modo la ricostruzione ipotetica di una realtà: una costruzione teorica, un castello, in cui ad un significante, lacunoso per sua natura, viene attribuito un significato il più possibile aderente non soltanto all'oggetto ma all'intero contesto in cui il singolo elemento è inserito. La frammentarietà della lacuna è trasversale in effetti: attraversa un contesto in modo casuale e non selettivo, e la logica della sua integrazione non può non tener conto dell'intero. Una ricostruzione archeologica dunque è sempre, per quanto circoscritta, una ricomposizione di un mondo, di un microcosmo non chiuso in sé stesso, che si confronta invece costantemente con diversi altri contesti, fisici, storici o culturali, e che con questi ininterrottamente tenta di addentellarsi, affinché la coerenza del castello abbia il maggior numero di appigli.

* stefano.borghini@cultura.gov.it, Parco archeologico del Colosseo
alessandro.dalessio@cultura.gov.it, Parco archeologico di Ostia antica

¹ Proust 1990a, p. 63.

² Proust 1990a, p. 109.

³ Proust 1990b, p. 119.

Resta il fatto, tuttavia, che qualsiasi ricostruzione di un passato, in mancanza di dati verificabili, rimane pur sempre un edificio teorico: un processo nel quale a delle testimonianze fisiche, a degli oggetti (per loro natura “inter-rotti”), il ricostruttore attribuisce un tessuto connettivo di completamento logico-deduttivo – o più propriamente, nel caso dell’ipotesi, logico-abduttivo. Ma in ogni caso, questi “completamenti”, a valle della scientificità dei presupposti teorici, restituiscono pur sempre solo e soltanto una interpretazione⁴.

D'altra parte, pensare che a partire da un determinato stato fisico della realtà si possa risalire univocamente alla sequenza di eventi che lo hanno generato (una sorta di *reverse engineering* in cui però l'oggetto esaminato è lacunoso e spessissimo non più operante), per quanto obiettivo insostituibile di qualunque approccio scientifico, è un atteggiamento ottimistico di stampo positivista tardo-ottocentesco, degno di quello che il noto personaggio di Doyle, Sherlock Holmes, avrebbe definito «ragionamento retrospettivo o analitico»⁵. E se l'assunto holmesiano raffrontato col mestiere dell'archeologo è stato un *topos* più e più volte ripercorso⁶, al punto da essere considerato una sorta di prefigurazione del metodo stratigrafico⁷, esso esprime tuttavia un atteggiamento che appare dal punto di vista scientifico per lo più illusorio, se non nell'intento metodologico di partenza, quantomeno nei suoi risultati.

In realtà, continuando ad abbracciare un approccio epistemologico da noi già adottato in un recente lavoro⁸, ci sembra interessante ripartire dal fondamentale insegnamento di Claude Shannon, padre dell'informatica e della moderna teoria dell'informazione⁹. Shannon sosteneva che di un determinato oggetto fisico noi possiamo conoscere la moltitudine di possibili stati in cui può astrattamente trovarsi, e (solo), a fronte di una verifica misurata, le probabilità di individuare l'oggetto in uno di quelli. Le misure, analiticamente determinate, e quindi l'acquisizione sempre maggiore di informazione, eliminano, dal novero delle possibili descrizioni del mondo, una serie di ipotesi inizialmente teoricamente possibili, aumentando la probabilità di avvicinarsi ad una verità scientifica. La conoscenza totale di una realtà fisica si può dire determinata con certezza quando la probabilità di trovarsi in uno dei possibili stati definiti in via aprioristica è pari al 100%, mentre per tutti gli altri la possibilità è portata a zero. Una condizione teorica dunque – la “certezza” – che, nei sistemi complessi, è, prima ancora che rara, pressoché irrealizzabile. Dunque, la conoscenza della verità rimane pur sempre una probabilità statistica – soprattutto quando una parte dei dati è irreversibilmente perduta e quindi inconoscibile (come nella realtà archeologica)¹⁰ – tanto più confinata, tuttavia, quanto più alto è il numero di informazioni derivanti dalla misura. Ma l'informazione, per essere utile al fine della verifica di una teoria, deve essere acquisita con metodo scientifico, scartando ipotesi e vagliandone l'aderenza alla conoscenza complessiva dell'oggetto. Per acquisire appunto conoscenza e non solo informazione. E questo è un primo punto.

Il metodo scientifico rimanda a quel falsificazionismo di Popper che abbiamo già preso a prestito per le nostre riflessioni tra scienza e archeologia¹¹, il quale aveva già dimostrato come quella scientifica rimanga tuttavia una verità provvisoria¹², che è tale solo se può essere messa alla prova dei fatti e della logica e quindi solo se, in linea di principio, può essere falsificata da esperimenti confliggenti con i suoi assunti teorici¹³. Ciò conferma, come abbiamo già evidenziato, il valore scientifico dell'ipotesi, e definisce anzi la tesi astrattamente falsificabile (e l'atteggiamento che ne consegue teso alla ricerca di situazioni che possano confutarla piuttosto che confermarla) come la base di quel criterio di demarcazione capace di distinguere la scienza dalla metafisica o dalla pseudoscienza¹⁴.

Trasponendo questi argomenti nell'ambito dell'indagine archeologica, alla cui complessità, abbiamo detto, va aggiunta la perdita del dato, connaturata allo iato temporale che ci divide dall'oggetto da interpretare e conoscere, ne discende che allo stato fisico di un determinato contesto, *i realia* che lo studioso appropria, corrisponde, sempre

⁴ Cfr. Borghini, D'Alessio cds, con ampia bibliografia.

⁵ Doyle 2009, p. 140.

⁶ Cfr. Eco, Sebeok 1983, poi anche Carandini 1991, p. 255. Ma cfr. anche, in ambito non strettamente archeologico, Bruschi 2009, p. 34.

⁷ Pucci 1994, pp. 65-66.

⁸ Borghini, D'Alessio cds.

⁹ Le idee di Shannon sono sviluppate soprattutto nel fondamentale articolo pubblicato nel 1948 sulla Teoria della comunicazione (Shannon 1948) e poi in successivi contributi.

¹⁰ Pucci 1994, p. 59.

¹¹ Cfr. Borghini, D'Alessio cds.

¹² Popper 1970, pp. 37-38.

¹³ Popper 1970, pp. 21-25 e più in dettaglio pp. 66-84.

¹⁴ Popper 1970, pp. 13-20.

o quasi, almeno più di una interpretazione, più di un'ipotesi sulla teorica successione di eventi che avrebbe potenzialmente potuto condurre a quell'esito, le cui probabilità di avvicinarsi al vero sono tanto più alte quanto più è approfondita l'acquisizione di informazione e di misura¹⁵. Per di più in archeologia o in storiografia, come ben evidenziato da Pucci, la prova, sia quella assertiva sia quella della confutazione, è molto diversa e meno netta da quella che può produrre un fisico sperimentale, e soprattutto, il più delle volte, priva del criterio della replicabilità.

Così si può concedere che anche il discorso archeologico abbia una propria validità, purché si riconosca, senza ferite all'orgoglio professionale, che l'archeologo, più spesso di quanto crede, non dimostra, ma argomenta [...] In realtà si può sostenere che il discorso archeologico rientra di pieno diritto nel campo della retorica [...] Non v'è dubbio che [...], non potendo addurre che raramente delle prove sperimentali – lo fa però in campo archeometrico – tende piuttosto a persuadere¹⁶.

Se questo apparentemente tenderebbe a far scivolare queste discipline oltre il confine di demarcazione tra scienza e non scienza segnato da Popper, d'altro canto le pone nel campo di indagine di altre branche che più direttamente studiano la genesi e la formazione delle opinioni.

Ora, in mancanza di prove certamente confutabili e in presenza invece di argomenti, cosa fa sì che noi crediamo o meno a una ricostruzione e a una ipotesi piuttosto che a un'altra? Cosa spinge il fruitore di una teoria, che sia più o meno preparato scientificamente, ad attribuire credibilità a quella determinata costruzione storica o archeologica?

È una domanda simile a quella che Neil Levy, uno dei fondatori della neuroetica, una disciplina sviluppata negli anni 2000 a partire dall'incontro tra neuroscienze e filosofia¹⁷, si è posto nei confronti del fenomeno delle *fake news*¹⁸. Lo studioso australiano ritiene che l'approccio di una comunità, che sia pure una comunità scientifica, rispetto all'accettazione di una teoria non è legata tanto, o soltanto, al numero crescente di prove (che nella teoria di Shannon in un modello semplificato andrebbe progressivamente a circoscrivere l'ipotesi con una percentuale sempre più alta di approssimazione al vero), o alla ricerca della prova falsificazionista tesa a confutare la teoria stessa, ma anche (o soprattutto?) alla vicinanza culturale e di valori con chi quella teoria espone. In altri termini Levy sostiene che il nostro comportamento nell'adesione a una teoria è quello tipico degli animali sociali: ci siamo evoluti culturalmente affinché la propensione a credere alle idee e alle ipotesi non sia esente dalla nostra vicinanza, valoriale e financo politica, con chi quelle idee esprime. La crescita della conoscenza sociale e collettiva è talmente importante per la nostra sopravvivenza che l'evoluzione ci ha condotto a una specializzazione settorializzata della cultura, e, con ciò, a manifestarsi sensibili alle testimonianze di chi ci sembra più esperto di noi, lasciando alla maggior parte delle persone una conoscenza generica e non approfondita dei problemi. Dice Levy:

This indistinctness is not a bug, but a feature: given that genuinely understanding the science is extremely difficult (such that even experts can master only some of the relevant knowledge), our having indistinct concepts allows us to defer to the experts to provide specification. But experts engage in this deference too: theories outside their area of expertise constrain their work, sometimes in ways that require them to allow others to provide details in their own representations¹⁹.

Ma allo stesso tempo siamo sensibili alla possibilità di essere ingannati: percepiamo una vulnerabilità di fondo dettata dalla nostra conoscenza insufficiente e approssimativa (la quale tuttavia, in maniera adattiva ed ecologicamente razionale, ci ha consentito di generare una conoscenza collettiva accresciuta) e quindi preferiamo affidarci alla testimonianza di persone che condividono i nostri stessi valori. Ma questo comportamento,

¹⁵ Cfr. Pucci 1994, pp. 59-60; D'Alessio 2022, p. 71.

¹⁶ Pucci 1994, p. 60.

¹⁷ Già nel 2019 i principi delle neuroscienze sono stati applicati all'archeologia in un innovativo lavoro sullo sviluppo dell'edilizia delle ville suburbane romane di età tardo-antica (Stephenson 2019). Lì si prendeva in considerazione soprattutto la cosiddetta psicogeografia e quindi il modo in cui l'ambiente fisico può influenzare non solo "cosa" pensiamo, ma anche il "come" (Ellard 2015; Goldhagen 2017). Nella nostra linea di pensiero vorremmo invece applicare i principi e le risultanze delle neuroscienze alla teoria dell'indagine archeologica e ai suoi presupposti metodologici.

¹⁸ Levy 2022.

¹⁹ Levy 2022, pp. 76-77.

letto in tale prospettiva, ancora una volta è del tutto razionale «[...] because those who don't share my values may seek to exploit me, and those on my side are likely to be more trustworthy (toward me)»²⁰ e fa ricadere nel campo della razionalità più piena, paradossalmente, anche la cultura della disinformazione dei nostri tempi.

Ecco, dunque, il limite della razionalità. Essere razionali, adottare rigidi schemi di applicazione di metodi e approcci critici (che naturalmente non debbono venire meno, intendiamoci), spesso non è sufficiente a descrivere una realtà possibile, o per meglio dire probabile. E qui non si tratta solo di evidenziare la fallacia sillogistica di aristotelica memoria, come nel caso famoso del *quaternio terminorum*, ma di fare un passo ulteriore. Recentemente Edoardo Camurri nell'*Introduzione alla realtà* aggiunge la percezione emotiva come strumento di decodifica della realtà, rimandando a una certa controcultura psichedelica del secolo scorso. «Una Realtà siffatta» scrive «è sempre opinata e opinabile, e spetta a noi darle la tonalità emotiva, la vibrazione che consente di raggiungere l'opinione corretta»²¹. La tonalità emotiva con cui approcciamo le cose, aiuta a sbloccare le scelte, laddove l'intelligenza non porta a conclusioni chiare e definitive, dato che, come abbiamo visto, esistono ed esisteranno sempre informazioni a sostegno dell'una o dell'altra ipotesi²².

Dietro l'intuizione, anche di tipo scientifico, può nascondersi peraltro un comportamento del tutto irrazionale, almeno secondo i criteri di quella che, fino a quel momento, è riconosciuta come la logica dominante. È l'insegnamento che a metà degli anni '70 del secolo scorso Paul Feyerabend impartiva al mondo della filosofia della scienza, con un saggio per l'epoca anarchico e dadaista che avrebbe scardinato molte certezze consolidate: *Contro il metodo*²³. Feyerabend, peraltro in aperto contrasto con Popper, rifiuta qualsiasi gerarchia metodologica, qualsiasi certezza legata a una disciplina piuttosto che a un'altra, a un modo di procedere della ricerca piuttosto che a un altro. Il progresso scientifico ha a che fare con la creatività, esattamente come l'arte, e non ha alcun senso tenere separati «un mondo "oggettivo" e un "dominio soggettivo"»²⁴. Quindi scegliere la via della razionalità, non necessariamente è la scelta che conduce alla verità scientifica²⁵. Celebre in tal senso l'esempio storico di Galileo; e in particolare le risposte di questi a chi tentava di confutare l'idea copernicana di una Terra in movimento con l'"argomento della torre"²⁶. Secondo la struttura logica del pensiero aristotelico, infatti, il dato che un grave in caduta libera da una torre cada alla radice della torre stessa, perpendicolarmente rispetto al punto da cui viene rilasciato, era la dimostrazione che il pianeta non fosse in movimento, dato che altrimenti questo avrebbe dovuto, nel tempo della caduta, descrivere un sia pur minimo spostamento rispetto a quella stessa perpendicolare. E a questa osservazione empirica, che non veniva – e non poteva – essere messa in discussione, corrispondeva un'interpretazione naturale ("la Terra non è in movimento") apparentemente del tutto razionale. Galileo per "salvare" la sua teoria è costretto a ricorrere a un atteggiamento "irrazionale" per la struttura di pensiero in cui si inserisce: deve sfruttare stratagemmi retorici e trucchi dialettici, non disponendo ancora di verifiche empiriche solide e di una struttura teorica che appoggi l'esistenza di un moto relativo e di un moto apparente (la metafora della luna, che sembra seguirci quando ci muoviamo, fa parte di questi espedienti).

Se una interpretazione naturale frapponesse difficoltà a una concezione attraente, e se la sua eliminazione rimuove la concezione dal campo dell'osservazione, l'unico procedimento accettabile consiste nell'usare altre interpretazioni e vedere cosa accade²⁷.

²⁰ Levy 2022, p. 82.

²¹ Camurri 2024, p. 39.

²² Gli esergli in capo a questo paragrafo rimandano a talune intuizioni letterarie di Marcel Proust, al quale già le neuroscienze si erano interessate negli anni '70 del secolo scorso, e di cui recentemente una serie di pubblicazioni sembra confermare pienamente la validità (vedi solo a titolo esemplificativo Lehrer 2007).

²³ Feyerabend 2002.

²⁴ Feyerabend 2004, p. 150. Per il rapporto tra scienza e arte e il concetto di creatività in Feyerabend, vd. Feyerabend 2004, pp. 137-151.

²⁵ «Una teoria della scienza che escogiti criteri ed elementi strutturali per tutte le attività scientifiche e che dia loro autorità facendo riferimento a qualche teoria della razionalità, può anche impressionare un profano, ma è uno strumento fin troppo rozzo per le persone che lavorano sul campo, ossia per gli scienziati che affrontano problemi concreti di ricerca» (Feyerabend 2004, p. 292). Al di là degli echi polemici nei confronti di Popper, è evidente l'approccio che rifiuta qualsiasi imbrigliamento di tipo metodologico.

²⁶ Feyerabend 2002, pp. 58-90.

²⁷ Feyerabend 2002, p. 66.

E il Galileo di *Contro il metodo* per difendere la teoria copernicana disobbedisce pienamente alla legge della Ragione, fino ad elaborare teorie *ad hoc* contrarie ai principi aristotelici con i quali il suo pensiero si doveva confrontare²⁸. Il suo procedimento è razionale oggi, per le nostre conoscenze e per la struttura di pensiero che si basa sulla fisica newtoniana, ma non lo era allora²⁹. L'ipotesi *ad hoc* pensata appositamente solo e soltanto per salvare la teoria e i suoi risultati, rischiava di far relegare Galileo, che più tardi sarebbe stato riconosciuto come il padre della scienza moderna, alla schiera degli imbonitori e dei ciarlatani.

Ricapitolando: il primo punto ci ha indicato che una teoria scientifica è fatta di ipotesi plurime, a cui solo l'acquisizione di dati sperimentali permette di definire l'effettiva aderenza alla realtà; ma il secondo punto ci dice che il dato spesso non basta e che la costruzione della teoria può (e forse deve) andare anche oltre un orientamento razionale, o almeno oltre quello che sul momento appare come razionale. Come si traduce dunque questo approccio epistemologico in ambito storico, e in particolare in quei settori disciplinari legati allo studio dell'architettura antica di cui più direttamente ci occupiamo, come quello archeologico o quello storico-architettonico?

Non può esistere una risposta univoca a questa domanda, e, come avrebbe detto Feyerabend, non può definirsi una via procedurale unitaria senza incorrere in una negazione delle stesse premesse teoriche or ora esposte. Eppure sussiste, a parere di chi scrive, uno specifico orientamento di metodo, espresso da Arnaldo Bruschi nel 1983 a proposito dello studio della storia dell'architettura, che sembra attagliarsi adeguatamente alle riflessioni di cui sopra. Nella *Relazione Generale* tenuta al XXI Congresso di Storia dell'architettura, Bruschi scriveva che la disciplina doveva usare

i mezzi della storia in generale nelle sue diverse articolazioni, e in particolare quelli della "storia sociale" e della storia economica, quelli della "storia della cultura", quelli della "storia del gusto" e della "visione artistica", applicate allo specifico contesto storico e alla particolare situazione³⁰.

E poco sopra aveva specificato che

non pare possibile [...] riconoscere nell'architettura un solo valore totalizzante, in qualche modo unico e riassuntivo, nel quale completamente riconoscersi [...] Anzi, mi pare che ogni "integralismo" metodologico, se esclusivo e preconetto, possa, sì, offrire una chiave di lettura in sé stimolante o un giudizio in sé coerente, ma solo parziale e talvolta deviante rispetto alla più completa e profonda comprensione della concreta totalità dell'opera³¹.

Ecco il punto. In una lucida riflessione sulla specifica multidisciplinarietà della storia dell'architettura, Bruschi individua il rischio di adottare una razionalità "integralista", relativa all'uso di una determinata metodologia, che "se esclusiva e preconetta", può portare a conclusioni devianti rispetto alla profonda comprensione del complesso, che deriva invece dalla contemperanza di tutte le sue svariate componenti. Bruschi, che inserisce la sua riflessione in un preciso binario storiografico "di scuola" (ne diremo meglio in seguito), ci mette in allerta circa i "limiti della razionalità" che devono essere adeguatamente mitigati da una conoscenza generale, profonda, e oserei dire, "emotiva" dell'architettura intesa nel suo valore "totalizzante".

Riteniamo opportuno, pertanto, provare a sviluppare un atteggiamento meno dogmatico anche nei confronti del cosiddetto metodo stratigrafico strettamente inteso, soprattutto quando questo tenda a ergersi a portatore di verità incontrovertibili³². Anch'esso dovrà viceversa prendere in considerazione un modello interpretativo in cui ogni aspetto disponibile sia adeguatamente ponderato, che contempi tutte le caratteristiche dell'insieme, comprese quelle architettoniche, compositive e spaziali, nonché gli aspetti relativi agli apparati decorativi e agli

²⁸ Feyerabend 2002, pp. 78-82.

²⁹ Feyerabend 2002, p. 123.

³⁰ Bruschi 1984, p. 42.

³¹ Bruschi 1984, p. 40. Cfr. anche Bonelli 1994, pp. 24-25.

³² Cfr. gli stessi Pucci 1994, p. 66 («Non si creda però che tali procedimenti logici, in sé inconfutabili, garantiscano una ricostruzione storica altrettanto inconfutabile. Le unità stratigrafiche sono il risultato di azioni, ma tante azioni analiticamente individuate non ci danno ancora il senso di un'attività») e Carandini 1991, p. 138 («Le unità di attività non sono infatti più realtà stratigrafiche ma già grumi di problemi e quindi di narrazione: nuclei di esistenza tradotti in artefatti»).

esiti formali di questi, e quindi, in definitiva, dell'architettura nel suo insieme. La componente emotiva, in un certo qual modo è qui rappresentata proprio dalla comprensione e dalla percezione qualitativa e spaziale dell'architettura, che naturalmente non può prescindere da una corretta lettura dei segni progressivi di cantiere e dall'interpretazione della sequenza di eventi che ha generato tali segni, ma che certamente può (e deve) costituire una verifica a posteriori di una teoria interpretativa, o addirittura, sul versante opposto, la sua confutazione: utile premessa per tentarne una rilettura su presupposti nuovi e diversi.

Carla Maria Amici e Alessandra Ten nella premessa del volume *Leggere un edificio storico* sembrano esprimere un approccio conoscitivo di questo tipo quando affermano che

dalla corretta decodificazione di questi indicatori prende avvio il processo interpretativo degli organismi antichi, che presuppone anche una seria conoscenza delle concezioni spaziali e architettoniche nei diversi periodi storici [...] Se al rilievo di un'architettura manca tutto questo, il binomio tecnologia-scientificità può trovare senso solo in relazione alla correttezza geometrica, che, per quanto preziosa, non risolve la conoscenza dell'edificio³³.

Claudio Tiberi negli ultimi anni della sua riflessione storica parlava di “fantasia partecipe”, sottendendo una sorta di immedesimazione critica dello studioso con l'approccio compositivo e creativo dell'artefice originario, una capacità dunque che non guarda solo al dettaglio del singolo segno, ma apre l'orizzonte a uno sguardo più ampio, omnicomprendivo e diremmo olistico. Una capacità critica, peraltro, quasi esclusiva dello storico architetto, capace, per la sua attitudine a conoscere la genesi ideativa e compositiva di un'architettura, di indagarne i meandri creativi³⁴.

Rivendico con forza, dunque, in questa sede e su queste basi, la possibilità (o per meglio dire la necessità) di guardare e di interpretare l'architettura antica da architetto, con gli stessi strumenti critici di uno storico-architetto, cercando di leggere e tradurre non soltanto i segni di un cantiere, le logiche stratigrafiche di un *matrix* delle murature, o le tracce archeologiche di un contesto, ma anche le volontà compositive e le ambizioni spaziali, palesi o presunte, dei suoi artefici originali. Si tratta, come alludevo pocanzi, di un atteggiamento metodologico appartenente alla cosiddetta “scuola romana” di storia dell'architettura, così denominata già alla metà degli anni '70 da André Chastel e la cui influenza sullo sviluppo della disciplina ha avuto in realtà un enorme rilievo a livello nazionale e internazionale. Le sue premesse teoriche e metodologiche risalgono, nel secolo scorso, a uno dei padri fondatori della disciplina (e delle stesse facoltà di architettura in Italia): Gustavo Giovannoni. Ingegnere di formazione, e quindi portatore di una formazione tecnica erede di quella mentalità positivista ottocentesca proiettata sugli aspetti costruttivi e funzionali, e di un saper fare pratico conscio della complessità e della multiforme concretezza di un cantiere, Giovannoni fu allo stesso tempo sensibile agli aspetti artistici e compositivi dell'edificare, rappresentando la figura che meglio incarna la nascita del ruolo dell'architetto in Italia, così come lo intendiamo in senso moderno. E questa capacità di cogliere la complessità e la multidisciplinarietà, mutuata dall'attività professionale, venne ben presto, e con sensibilità, proiettata sulla comprensione dell'architettura del passato e quindi sullo studio della storia. In particolare, secondo le parole di Bruschi, Giovannoni comprende che la storia dell'architettura non è «riducibile, secondo un approccio puramente positivista e deterministico, ai soli problemi della scienza, della tecnica della costruzione e della funzionalità in rapporto all'uso ma nemmeno al suo solo aspetto esterno, visivo»³⁵.

Nella fondamentale introduzione al volume postumo su Antonio da Sangallo, curato da Giuseppe Zander, Giovannoni individua come «un grande mezzo di studio [...] il buon senso» e sostiene che «la vita non si riduce a formule»³⁶. Ogni logica di pura razionalità deve dunque passare il vaglio del buon senso; e questo ha a che fare anche con il tentativo di ripercorrere il processo creativo dei suoi autori. Nel 1939, in un altro centrale contributo metodologico, il nostro sottolineava infatti come «per intendere veramente un'opera architettonica sia

³³ Amici, Ten 2022, p. 1.

³⁴ Tiberi 2002, pp. 54-57. Cfr. Bonelli 1994, p. 25.

³⁵ Bruschi 2009, pp. 15-16.

³⁶ Giovannoni 1959, pp. VII-XV.

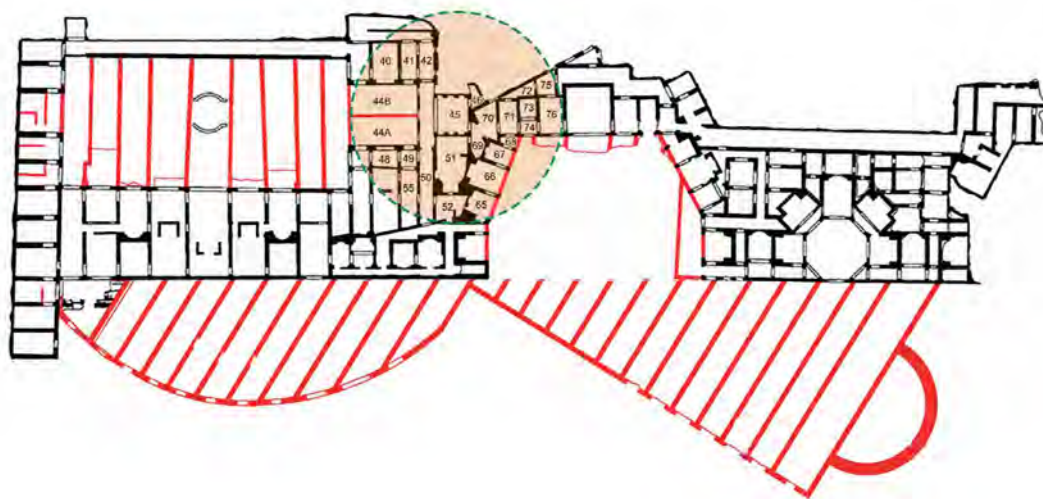


Fig. 1 - Roma, *Domus Aurea*. In evidenza il cardine architettonico degli ambienti che ruotano attorno al Ninfeo di Polifemo (© Parco archeologico del Colosseo, rielaborazione S. Borghini, A. D'Alessio).

necessaria ricostruirne nella nostra mente il procedimento creativo»³⁷. Lo studio dell'architettura non può quindi limitarsi al confronto con una sola tipologia di indagine, con un approccio unitario e monocorde, ma deve inevitabilmente abbandonare gli integralismi di cui parlava Bruschi, e abbracciare uno sguardo più ampio e orizzontale. È evidentemente nella stessa natura del fare architettonico³⁸. Ora, sono convinto che tale approccio storico-architettonico, in cui mi sono personalmente formato e in cui mi riconosco, debba essere adottato anche nel caso dell'architettura antica, anche quando quell'edilizia appaia difficile da leggere e interpretare, perché la natura frammentaria in cui ci è pervenuta è tale da non farcela percepire nei valori spaziali che originariamente aveva o a cui il suo progettista aspirava. L'architettura rimane tale, anche quando ci arriva in brandelli, anche quando è alterata e obliterata. E i suoi valori spaziali e compositivi non possono essere tralasciati a vantaggio magari di una rigida e coerente (in sé stessa) lettura stratigrafica, incapace tuttavia di portarci alla conoscenza più profonda delle vicende, *in primis* ideative e poi di cantiere, che ci hanno condotto all'esito architettonico di cui rileviamo lo stato.

La conoscenza, intesa come capacità di lettura della composizione architettonica e dei presupposti storici a cui è sottesa, è proprio la premessa che ci ha portato a tornare su una recente lettura tecnica proposta da Daniele Nepi per il cosiddetto quartiere occidentale della *Domus Aurea* e in particolare per il nucleo del cosiddetto Ninfeo di Polifemo, che l'interpretazione dello studioso ha ricondotto ad una fase genericamente flavia post-neroniana³⁹ (fig. 1). Al di là delle premesse stratigrafiche, sulla cui valutazione di dettaglio tornerà a seguire A. D'Alessio, basterà qui anticipare che la costruzione dell'ipotesi parte da due constatazioni:

1. il doppio appoggio dei muri compresi tra gli ambienti 69-70 e 45/51-69 al muro pre-neroniano (dei cd. *Horrea* di Claudio) a nord, e al corpo di fabbrica obliquo di ambienti 65-66-67, presunti neroniani, a sud (fig. 2.a);
2. la datazione di un'impronta di bollo laterizio (*SEX-ANNI APRODISI*), rinvenuta sull'intradosso della piattabanda armata pertinente ad un ringrosso delle murature dell'ambiente 44, datato all'età domiziana (fig. 2.b).

³⁷ Giovannoni 1939.

³⁸ In *Separatezza e dominio*, il filosofo Dino Formaggio agli inizi degli anni '90 si interrogava sui principi di "separatezza" nel campo di un'arte fra le più osmotiche e pluraliste, l'architettura appunto: «il postulato iniziale, poiché è in gioco addirittura un certo fondo della natura umana, invita a non rimanere chiusi nei recinti tradizionali della propria disciplina e a non dogmatizzare una impossibile autonomia, tutta chiusa in leggi esclusive di casa propria. Allora bisogna uscire, conoscere e poi conoscere ancora i campi scientifici degli interni che interferiscono [...]» (Formaggio 1996, pp. 240-241).

³⁹ Nepi 2023.

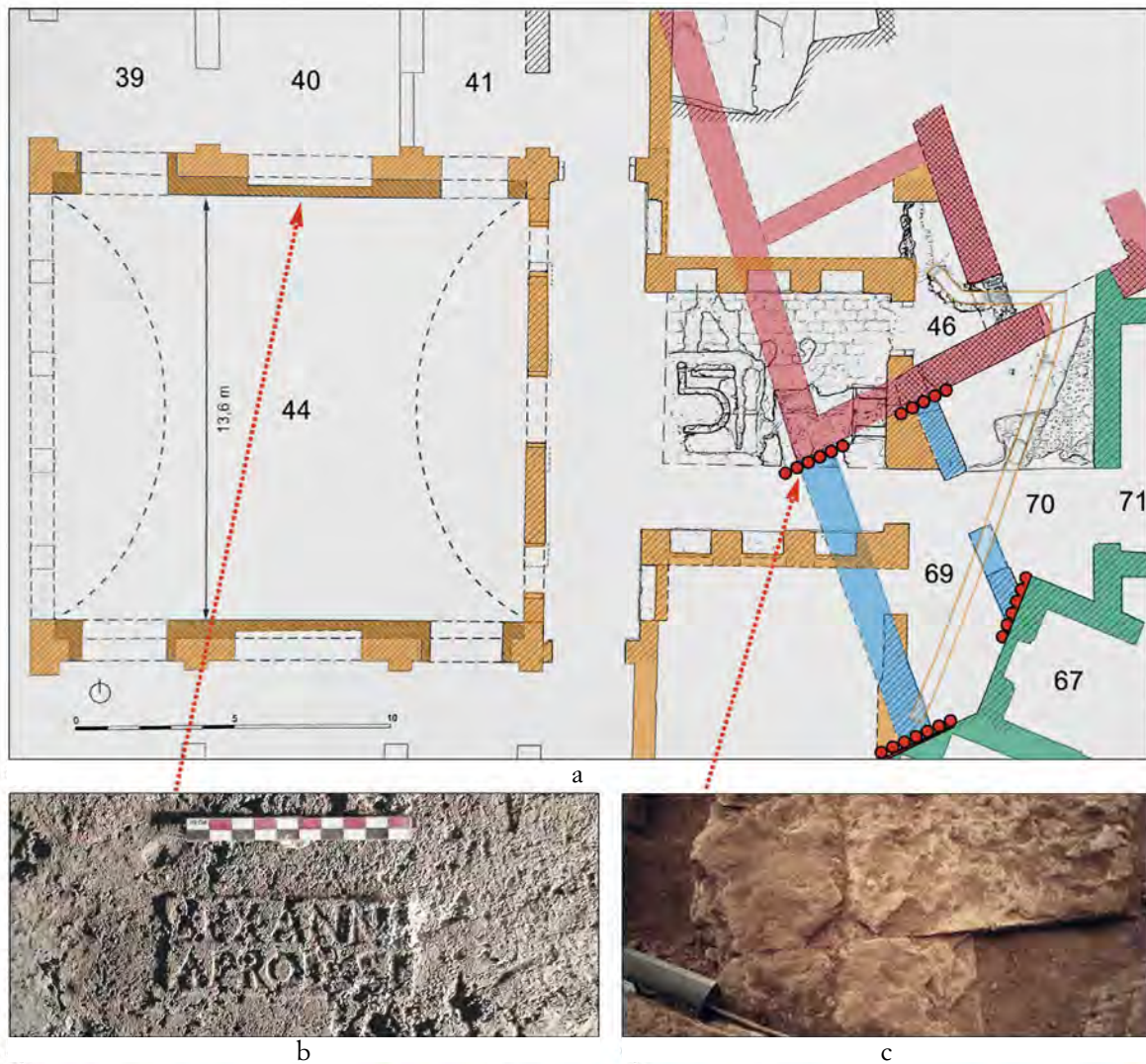


Fig. 2 - Roma, *Domus Aurea*: (a) Ambienti intorno al Ninfeo di Polifemo. I colori indicano le USM secondo l'interpretazione di Daniele Nepi – in rosa strutture pre-neroniane, in verde strutture neroniane 1, in celeste strutture neroniane 2, in giallo le strutture del ninfeo. Sono evidenziati, con discontinuità in rosso, i presunti appoggi delle fasi neroniane 2 sulle strutture pre-neroniane e su quelle neroniane 1 (da Nepi 2023, fig. 10, rielaborazione S. Borghini, A. D'Alessio); (b) Impronta in negativo di bollo sull'intradosso di una piattabanda dell'ambiente 44 (da Nepi 2023, fig. 12); (c) Rasatura dell'appoggio del muro occidentale di 69 sul muro pre-neroniano (cd. *Horrea*) al di sotto della pavimentazione del Ninfeo (foto S. Borghini, A. D'Alessio).

Se sul secondo assunto la letteratura sembra convergere effettivamente per una datazione strettamente domiziana⁴⁰ (con la sola esclusione di Franca Taglietti, che parla genericamente di una attestazione di I secolo⁴¹), il resto della ricostruzione, se accettata interamente per vera, indurrebbe a conclusioni difficilmente sostenibili, quantomeno sotto l'aspetto della percezione spaziale dell'architettura. Se infatti per *reductio ad absurdum*, accettassimo che i muri di 69 e 70 siano costruiti in appoggio al muro dei cd. *Horrea*

⁴⁰ Nepi 2023, p. 102, nota 42 e bibliografia. In Borghini 2020, p. 79, nota 9, attribuisco il bollo al I secolo sulla base del *CIL XV*, 1, 795. Accogliendo la datazione domiziana, a questo punto, il riferimento ai laterizi caduti dall'Acquedotto Neroniano deve far pensare evidentemente a elementi di restauro di età flavia, piuttosto che al "cigno nero" di popperiana memoria, capace di invalidare la premessa.

⁴¹ Taglietti 1994, p. 168.

a nord (fig. 2.c) e a quelli neroniani a sud (e questo appare certo), e soprattutto che a questi dati stratigrafici corrispondano fasi architettoniche dilazionate nel tempo (e questo è invece tutt'altro che assodato), potremmo dedurre solo due ipotesi alternative: o che in coincidenza di questi ambienti si debba immaginare di individuare il limite verso ovest della *Domus Aurea* di Nerone, e che quindi tutto il settore occidentale del monumento debba essere postdatato all'età flavia (tesi che ci appare francamente insostenibile per più di una ragione)⁴²; oppure che una versione neroniana dell'ambiente 44 precedente al ringrosso domiziano, attestato archeologicamente dalle indagini di Giuseppe Zander e fornito di un doppio diaframma colonnato (ma sul cui potenziale conflitto architettonico Nepi non si sofferma)⁴³ abbia fatto da raccordo tra giaciture murarie diverse, affacciandosi su un ambiente sghembo e trapezoidale ricavato per lo più da strutture preesistenti (il che farebbe dubitare delle tanto celebrate capacità compositive degli architetti di Nerone – fig. 3). Più di qualcosa non torna!

Invece resistono diversi altri aspetti che paiono rimandare a una attribuzione a Nerone dell'intero complesso, quantomeno nei suoi caratteri ideativi e progettuali: fra questi va considerata nel suo insieme la conoscenza degli schemi compositivi del padiglione di Colle Oppio, ma anche i valori stilistici della decorazione architettonica (vedi il raffronto degli schemi decorativi e materici della volta del ninfeo di Polifemo con quelli del ninfeo del nucleo A della villa a Subiaco), fino ad arrivare a questioni iconologiche (il tema rappresentato nell'ottagono musivo di matrice omerica, tanto cara, come è noto, a Nerone) e tecnico-realizzative (la più che probabile fattura di scuola alessandrina del micromosaico dell'ottagono stesso). Caratteristiche tutte che, nel loro insieme, sembrano confarsi – e convergere – alla natura neroniana dell'intervento.

Rimangono dunque, nella lettura del complesso e nell'interpretazione delle sequenze cronologiche degli interventi e delle fasi edilizie (soprattutto in quella cerniera architettonica che ruota attorno al ninfeo di Polifemo e segna l'innesto tra il quartiere occidentale e quello orientale), diversi punti d'ombra e di penombra, che ancora non consentono di sciogliere le riserve sulle diverse interpretazioni.

Proprio in questa penombra riteniamo si debba indagare, nella convinzione che le stesse sequenze murarie lascino adito a interpretazioni diverse, capaci di riportare nell'alveo della progettazione neroniana, se non di più, almeno una buona parte degli interventi individuati nel settore.

Percy Williams Bridgman, che fu Nobel per la fisica nel 1946 e soprattutto stimato filosofo della scienza, scriveva nel 1927:

[...] non abbiamo una conoscenza perfettamente chiara di nessuna cosa, ogni nostra esperienza essendo circondata da una zona crepuscolare, da una penombra di incertezza in cui non siamo ancora penetrati. Questa penombra costituisce una regione tanto inesplorata quanto le altre regioni al di fuori dell'esperienza, [...] e non dobbiamo avere alcuna idea preconcepita circa ciò che vi troveremo. Nella penombra bisogna penetrare incrementando la precisione delle misure⁴⁴.

E ancora, se pure una certa intelligenza e una qualche rigida razionalità volessero darci ad intendere della certezza di taluni dati e di persuasivi dimostrazioni:

[...] è vero che nella maggior parte degli esperimenti la penombra è così sottile e nascosta, che occorrono sforzi speciali per riconoscerne la presenza; ma l'indagine mostra sempre che essa c'è⁴⁵.

[S.B.]

⁴² Cfr. Meyboom, Moormann 1995, p. 142.

⁴³ Zander 1958, pp. 54-59. Illuminanti sono alcuni passi sulla compagine del ninfeo di Polifemo di quello che fu uno dei principali allievi di Giovannoni: «[...] la simmetria di questa parte della *Domus*, subordinata com'è alla determinazione di certi risultati prospettici, pone a un capo dell'asse [...] una sala di accentuato interesse. [...] Si tratta di una concezione architettonica fortemente unitaria che chiude il lato orientale del peristilio» (Zander 1958, pp. 54 e 56). Cfr. la descrizione della prima fase costruttiva dell'ambiente 44 in Nepi 2023, pp. 96-98.

⁴⁴ Bridgman 1965, p. 59.

⁴⁵ Bridgman 1965, p. 60.

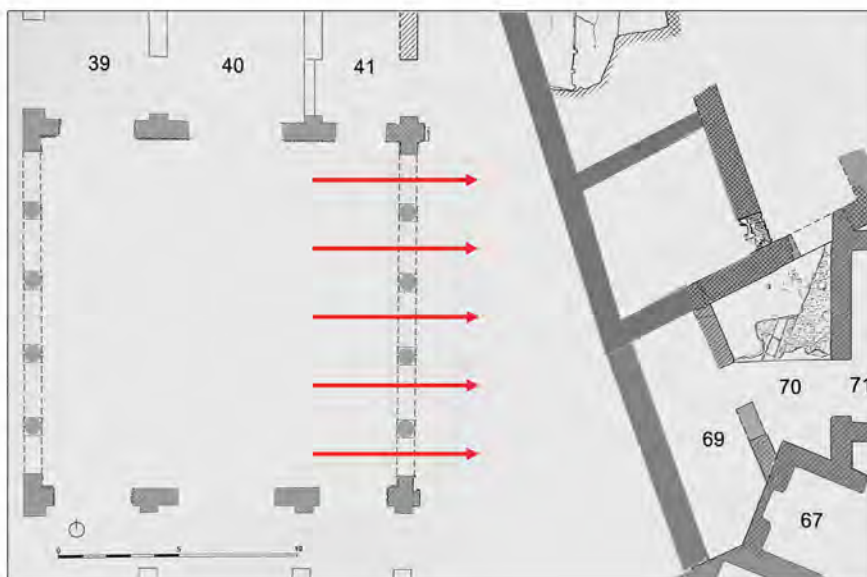


Fig. 3 - Roma, *Domus Aurea*. Seguendo l'ipotesi di Nepi, articolazione dell'ambiente 44 in età neroniana, affacciato su uno spazio architettonico di risulta (elaborazione S. Borghini, A. D'Alessio).

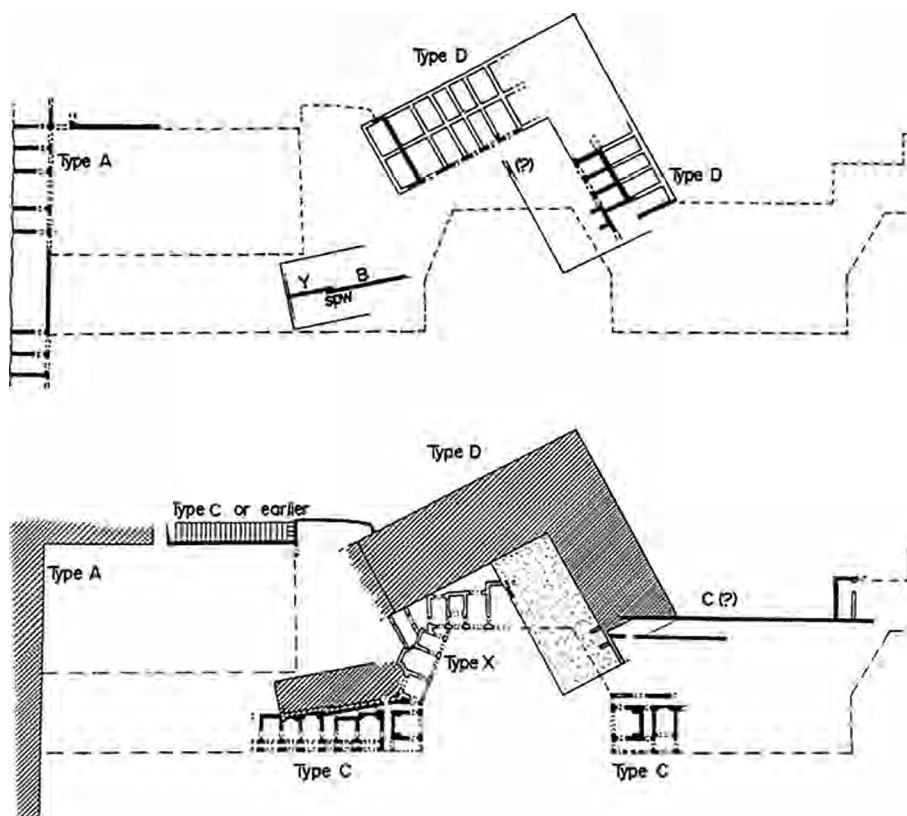


Fig. 4 - Roma, *Domus Aurea*. L'ipotesi di Ball in cui si identificano ben sei fasi pre-neroniane (A, B, C, D, X e Y) di cui il tipo D e il tipo X giustificerebbero il doppio appoggio dei muri in oggetto (da Ball 2003, figg. 6, 11).

2. Dal monumento al contesto: il Ninfeo di Polifemo della Domus Aurea e Nerone (dal punto di vista dell'archeologo)

Ed è in questa «penombra di incertezza» che sta pure il confine – talora labile, talora marcato – tra “soggettività” e “oggettività”, tra ipotesi e prova, tra verità e realtà. Ora, per quanto riguarda la lettura e interpretazione delle sequenze stratigrafiche in archeologia, o per meglio dire delle stratificazioni archeologiche e del costruito storico (quali derivate dal succedersi di apporti/asporti, aggiunte/sottrazioni, costruzioni/distruzioni di materia, tanto di terre quanto di strutture murarie e relative finiture), possiamo ritenere ampiamente superato – e da tempo – quell'approccio “quasi fideistico” che aveva segnato la prima fase di adozione del nuovo “metodo” di scavo, tra gli anni '70 e '80 del secolo scorso⁴⁶. Quanto detto sopra da S. Borghini è d'altro canto perspicuo in tal senso, e abbiamo già avuto modo di sottolinearlo altrove⁴⁷.

Fondamentalmente, come abbiamo pure ribadito in anni recenti,

l'individuazione [...] di una stratificazione archeologica, e dunque la sua trasposizione stratigrafica (il matrix di Harris) [ma il discorso vale ovviamente anche per il costruito storico], devono necessariamente ammettere che a una data US/significante può corrispondere – e non di rado infatti corrisponde – un'azione/significato non univoca o del tutto intellegibile e interpretabile; e perciò che una concatenazione di azioni/significati, ovvero una sequenza relativa di attività e fasi/periodi, non sempre dà adito a una sola e univoca ricostruzione degli eventi realmente occorsi e succedutisi in un dato luogo e in un dato tempo. E ciò per una molteplicità di ragioni: l'effettivo grado di visibilità e affidabilità delle unità o serie di unità stratigrafiche [anche murarie] rinvenute [o analizzabili]; la possibilità di rimuoverle [o esaminarle] per intero o solo in parte, dati gli eventuali condizionamenti imposti dai limiti e dalle strategie di scavo [o dallo stato di conservazione di un complesso edilizio]; l'integrità e qualità dello stesso messaggio/significato (azione) veicolato dall'US/significante-canale e le interferenze che possono ottenerne o inficiarne la ricezione e comprensione; le possibili interruzioni o iati nella sequenza della stratificazione (discontinuità e vuoti di sedimentazione, diastemi e fantasmi); ecc⁴⁸.

Ma veniamo dunque alla lettura della stratigrafia muraria recentemente proposta da Daniele Nepi per il quartiere occidentale del cd. Padiglione del Colle Oppio della *Domus Aurea* e, più in particolare, del Ninfeo di Polifemo e ambienti limitrofi (strutture e relative decorazioni), da lui sorprendentemente ridatati in età flavia, forse addirittura domiziana, anziché neroniana⁴⁹. Ci soffermeremo a breve sull'opportunità o meno di questa (ri)attribuzione, non prima però di aver rapidamente passato in rassegna dati e termini in base ai quali Nepi si è spinto a proporre tale revisione cronologica, che non tiene peraltro conto di alcuni fondamentali studi pregressi. Di fatto egli presenta, ambiente per ambiente fra quanti presi in considerazione (il 45, ovvero appunto il Ninfeo di Polifemo, e tutti quelli ad esso circostanti), una serrata analisi dei resti murari conservati, delle loro caratteristiche strutturali e materiche, dei reciproci “rapporti fisici” e a suo dire “stratigrafici” (in senso sia sincronico che diacronico), la quale contempla – anche correttamente nell'approccio metodologico – la valutazione delle pur minime tracce di asporti, risarciture, ripensamenti, impronte, presenze o assenze di finitura, incrostazioni calcaree e così via. A una siffatta analisi complessiva viene conferito un significato stratigrafico/diacronico, per l'appunto, che se risulta genericamente valido (non sempre) in termini di cronologie relative (“prima-durante-dopo”), finisce per conferire a ciascuna e a tutte queste USS/significanti una valenza di azione/significato esclusiva, apodittica. E soprattutto non giustifica la loro “automatica” proiezione sul piano delle cronologie assolute/datazioni (“quando”) e, in definitiva, della ricostruzione e interpretazione storica di quanto accaduto, o perlomeno oggi osservabile, all'interno del monumento (“come, perché, da chi fu fatto”).

⁴⁶ E sostanzialmente riconducibile alle riflessioni e ai testi di archeologi inglesi quali P.G. Bahn, Ph.A. Barker, E.C. Harris, C.A. Renshaw e, nella loro declinazione italiana, di A. Carandini, R. Francovich, D. Manacorda e G. Pucci, senza dimenticare altri importantissimi contributi come quelli di G. Donato, W. Hensel e S. Tabaczyński, o ancora di C.F. Giuliani per quanto concerne l'analisi tecnica e la “ricostruibilità” dei monumenti antichi.

⁴⁷ Vd. *supra* nota 8.

⁴⁸ D'Alessio 2022, p. 71. Sul processo “retorico-argomentativo” in campo archeologico, così come definito da Pucci 1994, vd. *supra* p. 231 e nota 16.

⁴⁹ Nepi 2023, pp. 84-96 in particolare.

Non volendo passare in rassegna ogni muro o complesso di strutture, relativi apparati e altri aspetti esaminati da Nepi, la nostra “critica” si concentrerà su un paio di situazioni o contesti da lui trattati, fra i più significativi ed esemplificativi anche in ordine al tema dell’epistemologia dell’indagine archeologica e del limite della razionalità scientifica ad essa applicata. Tutto prende le mosse, nella disamina e reinterpretazione proposta degli ambienti posti a nord-ovest del cd. Cortile Pentagonale (dove restano, come sul lato opposto del cortile stesso, cospicui avanzi dei preesistenti cd. *Horrea*), dal gruppo dei vani 46, 67, 68, 69, 70 e 71, cui seguono subito a ovest i vani 45, 51, 44, ecc (fig. 1). Nell’ambiente 70 in particolare, i rispettivi muri di delimitazione orientale e meridionale – che lo separano l’uno dal vano 71, con cui comunica tramite una porta, l’altro dal vano 67, e sono ovviamente anche a questi pertinenti (figg. 2.a, 6.a) – vengono giustamente riconosciuti come posteriori al limite nord del vano medesimo, costituito dal preesistente muro pre-neroniano pertinente ai citati cd. *Horrea* (la testata nord del muro orientale fu addirittura inserita all’interno dell’originaria apertura esistente in questo più antico), mentre il muro di delimitazione occidentale, che lo separa dal comunicante vano 69 (posto in senso nord-ovest/sud-est), viene definito da Nepi come «il più recente» e «di fatto l’unico di nuova edificazione, in appoggio agli altri setti murari», cui segue la notazione che lo stesso muro occidentale del vano 70, sembra intendersi

nel momento della costruzione certamente pertinente all’originaria fase neroniana, sia coerente nell’orientamento con il muro pre-neroniano [...] in questa fase edilizia ancora fortemente condizionante⁵⁰.

Dato questo primo impianto ricostruttivo, corrispondente per Nepi a un’unica fase neroniana, in appoggio e successiva al solo muro a suo parere preesistente, appunto quello dei cd. *Horrea*, egli prosegue nell’analisi delle altre evidenze riconoscibili nell’ambiente 70 (anche relative alla sua decorazione pavimentale e parietale, pittorica e marmorea, a quanto pare «interrotta nel momento in cui l’ambiente ha subito alcuni rilevanti cambiamenti strutturali», cfr. *infra*), su cui tuttavia non ci soffermeremo nel dettaglio, se non per rimarcare come uno degli interventi più rilevanti eseguiti in questo settore dell’edificio sia costituito dalla realizzazione di una conduttura, proveniente dal vano 46 e «funzionale all’adduzione dell’acqua nell’ambiente 51»⁵¹, per il cui passaggio furono asportati sia la mazzetta occidentale dell’apertura esistente nel muro pre-neroniano per una limitata porzione, sia la pavimentazione in *opus sectile* dello stesso ambiente 70⁵², sia e soprattutto un ampio tratto del suo muro di delimitazione occidentale tramite l’ampliamento, per una lunghezza di m 1.50, della porta che lo metteva e mette tuttora in comunicazione con l’adiacente vano 69.

Si tratta, sempre secondo Nepi,

di un intervento di forte cesura che, oltre all’esigenza di far passare il condotto, va messo in relazione alla nuova conformazione planimetrica dell’ambiente 69, a seguito dell’edificazione del vano 45 [cioè il Ninfeo di Polifemo]⁵³.

E veniamo qui a un punto cruciale di tutta la rilettura proposta. In sostanza, Nepi ritiene infatti che il muro occidentale dell’ambiente 70, *alias* orientale dell’adiacente vano 69, al pari di quello occidentale di quest’ultimo, che «aveva originariamente una conformazione planimetrica di forma rettangolare, con orientamento dei muri longitudinali in direzione nord-ovest/sud-est, perpendicolari al grande muro di facciata degli horrea al quale si appoggiano», non siano in realtà pertinenti ai cd. *Horrea*, come è stato invece sostenuto in passato⁵⁴, ma siano successivi, ovvero neroniani, stante il rapporto di appoggio – «e dunque di posteriorità» secondo Nepi – palesemente riconoscibile nel Ninfeo di Polifemo, del muro occidentale del vano 69 «rispetto a ciò che resta del setto murario pre-neroniano, rasato in questo punto poco al di sopra della risega di fondazione», così come «anche il muro orientale dell’Ambiente 69 è in rapporto di appoggio rispetto ai cd. horrea» (fig. 2.c)⁵⁵. Solo in seguito, con la realizzazione del Ninfeo di Polifemo e dell’adiacente ambiente 51 che l’avrebbero tagliato a metà, il vano 69

⁵⁰ Nepi 2023, p. 85.

⁵¹ Nepi 2023, p. 85.

⁵² Di cui si conservano le sole impronte sulla malta di allettamento.

⁵³ Nepi 2023, p. 87.

⁵⁴ In Fabbrini 1985-86, tav. II e pp. 162-165 solo il muro occidentale di 69; in Meyboom, Moormann 1995, p. 145, fig. 24, entrambi.

⁵⁵ Nepi 2023, p. 87 e nota 15.

(e più in particolare il suo muro occidentale con la soprastante volta di copertura) sarebbe stato pesantemente demolito per far spazio ai nuovi volumi edificati. Contrariamente a quanto affermato nei citati studi precedenti, che Nepi apertamente richiama e contesta, tale imponente attività o fase costruttiva sarebbe pertanto da considerare non come «un ripensamento in corso d'opera» di epoca neroniana, ma come «un intervento di cesura e cambio radicale di progetto, verosimilmente da attribuire ad una committenza diversa da Nerone»⁵⁶.

È plausibile tutto ciò? Riassumendo, Nepi riarticola le fasi edilizie riscontrate in questo settore del monumento come segue: 1) esistenza dei cd. *Horrea* (di età presumibilmente claudia); 2) costruzione di una serie di ambienti genericamente riferibili alla *Domus Aurea* di Nerone (almeno i vani 66, 67, 69, 70, 71); 3) radicali modifiche dei precedenti vani neroniani per la realizzazione degli ambienti 51 e 45 (Ninfeo di Polifemo) in età post-neroniana, flavia (fig. 2.a). A guardar bene, il palinsesto di questa “nuova” scansione cronologica riposa però sull'osservazione e registrazione esclusiva delle caratteristiche tecniche delle murature, e soprattutto sui reciproci rapporti fisici o di stratigrafia/cronologia relativa delle strutture superstiti esaminate nel ristretto ambito del settore preso in considerazione, a fronte del ben più ampio contesto edilizio e monumentale del cd. Padiglione di Colle Oppio, senza riferimento alcuno ad altre e pure importanti fonti documentarie: siano esse di carattere iconografico e stilistico quali si ravvisano nelle decorazioni pittoriche e specialmente nella volta del Ninfeo di Polifemo; siano esse riconducibili a una più generale e pregnante dimensione storica; sia ancora bibliografiche, laddove Nepi sembra anche ignorare quanto edito da L.F. Ball sull'architettura della *Domus Aurea*⁵⁷, che non viene mai citato nel suo contributo. Di fatto, Nepi valorizza al massimo, spingendola alle estreme conseguenze, la mera osservazione del rapporto fisico di appoggio a nord-ovest dei muri laterali (di seguito definiti trasversali) dell'ambiente 69 al preesistente muro dei cd. *Horrea* (di seguito definito longitudinale, *Type D* in Ball)⁵⁸, facendone a tutti gli effetti un rapporto non solo fisico/stratigrafico (i muri laterali/trasversali sono costruiti dopo quello longitudinale, il che è evidente), ma di cronologia assoluta (i muri trasversali sono di età neroniana, il che non è immediatamente evidente, per il solo fatto che si appoggiano a quello preesistente e longitudinale a nord-ovest – ove si noti peraltro il diverso spessore dei due muri, maggiore in quello occidentale). Di conseguenza nella sua ricostruzione, se le radicali modifiche apportate al vano 69 – queste sì di portata ben più consistente e significativa (ampliamento tramite asporto della sua apertura in direzione dell'ambiente 70 e abbattimento del muro occidentale e della soprastante volta) – sono funzionali alla realizzazione dell'ambiente 51 e (di lì a poco) del Ninfeo di Polifemo, questi ultimi non possono essere attribuiti a suo avviso che a una fase e a un'epoca successiva a quella di Nerone, e cioè all'età flavia⁵⁹.

Siamo in definitiva di fronte a una modalità schematica e combinatoria, che tende a incasellare gli eventi attribuendo loro una dimensione storica in base alla mera osservazione di oggetti e azioni – muri in questo caso – la cui co-esistenza reciproca (o sincronico-diacronica) non è quasi mai interpretabile a senso unico. Una rigidità interpretativa che ancora nel caso di specie decade quando si allarghi lo sguardo all'intero contesto monumentale del cd. Padiglione. Esaminando ad esempio le strutture superstiti sull'altro lato del cd. Cortile Pentagonale, opposto a questo nord-occidentale e dove restano altri e meglio conservati ambienti dei cd. *Horrea* (vani 84-85-86: fig. 5.a), si nota come anche qui i muri appaiano talvolta legati (fig. 5.d-e) e talvolta in appoggio (in particolare alcuni dei trasversali a quello di fondo longitudinale – fig. 5.b-c)⁶⁰, così come si osserva nel muro occidentale dell'ambiente 69, che poggia appunto a nord-ovest contro il muro longitudinale dei cd. *Horrea*, ma che anche a sud, almeno fino a una certa altezza (più sopra la presenza di ampi resti di affresco impedisce di verificarlo con precisione), poggia contro quello dell'ambiente 66 (fig. 6.b), mentre ancora più in alto, dove l'intonaco dipinto non è più conservato, le due strutture (di 69 e 66) sembrano invece legate e reciprocamente ammorsate (fig. 6.c), cioè innalzate insieme, a denotare una tecnica di costruzione particolare

⁵⁶ Nepi 2023, p. 88.

⁵⁷ Ball 1994; Ball 2003, in particolare pp. 44-54.

⁵⁸ Ball 2003, pp. 35-43.

⁵⁹ E ciò al di là delle ripercussioni che ciò comporterebbe rispetto alla decorazione della volta del ninfeo, come al più vasto palinsesto iconografico del cd. Padiglione di Colle Oppio e delle forme di rappresentazione dell'ideologia neroniana in generale: temi di cui egli si disinteressa.

⁶⁰ Al punto che i vani risultino spesso non perfettamente rettangolari, a causa della non esatta ortogonalità degli innesti trasversali (cfr. Fabbrini 1985-1986, p. 134, nota 9).

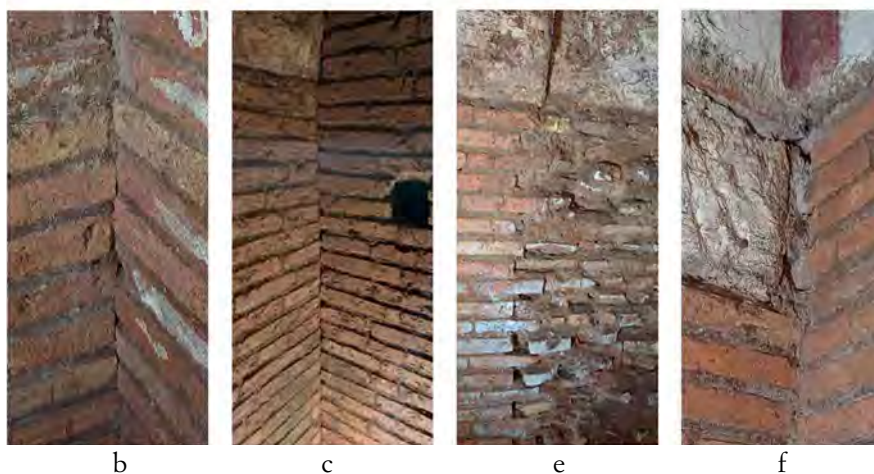
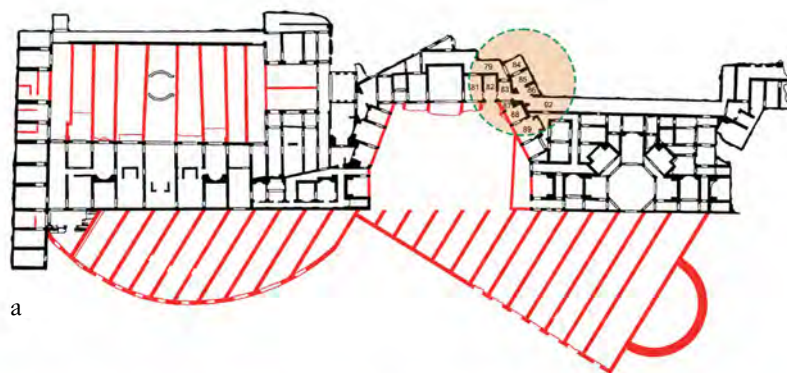


Fig. 5 - Roma, *Domus Aurea*: (a) In evidenza il settore di innesto tra il criptoportico 92 e le ulteriori preesistenze dei cosiddetti *Horrea* di Claudio (© Parco archeologico del Colosseo, rielaborazione S. Borghini, A. D'Alessio); (b-c) Appoggi dei muri trasversali pertinenti ai cd. *Horrea* rispetto ai muri longitudinali (foto S. Borghini, A. D'Alessio); (d-e) Porzioni in cui gli angoli dei muri trasversali mostrano segni di legatura (foto S. Borghini, A. D'Alessio).

ma niente affatto inconsueta⁶¹. Ora, che i muri occidentale e meridionale del vano 69 siano pertinenti ai cd. *Horrea*, come sostenuto da studiosi autorevoli quali la Fabbrini e Meyboom e Moormann⁶² e come ancora oggi si potrebbe sostenere (ma senza alcun pregiudizio)⁶³, ovvero a un intervento costruttivo successivo ma ancora pre-neroniano (come vuole Ball)⁶⁴, o ancora siano databili in età neroniana come sostenuto da Nepi⁶⁵, ebbene

⁶¹ Questa prova si evince dalla documentazione fotografica e grafica precedente la ricortinatura delle pareti dell'ambiente 69 (come di molte altre strutture all'interno del monumento), eseguita in anni recenti dallo staff della *Domus Aurea* coordinato dalla compianta Fedora Filippi: cfr. in generale Beste, Filippi 2015; Beste, Filippi 2016; Filippi 2016.

⁶² Vd. *supra* nota 54.

⁶³ Si consideri inoltre lo spessore murario (circa 3 piedi e mezzo) della compagine occidentale di 69 esattamente coerente con quello della prosecuzione verso nord-ovest del fronte dei cd. *Horrea*, desumibile ancora una volta dallo scasso nel pavimento dell'ambiente 45 (fig. 2.c), e ben maggiore rispetto allo spessore della maggior parte dei muri neroniani.

⁶⁴ Nella dettagliatissima presentazione che questi offre delle fasi costruttive pre-neroniane riconoscibili nel cd. Padiglione (di cui Nepi, come abbiamo pure evidenziato, non tiene per nulla conto), e che egli suddivide nei susseguenti Tipi A, B, D, Y, X e C (Ball 2003, pp. 28-86: qui fig. 4), i muri laterali dell'ambiente 69 (orientati nord-ovest/sud-est e dunque esattamente perpendicolari al muro longitudinale dei cd. *Horrea*, suo Tipo D) si addossano a sud anche a quelli dei vani 66 e 67, che come il più meridionale 65 e i 71, 73-74, 76 e parte dell'80 a est sarebbero tutti da attribuire a un secondo e pur pre-neroniano periodo, questo identificato con il Tipo X: un insieme di stanze già disposte ad angolo su parte di quello che sarà poi il cd. Cortile Pentagonale. Fermo restando che anche questa complessa ricostruzione di Ball delle diverse edificazioni pre-neroniane lascia più di un dubbio circa la loro effettiva consistenza, sia, e anche in questo caso, sul piano della successione diacronica delle strutture murarie in relazione alla loro datazione assoluta, sia, e più in generale, su quello tipologico/topografico delle architetture che ne emergerebbero, tanto l'ambiente 69 quanto il 70 (che verrebbe a determinarsi con la sua costruzione) afferirebbero a una sorta di "sotto-fase" intermedia tra i tipi D/X e l'edificazione neroniana del Ninfeo di Polifemo. Il che poco o nulla cambia ai fini del nostro discorso.

⁶⁵ In tal caso, a nostro avviso, prima del 64 d.C., ossia nell'ambito della *Domus Transitoria*.

nulla obbliga in sostanza ad assegnarli (quello occidentale *in primis*) a una determinata fase costruttiva unicamente per il fatto che appoggiano al muro longitudinale dei cd. *Horrea*, e tantomeno a ritenere che la loro parziale distruzione e modifica posteriore debba per forza risalire a un intervento flavio. L'estrema complessità e difficoltà di lettura e interpretazione delle strutture murarie del cd. Padiglione di Colle Oppio – da tenere sempre ben presenti quando vi si approcci, evitando comode semplificazioni esegetiche – dipendono peraltro da diversi fattori, due dei quali di importanza capitale: in primo luogo la *longue durée* del costruito in questo pur limitato settore urbano, quantomeno dalla tarda Repubblica (ma nulla o quasi conosciamo delle preesistenze arcaiche, alto e medio-repubblicane) a tutto il I sec. d.C. e fino alla costruzione delle Terme di Traiano, il che ne fa una sorta di cantiere continuo, incessante; in secondo luogo, e più in generale, la prassi e consuetudine dell'*ars aedificatoria* romana, laddove i livelli progettuali, a differenza d'oggi (o perlomeno dal Rinascimento in avanti), non erano quasi mai compiutamente o perfettamente definiti rispetto alle modalità, alle tecniche e ai tempi di esecuzione delle opere, che venivano sovente stabiliti direttamente in cantiere, dando adito a difformità o disomogeneità costruttive e a continui ripensamenti, per noi non sempre intellegibili o spiegabili.

Per quanto concerne le strutture murarie di cui ci occupiamo, le successive, radicali trasformazioni apportate all'insieme edilizio in esame tramite l'abbattimento dell'estremità ovest del muro longitudinale dei cd. *Horrea* (e strutture retrostanti a nord), del muro occidentale, della volta e dell'intero angolo sud-orientale del vano 69 – rispettivamente per l'inserimento del Ninfeo di Polifemo e del grande ambiente 51 – sono per noi databili ancora in età neroniana, da riferire a susseguenti eppur ravvicinati momenti edilizi o più probabilmente a una medesima fase successiva all'incendio del 64 d.C. Anche il muro orientale dell'ambiente 69 fu accuratamente tagliato e asportato in corrispondenza della porta di comunicazione con il nuovo vano 70 per tutta l'altezza del vano (sagomandone anche l'intradosso dell'apertura), così da ampliarla di m 1.50, in una logica di riconfigurazione funzionale ai nuovi ambienti 45-51⁶⁶.

Preme inoltre osservare che l'orientamento del muro meridionale del vano 69 (che sia pre-neroniano o neroniano di prima fase), ortogonale appunto al setto occidentale ma non consonante con nessun'altra giacitura muraria del padiglione – nemmeno con quelle degli ambienti che circondano il cd. Cortile Pentagonale –, può essere considerato coerente solo a una prima versione dell'adiacente ambiente 66 (fig. 6.d). Quest'ultimo infatti doveva essere inizialmente concepito in modo analogo al corrispondente 89, suo simmetrico sul lato obliquo orientale del medesimo cortile (fig. 6.e). Come quest'ultimo⁶⁷, infatti, avrebbe dovuto avere inizialmente una forma absidata sul fondo, con una grande nicchia rettangolare aperta nel mezzo (corrispondente al limite nord-occidentale della sala) e copertura voltata. Solo la curvatura settentrionale del muro absidato può risultare compatibile con la giacitura del limite meridionale di 69 in considerazione del suo spessore murario. In un momento successivo, l'ambiente 66 venne fortemente riconfigurato, abraddando le due ali circolari dell'abside per forzare lo spazio a una forma rettangolare, mentre la volta venne scassata in più punti per alloggiarvi le travi di una controsoffittatura piana (fig. 6.f): intervento realizzato ai danni del suddetto muro meridionale di 69, che venne scavato in breccia fino a uno spessore di circa cm 25 nel punto più stretto, riducendone sensibilmente la sezione resistente (fig. 6.g). Stanti le tracce della decorazione marmorea, l'ambiente fu terminato: appartenerebbe pertanto anch'esso a un pesante ripensamento in corso d'opera o a una seconda fase ancora neroniana.

Del resto, le consistenti modifiche apportate all'ambiente 69 ben si inquadrano nel più ampio progetto di realizzazione del ninfeo (45), dell'adiacente ambiente 51⁶⁸ e di prosecuzione verso ovest dell'edificazione della superba reggia di Nerone dopo il 64 d.C. (fig. 6.a). Ambienti monumentali e altamente rappresentativi, questi,

⁶⁶ Cfr. Nepi 2023, p. 87.

⁶⁷ Questo sì invece certamente condizionato, e non poco, dalle giaciture dei preesistenti muri dei cd. *Horrea* (cfr. ancora Fabbrini 1985-1986, pp. 134-135), al punto da far pensare a una sorta di adattamento progettuale alle preesistenze.

⁶⁸ Dove su un bipedale della ghiera dell'arco di scarico soprastante l'apertura originaria centrale – vale la pena di ricordarlo – è il bollo *T·TETTIUS BARBARUS F(ecit)* (CIL XV S., 386), noto da esemplari rinvenuti in varie località e da ultimo nella scala a chiocciola posta dentro la struttura a torre scoperta nell'angolo nord-orientale del Palatino (cfr. Nepi 2023, p. 94, nota 32), edificio di età certamente neroniana, anche se non la *cenatio rotunda* di svetoniana memoria (sull'identificazione della *cenatio rotunda* menzionata da Svet. *Nero* 31.1 nella sala ottagonale del cd. Padiglione di Colle Oppio vd. da ultimi Borghini, D'Alessio 2023).

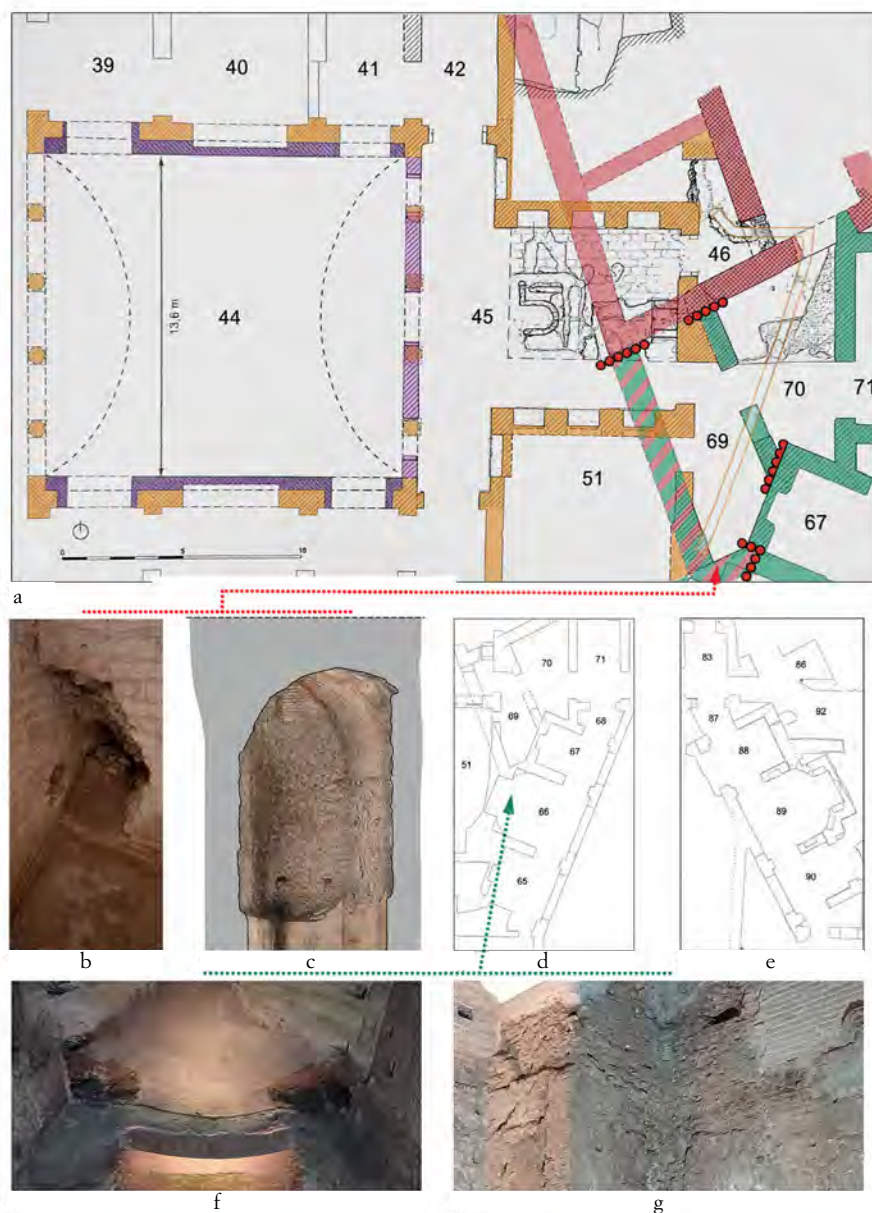


Fig. 6 - Roma, *Domus Aurea*: (a) Ambienti intorno al Ninfeo di Polifemo. I colori indicano le USM secondo la nostra interpretazione – in rosa strutture pre-neroniane, in verde strutture neroniane 1, in giallo strutture neroniane 2, in viola strutture presumibilmente post-neroniane. Sono evidenziati, con discontinuità in rosso, gli appoggi delle fasi neroniane 1 (da Nepi 2023, fig. 10, rielaborazione S. Borghini, A. D'Alessio); (b) Appoggio basso del muro W di 69 sul muro S dello stesso ambiente (foto S. Borghini, A. D'Alessio); (c) Ortofoto del prospetto S di 69. Nella parte alta dello stesso angolo, i nuclei della muratura non sembrano mostrare alcun tipo di appoggio reciproco e paciono invece perfettamente ammortati (© Parco archeologico del Colosseo, elaborazione D. Nepi); (d) Ambienti 65-68 sul fronte W del cd. Cortile pentagonale (© Parco archeologico del Colosseo, rielaborazione S. Borghini, A. D'Alessio); (e) Ambienti 87-90 sul fronte E del cd. Cortile pentagonale (© Parco archeologico del Colosseo); (f-g) Volta e angolo della parete N dell'ambiente 66, con in evidenza gli scassi d'angolo e quelli per l'alloggio delle travature del controsoffitto (foto S. Borghini, A. D'Alessio).

nei quali senza dubbio si riscontrano, come in altri a essi prossimi e seguenti, interventi di trasformazione e riassetto eseguiti in successivi momenti, ancora in età neroniana possibilmente, ma non è da escludere anche posteriori alla morte dell'imperatore⁶⁹.

Lo stesso possiamo dire d'altro canto del grande ambiente 44, che Nepi attribuisce *in toto* a un intervento costruttivo di età domiziana, in base alla presenza dell'impronta del bollo *SEX-ANNI APRODISI*⁷⁰ sull'intradosso della piattabanda armata pertinente alla fodera del muro settentrionale del vano⁷¹ (fig. 2.b). Come ha già spiegato S. Borghini, l'ambiente 44 è invece, con ogni probabilità neroniano, sebbene, ragionevolmente incom-

⁶⁹ Cfr. Svet. *Otho* 7.

⁷⁰ *CIL* X, 795a; cfr. *supra* p. 236 e note 40-41.

⁷¹ Nepi 2023, p. 102 e nota 42.

pleto, sia stato interessato da modifiche anche sostanziali del suo assetto prima e dopo la morte dell'imperatore. Molto semplicemente, il bollo *SEX-ANNI APRODISI* era infatti inserito nel ringrosso – questo si realizzato in età domiziana – delle murature dell'ambiente 44, non nelle strutture originarie fatte innalzare da Nerone, la cui esistenza conferma in pieno il già previsto e ampiamente realizzato sviluppo della *Domus Aurea* verso ovest (l'intero settore occidentale del monumento, comprensivo della doppia schiera di sale aperte a sud verso la valle Labicana e sul grande cortile rettangolare interno a nord)⁷².

Prima di concludere, due ultime notazioni di altro ma inerente registro: “contestuale” la prima, rispetto allo stesso ninfeo, al cd. Padiglione nel suo complesso e alla sua decorazione figurata di matrice e ispirazione neroniana; “congetturale” la seconda, segnatamente in ordine al rapporto tra mondo della conoscenza archeologica e mondo della conoscenza storica.

La decorazione a mosaico del Ninfeo di Polifemo (il celebre esagono posto al centro dell'intradosso della volta a botte che lo copre, interamente rivestito di *opus pomicium* a simulare le stalattiti della grotta: figg. 7.b-d, 8.b), così realizzata, anziché dipinta, per dare alla rappresentazione la necessaria resistenza e durabilità in un ambiente notevolmente umido qual era questo⁷³, ben si inquadra nell'*imagerie* e nel repertorio iconografico e stilistico dell'ideologia neroniana, intrisa di rimandi al mondo greco e orientale e dal forte impatto semantico, che nel cd. Padiglione si declina anche in diverse “citazioni” dell'epica omerica, come nella sala di Achille a Sciro, in quella di Ettore e Andromaca e appunto qui nel ninfeo, a suggerire l'attuazione di un vero e proprio programma figurativo⁷⁴. Non si discostano di molto, pur nella loro specificità, le volte stuccate e affrescate con raffigurazioni pure tratte dall'*epos* omerico, oltre che dal tiaso dionisiaco, negli ambienti dei cd. Bagni di Livia sul Palatino (*Domus Transitoria*), diffusamente immerse in una sfavillante sinfonia di colori, foglie d'oro, paste vitree e marmi policromi dai riflessi più disparati⁷⁵. E così è anche, almeno nella resa materica e “stilistica”, in altri contesti e complessi neroniani come quello della volta del ninfeo del nucleo A della villa di Subiaco (fig. 7.a-c)⁷⁶ o, di nuovo a Roma, nello splendido mosaico parietale (cd. *Musaeum* di Colle Oppio) scoperto in anni recenti in corrispondenza della galleria sud-occidentale di sostruzione delle Terme di Traiano (che al cd. Padiglione di Colle Oppio si sovrapposero, cancellandolo definitivamente dallo scenario urbano) e attribuito ora da E. La Rocca alla *Domus Aurea* (fig. 8.a)⁷⁷. In tale consolidata e comprovata temperie culturale, sganciare il Ninfeo di Polifemo dal più grande e articolato programma ideologico e auto-rappresentativo/celebrativo di Nerone, dal suo precipuo repertorio iconografico, per spostarlo improvvidamente in età flavia solo perché un muro poggia contro un altro («metti che un muro è solo un muro», direbbe C.F. Giuliani!), sembra a noi tanto azzardato quanto pericoloso ai fini di un corretto riconoscimento dei processi storici e culturali che tali manifestazioni (dell'arte e dell'architettura a Roma) hanno prodotto.

[A.D.]

⁷² Sull'attribuzione a Nerone della decorazione pittorica della volta della sala 33, o della “Volta Rossa”, in questo settore della *Domus* (con le storie di Alessandro/Paride, tema mitologico particolarmente caro all'imperatore), cfr. Brunetti 2015, a ribadire l'assoluta inconsistenza di una presunta cesura del cd. Padiglione di Colle Oppio in corrispondenza degli ambienti 69-70, come peraltro correttamente e implicitamente ribadito dallo stesso Nepi nel recente convegno *Il Cantiere della Domus Aurea 2021-2024* con un contributo sugli ambienti occidentali del grande cortile porticato.

⁷³ Il connubio luce-vapore acqueo vi giocava infatti un ruolo suggestivo di prim'ordine: Borghini 2020.

⁷⁴ Meyboom, Moormann 1995; Meyboom, Moormann 2013; vd. inoltre, Brunetti 2015 e Salvo 2020. Per il riferimento iconologico specifico al tema della grotta del ciclope ed in particolare a quello dell'offerta del vino di Ulisse a Polifemo, e per il suo rapporto dinastico con la *gens* giulio-claudia e con Nerone in particolare si vedano Viscogliosi 1996, pp. 263-265 e Lavagne 1988 pp. 586-588.

⁷⁵ Vd. da ultimi Sampaolo 2019 e Modolo 2019, con bibliografia precedente.

⁷⁶ Da ultimi Mari 2015; Mari 2023; Porzia 2025.

⁷⁷ La Rocca 2020.



Fig. 7 - (a, c) Subiaco, Villa di Nerone. Decorazioni del Ninfeo G1, vista generale e dettaglio (foto L. Porzia); (b, d) Roma, *Domus Aurea*. Ambiente 45, Ninfeo di Polifemo, vista generale e dettaglio (© Parco archeologico del Colosseo).



Fig. 8 - (a) Roma, Colle Oppio, sotto l'angolo sud-occidentale delle terme di Traiano. Mosaico c.d. della Musa e del Filosofo, dettaglio (da La Rocca 2020, fig. 47); (b) Roma, *Domus Aurea*. Ambiente 45, Ninfeo di Polifemo, dettaglio del mosaico della volta (© Parco archeologico del Colosseo, Bibliotheca Hertziana – Istituto Max Planck per la storia dell'arte).

Abbreviazioni bibliografiche

- Amici C.M., Ten A. 2022, *Leggere un edificio storico. La Dépendance nella Villa dei Sette Bassi a Roma*, Roma-Bristol.
- Ball L.F. 1994, *A Reappraisal of Nero's Domus Aurea*, «JRA» suppl. s. 11, Ann Arbor, pp. 183-254.
- Ball L.F. 2003, *The Domus Aurea and the Roman Architectural Revolution*, Cambridge.
- Beste H.J., Filippi F. 2015, *I nuovi laterizi della Domus Aurea*, in E. Bukowiecki, R. Volpe, U. Wulf-Reidt (a cura di), *Il laterizio dei cantieri imperiali. Roma e il Mediterraneo*, Atti del 1° workshop *Laterizio* (Roma 27-28 novembre 2014), «AArchit» 20, Firenze, pp. 60-64.
- Beste H.J., Filippi F. 2016, *Die Domus Aurea Neros - das neue Konzept eines Herrschersitzes*, in J. Merten (Hrsg.), *Nero. Kaiser, Künstler und Tyrann*, Schriftenreihe des Rheinischen Landesmuseums Trier 40, Darmstadt, pp. 189-199.
- Beste H.J., Segala E. (a cura di) 2023, *Lavori e ricerche nella Domus Aurea durante gli anni 2010-2016*, Atti della giornata di studi in memoria di Fedora Filippi (Roma 15 settembre 2022), Bari.
- Bonelli R. 1994, *Prolusione*, in F. Colonna, S. Costantini (a cura di), *Principi e metodi della storia dell'architettura e l'eredità della «Scuola Romana»*, Atti del convegno internazionale (Roma 26-28 marzo 1992), Roma, pp. 23-28.
- Borghini S. 2020, *Magistri et machinatores. Il ruolo della luce e degli elementi naturali nell'architettura della Domus Aurea*, in Borghini et al. 2020, pp. 55-79.
- Borghini S., D'Alessio A. 2023, *La praecipua cenatio rotunda a Colle Oppio. Nuove ipotesi sulla scenografica "sala da pranzo" della Domus Aurea citata da Svetonio*, «ArchCl» 74, pp. 443-496.
- Borghini S., D'Alessio A. cds, *Il coleottero di Popper, la lacuna e l'ipotesi: una questione di metodo e di filosofia della scienza*, in A. D'Alessio, M.C. Gaetani, A. Lugari, T. Sòrgoni (a cura di), *ΧΑΣΜΑ. Il trattamento della lacuna: principi, metodologie del restauro e attualità della teoria di Cesare Brandi*, Atti del convegno (Roma 24-26 gennaio 2024).
- Borghini S., D'Alessio A., Farinella V., Russo A. (a cura di) 2020, *Raffaello e la Domus Aurea. L'invenzione delle grottesche*, catalogo della mostra (Roma 23 giugno 2021 - 3 aprile 2022), Milano.
- Bridgman P.W. 1965, *La logica della fisica moderna*, traduzione di V. Somenzi, Torino [ed. or. New York 1927].
- Borghini S., D'Alessio A., Scoccianti M.M. (a cura di) 2019, *Aureo filo. La prima reggia di Nerone sul Palatino*, Milano.
- Brunetti M. 2015, *I Troica di Nerone e la Volta Rossa della Domus Aurea*, «Ocnus» 23, pp. 137-152.
- Bruschi A. 1984, *Metodi di ricerca storico critica sull'architettura*, in G. Spagnesi (a cura di), *Storia e restauro dell'architettura. Aggiornamenti e prospettive*, Atti del 21° congresso di storia dell'architettura (Roma 12-14 ottobre 1983), Roma, pp. 23-42.
- Bruschi A. 2009, *Introduzione alla storia dell'architettura. Considerazioni sul metodo e sulla storia degli studi*, Milano.
- Camurri E. 2024, *Introduzione alla realtà*, [Figino Serenza (CO)].
- Carandini A. 1991, *Storie dalla terra. Manuale di scavo archeologico*, Torino [ed. or. Bari 1981].
- D'Alessio A. 2022, *Fonti archeologiche: dallo scavo al monumento*, in C. Courrier, J.-P. Guilhembet, N. Laubry, D. Palombi (éds.), *Rome, archéologie et histoire urbaine. Trente ans après l'Urbs (1987)*, Rome, pp. 69-86 [https://doi.org/10.4000/books.efr.27580].
- Doyle A.C. 2009, *Uno studio in rosso*, in A.C. Doyle, *Sherlock Holmes. Tutti i romanzi*, traduzione di L. Lamberti, Torino [ed. or. Paris 1918].
- Eco U. 1983, *Corna, zoccoli, scarpe: tre tipi di abduzione*, in Eco, Sebeok 1983, pp. 235-261.
- Eco U., Sebeok T.A. (a cura di) 1983, *Il segno dei tre. Holmes, Dupin, Peirce*, Milano.
- Ellard C. 2015, *Places of the Heart. The Psychogeography of Everyday Life*, New York.

- Fabbrini L. 1985-1986, *I corpi edilizi che condizionarono la realizzazione del progetto del palazzo esquilino di Nerone*, «RendPontAcc» 58, pp. 129-179.
- Feyerabend P.K. 2002, *Contro il metodo. Abbozzo di una teoria anarchica della conoscenza*, traduzione di L. Sosio, Milano [ed. or. London 1975].
- Feyerabend P.K. 2004, *Addio alla ragione*, traduzione di M. D'Agostino, Roma [ed. or. London-New York 1987].
- Filippi F. 2016, *Progetto Domus Aurea. Die Sicherung des Denkmals zwischen Erhalt und Erforschung*, «AA» 2, pp. 309-334.
- Formaggio D. 1996, *Separatezza e dominio. Discorsi di impegno civile*, in P. Panza (a cura di), *Estetica dell'architettura*, Milano, pp. 237-254.
- Giovannoni G. 1939, *Il metodo nella storia dell'architettura*, «Palladio» 3.2, pp. 77-79.
- Giovannoni G. 1959, *Antonio da Sangallo il Giovane*, a cura del Centro di studi di Storia dell'architettura e della Facoltà di architettura dell'Università di Roma, Roma.
- Goldhagen S.W. 2017, *Welcome to your World. How the Built Environment Shapes our Lives*, New York.
- La Rocca E. 2020, *Mosaici parietali nel Musaeum del Colle Oppio*, Conferenza annuale "Angelos Delivorrias" 1, Atene.
- Lavagne H. 1988, *Operosa Antra. Recherches sur la grotte à Rome de Sylla à Hadrien*, BEFAR 272, Rome.
- Levy N. 2022, *Bad Beliefs. Why they Happen to Good People*, Oxford.
- Lehrer J. 2007, *Proust was a Neuroscientist*, Boston.
- Mari Z. 2015, *Il Sublaqueum, la Domus Aurea e altri precedenti*, «BStorArt» 10, pp. 69-82.
- Mari Z. 2023, *Il Sublaqueum*, in A. Russo, F. Guarneri, S. Borghini, M. Pozzi (a cura di), *L'Amato di Iside. Nerone, la Domus Aurea e l'Egitto*, catalogo della mostra (Roma 22 giugno 2023 - 14 gennaio 2024), Napoli, pp. 103-111.
- Meyboom P.G.P., Moormann E.M. 1995, *Appunti sul padiglione della Domus Aurea neroniana sul Colle Oppio*, «BA» 16-18, 1992-1993 [1995], pp. 139-145.
- Meyboom P.G.P., Moormann E.M. 2013, *Le decorazioni dipinte e marmoree della Domus Aurea di Nerone a Roma*, «Babesch» suppl. 20, Leuven.
- Modolo M. 2019, *Gli affreschi della Domus Transitoria e la loro fortuna grafica nell'Europa del XVIII secolo*, in Borghini, D'Alessio, Scoccianti 2019, pp. 33-45.
- Musti D. 2006³, *Storia greca*, Roma-Bari.
- Nepi D. 2023, *Domus Aurea, ambienti a nord-ovest del Cortile Pentagonale: analisi tecnica e prospettive di ricerca*, in Beste, Segala 2023, pp. 83-105.
- Popper K.R. 1970, *Logica della scoperta scientifica. Il carattere autocorrettivo della scienza*, traduzione di M. Trinchero, Torino [ed. or. Tübingen 1934].
- Porzia L. 2025, "Sublaqueum". *La Villa di Nerone e il complesso dei Simbruina Stagna: un'ipotesi ricostruttiva*, Roma.
- Proust M. 1990a, *Alla ricerca del tempo perduto. All'ombra delle fanciulle in fiore*, a cura di P. Pinto e G. Grasso, traduzione di M. Del Serra, Roma [ed. or. Paris 1918].
- Proust M. 1990b, *Alla ricerca del tempo perduto. La Prigioniera*, a cura di P. Pinto e G. Grasso condotta sul testo critico stabilito da J.-Y. Tadié, traduzione di G. Parisse, Roma [ed. or. Paris 1923].
- Pucci G. 1994, *La prova in archeologia*, «QuadStorici» n.s. 29 [85.1], pp. 59-74.
- Sampaolo V. 2019, *Le decorazioni dionisiache del Palatino a Napoli*, in Borghini, D'Alessio, Scoccianti 2019, pp. 25-31.
- Salvo G. 2020, *Un progetto ambizioso: la decorazione pittorica della Domus Aurea*, in Borghini et al. 2020, pp. 81-105.
- Shannon C.E. 1948, *A Mathematical Theory of Communication*, «The Bell System Technical Journal» 27 (July, October), pp. 379-423, 623-656.

- Stephenson J. 2019, *Late Roman Villas and Cognitive Science*, «Architectural Histories» 7.1, pp. 1-15 [<https://doi.org/10.5334/ah.284>].
- Tiberi C. 2002, *Il Partenone tra processualità e valori: la storia, chiave del dilemma*, «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura» 34/39 n.s., pp. 49-58.
- Taglietti F. 1994, *Un inedito bollo laterizio ostiense ed il commercio dell'olio betico*, in *Epigrafia della produzione e della distribuzione*, Actes de la 7^e rencontre franco-italienne sur l'épigraphie du monde romain (Rome 5-6 juin 1992), Coll. EFR 193.1, Roma, pp. 157-193.
- Viscogliosi A. 1996, *Antra Cyclopolis: osservazioni su una tipologia di coenatio*, in *Ulisse: il mito e la memoria*, catalogo della mostra (Roma 22 febbraio - 2 settembre 1996), Roma, pp. 252-269.
- Zander G. 1958, *La Domus Aurea. Nuovi problemi architettonici*, «BArchit» 12, pp. 47-64.

Il *Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance*: origini, metodi e prospettive future

Kathleen W. Christian

Abstract: The *Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance* (1946-) links classical monuments with their Renaissance images and texts. This article traces its origins, digitization, and the 2023 data-model revision that shifted it away from its archaeological roots toward current art-historical methods. It reflects on digital images as mediators of interpretation and concludes with prospects for AI-assisted research.

Keywords: reception of antiquity, *Nachleben*, digital art history, classical archaeology, *Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance*.

Parole chiave: fortuna dell'antico; *Nachleben*, storia dell'arte digitale, archeologia classica, *Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance*.

Il presente saggio analizza le origini, i metodi e le prospettive attuali del progetto *The Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance*¹. Si tratta di un'iniziativa di ricerca di lunga durata, ospitata presso l'Institut für Kunst- und Bildgeschichte dell'Humboldt-Universität di Berlino. Attivo senza interruzione dal 1946, il progetto si è sempre proposto di mettere in relazione i monumenti antichi con le loro rappresentazioni nelle immagini e nei testi post-classici. Digitalizzato all'inizio degli anni Ottanta, il *Census* è oggi una risorsa online ad accesso aperto (fig. 1). Nato originariamente come collezione di schede cartacee, il *Census* è stato trasformato in una risorsa digitale che ricostruisce i legami perduti tra oggetti antichi e specifici episodi di ricezione e interpretazione nell'epoca moderna (principalmente tra il '400 e il '600, ma con estensioni fino al XVIII secolo). Sin dalla fondazione, il *Census* opera all'incrocio tra archeologia classica, storia dell'arte e studi sulla fortuna dell'antico, svolgendo un ruolo chiave nell'indagare come artisti, collezionisti e studiosi dell'età moderna si rapportassero ai resti materiali dell'antichità. Le domande cui il progetto mirava fin dall'inizio – quali antichità fossero note in età moderna, da chi, quando e dove – si collocano per lo più oltre i confini disciplinari tradizionali di archeologia e storia dell'arte, permettendogli di colmare la lacuna esistente tra le due aree di ricerca.

Nel momento in cui il *Census* si avvia verso l'ottavo decennio della sua attività, emergono nuove sfide legate all'aggiornamento e all'ampliamento del progetto per rispondere più adeguatamente alla crescente complessità degli studi sulla tradizione classica. Le categorie linguistiche, il modello di dati e le immagini digitali raccolte dal *Census* mediano e condizionano infatti la sua capacità di rappresentare la complessità e la fluidità proprie della fortuna dell'antico. Esaminando la relazione fra parola e immagine, il saggio mostra come il database possa evolvere verso analisi più flessibili e sfumate. Un più elevato grado di riflessione e consapevolezza critica risulta infatti necessario quale fondamento per la modernizzazione del database, al fine di trasformarlo in una risorsa non solo più ampia nei contenuti, ma anche più dinamica, ricca di sfumature interpretative e meglio attrezzata per recepire i più recenti approcci metodologici.

* kathleen.christian@hu-berlin.de, Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für Kunst- und Bildgeschichte

Le risorse in rete sono state consultate tra il 15 e il 17 giugno 2025.

¹ Il sito istituzionale del *Census* è disponibile all'indirizzo <https://www.census.de>, mentre la banca dati è consultabile all'indirizzo <https://database.census.de>.

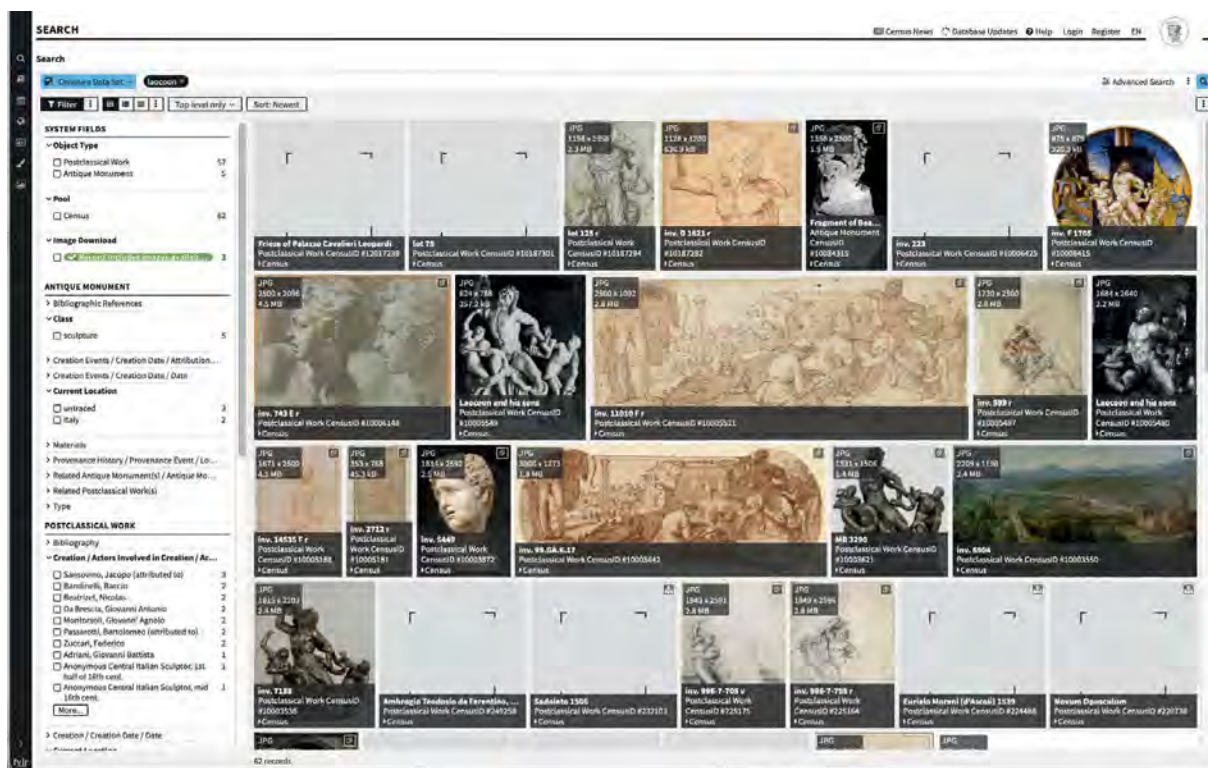


Fig. 1 - Banca dati del *Census*, ricerca per la parola chiave «Laocoön», 2025 (<https://database.census.de>).

1. La storia del *Census*

La storia del *Census* ha origine con un gruppo di storici dell'arte tedeschi esuli a Londra e negli Stati Uniti nel secondo dopoguerra e, più precisamente, in uno scambio accademico che ebbe luogo nel settembre 1945 tra Richard Krautheimer – all'epoca impegnato nella sua monografia su Lorenzo Ghiberti – e Fritz Saxl, direttore del Warburg Institute². Krautheimer si confrontava con uno specifico problema di ricerca: desiderava determinare quali sculture antiche Ghiberti avrebbe potuto conoscere e studiare in funzione delle proprie invenzioni artistiche. Fu lo stesso Krautheimer a suggerire a Saxl la possibilità di assemblare «un corpus delle antichità conosciute nel Quattrocento»³. Saxl riconobbe immediatamente il valore di tale progetto, rispondendo con entusiasmo nell'ottobre dello stesso anno: «È ora che qualcuno, sia presso la New York University che presso di noi, affronti questo argomento»⁴. Entro la primavera del 1946, Krautheimer e Saxl avevano già cominciato a definire un piano concreto per quello che sarebbe divenuto il *Census*. L'obiettivo era chiaro: sostituire quella che sino ad allora era rimasta una percezione vaga e impressionistica dell'«influenza» classica con un fondamento empirico. Il *Census* avrebbe dovuto offrire una base sistematica per tracciare le antichità conosciute da artisti e umanisti rinascimentali, con particolare attenzione al Quattrocento e all'inizio del Cinquecento.

Fin dall'inizio, Krautheimer e Saxl stabilirono che il *Census* si sarebbe concentrato unicamente su risposte artistiche e umanistiche chiare e riconoscibili a oggetti effettivamente antichi. In questa prospettiva, escludevano esplicitamente ogni forma di derivazione associativa dall'antico che aveva costituito il fulcro del *Bilderat-*

² Per la storia del *Census*: Bober 1989; Trapp 1999; mostra online *75 Years, 1946-2021. From Index Cards to Online Database*, <http://www.census.de/en/exhibition/>.

³ Londra, Warburg Institute Archive, GC: Richard Krautheimer a Fritz Saxl, 27.9.1945, pubblicato in <http://www.census.de/en/exhibition/room-1/krautheimer-27-9-1945/> e discusso in Trapp 1999.

⁴ Londra, Warburg Institute Archive, GC: Fritz Saxl a Richard Krautheimer, 18.10.1945, pubblicato in <http://www.census.de/en/exhibition/room-1/saxl-18-10-1945/> e discusso in Trapp 1999.

las Mnemosyne di Aby Warburg. Come affermava Krautheimer, il progetto non avrebbe incluso «derivazioni dall'antichità nelle pitture rinascimentali (atteggiamenti, posture, etc.)», il che avrebbe potuto farlo confluire potenzialmente nell'ambito del *Bilderatlas*⁵.

In questa fase iniziale, il *Census* si configurò dunque in opposizione al *Bilderatlas*, considerato più intuitivo e diffuso nella sua trattazione. Al contrario, il *Census* fu concepito come un'impresa rigorosa, fondata su una catalogazione di taglio archeologico dei disegni rinascimentali di antichità, secondo un metodo inaugurato nell'Ottocento da Otto Jahn e poi sviluppato da Adolf Michaelis, Christian Hülsen e Rodolfo Lanciani⁶. Per garantire l'adesione del progetto agli standard metodologici di tale tradizione, Krautheimer e Saxl scelsero di nominare come primo direttore del *Census* non uno storico dell'arte, bensì un'archeologa: la giovane Phyllis Pray Bober. Come Saxl aveva suggerito al momento della concezione del progetto, il *Census* avrebbe adottato il modello metodologico precedentemente sviluppato da Ludwig Burchard, che negli anni Trenta aveva iniziato a compilare schede per documentare le antichità note a Rubens, Velázquez e ad altri artisti del XVII secolo. Il sistema di Burchard registrava le opere antiche – come l'*Apollo del Belvedere* – assieme alle loro rappresentazioni grafiche post-classiche, stabilendo così un nesso diretto fra la sopravvivenza fisica dei monumenti e la loro trasposizione nelle opere d'arte successive⁷.

Seguendo il modello di Burchard e in linea con il programma di ricerca delineato da Krautheimer e Saxl, Bober e i suoi collaboratori svilupparono il *Census* per quasi quattro decenni, dal 1946 agli anni Ottanta, come un sistema basato su schede e fotografie. Parallelamente alla propria attività di ricerca e di insegnamento universitario, Bober compilò centinaia di schede (fig. 2) in due serie duplicate: una conservata presso la New York University e l'altra inviata al Warburg Institute di Londra. Il personale della Warburg Photographic Collection si occupava della ricerca e dell'acquisizione delle fotografie da associare alle schede del *Census*. A Londra, una copia di ciascuna fotografia veniva archiviata nelle caratteristiche cartelle blu (*Census folders*) della collezione fotografica del Warburg, mentre l'altra copia veniva inviata a Bober a New York. In questo modo si svilupparono due raccolte complete e parallele del *Census*, consultabili rispettivamente presso il Warburg Institute e la NYU. A partire dal 1957, la curatrice responsabile del *Census* presso il Warburg fu Ruth Rubinstein, che svolse un ruolo fondamentale nell'ampliamento del materiale visivo e nell'integrazione di nuove ricerche nelle schede, spesso avvalendosi delle indicazioni fornite dagli studiosi in visita all'Istituto.

Ogni scheda del *Census* era dedicata a un singolo oggetto antico, identificato fin dall'intestazione. Bober vi registrava poi tutte le testimonianze rinascimentali – descrizioni letterarie, disegni, stampe e altri supporti visivi – che lo citavano o lo raffiguravano. Per essere incluso nel *Census*, l'oggetto doveva soddisfare due condizioni imprescindibili: innanzitutto, occorreva accertarne l'autenticità antica; in secondo luogo, doveva esistere una fonte visiva o testuale che ne attestasse la conoscenza o l'accessibilità presso artisti e umanisti del Rinascimento.

Il senso di questo sistema diventa particolarmente chiaro se lo si legge alla luce della monografia su Ghiberti di Krautheimer, che sarebbe stata pubblicata nel 1956. Secondo lo studioso, il rapporto di Ghiberti con l'antico segnò una svolta decisiva nella pratica artistica del Rinascimento, grazie a una conoscenza sempre più diretta e accurata delle opere classiche – in particolare dei sarcofagi – che funzionarono da modello per molte sue creazioni, soprattutto la Porta del Paradiso. Attraverso la lente del *Census* era così possibile distinguere il metodo propriamente «rinascimentale» di Ghiberti – fondato sullo studio diretto delle fonti antiche – da ciò che Krau-

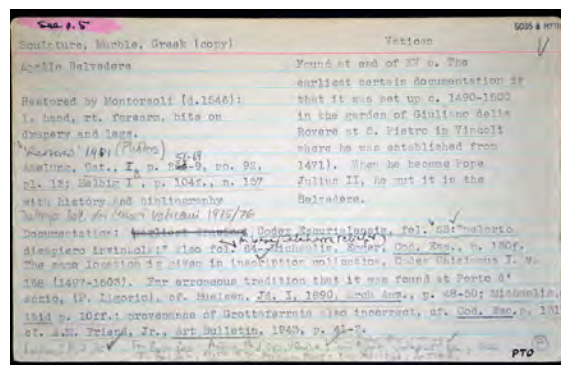


Fig. 2 - Londra, Warburg Institute Photographic Collection. Phyllis Bober e Ruth Rubinstein, scheda del *Census*, «Apollo del Belvedere» (concessione Warburg Institute Photographic Collection).

⁵ Londra, Warburg Institute Archive, GC: Richard Krautheimer a Fritz Saxl, 08.10.1946.

⁶ Tra i lavori più significativi di questo filone di ricerca si segnalano: Jahn 1868; Michaelis 1891; Hülsen, Egger 1913; Hülsen 1933.

⁷ Per il "proto-Census" di Ludwig Burchard: Nesselrath 2015; Lu 2023.

theimer definiva come la «sovrapposizione di trasposizioni medievali» che aveva caratterizzato appropriazioni delle forme classiche precedenti e meno fondate in base a criteri archeologici⁸.

I presupposti intellettuali di questa prima versione del *Census* erano, sotto molti aspetti, profondamente debitori alle teorie di Erwin Panofsky, che aveva formulato un paradigma di sviluppo rinascimentale inteso come progressiva reintegrazione della forma e del contenuto antico⁹. Pur avendo manifestato negli anni Quaranta alcune riserve circa il rischio di eccessiva aridità meccanica del progetto – legato appunto alla sua struttura a schede – l'influsso di Panofsky sul *Census* e sul suo impianto metodologico rimaneva innegabile¹⁰. Il *Census* si proponeva di tracciare l'acquisizione di conoscenza dell'antico: un processo storico attraverso il quale gli artisti rinascimentali raggiunsero progressivamente una comprensione sempre più esatta dell'arte e delle forme classiche.

Questo impianto metodologico informava anche il limite cronologico iniziale fissato dal *Census* (1400 - ca. 1520), volto a distinguere il «vero Rinascimento» – inteso come la fase nella quale l'antichità venne riscoperta e assimilata correttamente – sia dall'epoca medievale, in cui i modelli classici erano noti solo in modo parziale o indiretto, sia dallo stile manierista successivo, in cui l'oggettività e la fedeltà storica non costituivano più obiettivi centrali¹¹. In tal senso, il *Census* mirava non solo a documentare la riscoperta dell'antico nell'età moderna, ma a tracciare un percorso attraverso il quale gli artisti rinascimentali emergevano come osservatori rigorosi dell'antichità, impegnati in un recupero consapevole e sistematico delle forme e dei contenuti antichi.

Col tempo, tuttavia, l'interesse per definire la reintegrazione della forma e del contenuto classico nel Rinascimento perse progressivamente importanza, sia nelle ricerche della stessa Bober sia nella storiografia artistica dell'epoca. La storia stilistica e la descrizione delle evoluzioni formali lasciarono il posto a questioni più ampie, riguardanti tecnica, materialità e contesto. Già nel 1989, mentre la digitalizzazione del *Census* era in pieno svolgimento, Bober osservava che «l'epoca della ricerca di motivi ricorrenti [*motive hunting*] nello studio della tradizione classica è finita», preannunciando un rinnovato interesse per temi come il collezionismo, nonché per gli studi sui bronzetti e sui disegni antiquari. Negli anni Ottanta erano già in corso ricerche interdisciplinari su specifici contesti storici, culturali e intellettuali, sostenute dalla pubblicazione della *Memoria dell'antico nell'arte italiana* (1984-1986, pubblicazione discussa più avanti) e dall'uscita del catalogo – divenuto ormai un classico – di Bober e Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture*¹² (1986).

Proprio allora il *Census* avviò la sua fase digitale. Nel 1981 la Bibliotheca Hertziana divenne partner istituzionale, su impulso dei direttori Christoph Frommel e Matthias Winner, interessati a includere l'architettura antica e la sua fortuna – fino a quel momento escluse dal progetto, che si era concentrato unicamente sulla scultura antica e sulle antiche «arti minori». L'ampliamento dell'ambito disciplinare diede nuovo slancio a un'idea già proposta alla fine degli anni Settanta da Michael Greenhalgh, utente assiduo del *Census*: la computerizzazione delle schede e delle fotografie. Nel 1982 la J. Paul Getty Trust finanziò l'iniziativa attraverso il neonato Art History Information Program. Con il sostegno del Getty, Arnold Nesselrath fu nominato responsabile della digitalizzazione; subentrò a Bober nella direzione del progetto *Census* e, negli anni Novanta, ottenne una cattedra dedicata al *Census* presso la Humboldt-Universität zu Berlin. A Berlino la banca dati transitò in vari formati – MS-DOS, CD-ROM e, dal 2007, *easydb*, un software di *Digital Asset Management* sviluppato dall'azienda berlinese Programmfabrik¹³. Nel 2020 l'autrice è subentrata alla direzione del *Census* e, grazie a un finanziamento della Berlin University Alliance, nel 2023 ha potuto migrare il database alla piattaforma *fylr*, nuova versione di *easydb*, avviando al contempo una serie di interventi sul sistema e sul modello dati, descritti più avanti (par. 3).

⁸ Krautheimer, Krautheimer-Hess 1990, p. 281.

⁹ Panofsky 1944; Panofsky 1960.

¹⁰ Londra, Warburg Institute Archive, GC: Richard Krautheimer a Fritz Saxl, 08.10.1946: «L'opinione prevalente sembra essere che qualsiasi progetto che preveda un indice per schede attorno al quale ruoti l'intero lavoro sia sospetto in quanto troppo rigido e a rischio di sterilità. È lo spettro del *Christian Index* [*The Index of Christian Art*] che rende Lee, Pan e Kennedy [Rensselaer Lee, Panofsky e Clarence Kennedy] altrettanto diffidenti quanto, evidentemente, alcuni nostri amici a Londra». Vd. Trapp 1999, p. 16.

¹¹ Si veda la discussione in Bober 1957, pp. 16-39.

¹² Settis 1984-1986; Bober, Rubinstein 1986; Bober, Rubinstein 2011.

¹³ Le modifiche tecniche del *Census* sono discusse in Nesselrath 1993; Bartsch 2008; Schich 2009.

2. La fotografia come strumento di mediazione nel *Census*

Il passaggio del *Census* a un formato open access in rete, avvenuto nel 2007, è coinciso crucialmente con l'espansione della fotografia digitale. Con questo cambiamento, uno dei punti di forza fondamentali della banca dati del *Census* è diventato il corpus di fotografie digitali rese disponibili online agli utenti. L'ingresso del *Census* nell'era digitale ha determinato una trasformazione profonda nel modo in cui le immagini funzionano all'interno del progetto. L'ampliata disponibilità di fotografie digitali ha arricchito radicalmente le risorse visive del *Census* e migliaia di immagini ad alta risoluzione sono state incorporate nella banca dati, in particolare disegni rinascimentali e studi architettonici – fra cui gli eccezionali fogli di Maarten van Heemskerck a Berlino, i disegni architettonici conservati agli Uffizi, coerentemente con il focus di ricerca di Nesselrath sui disegni di architettura, insieme a numerosi altri materiali.

L'impatto di queste fotografie digitali va ben oltre la mera documentazione. Grazie all'alta risoluzione e alla possibilità di ingrandimento, gli utenti della banca dati possono oggi analizzare dettagli che risultavano impercettibili nei precedenti scatti fotografici in bianco e nero utilizzati nella versione analogica del *Census* e pubblicati in *Renaissance Artists and Antique Sculpture* di Bober e Rubinstein. Questo mutamento ha consentito un livello diverso di coinvolgimento con le opere stesse, aprendo la strada a nuovi tipi di analisi. Le risorse visive così arricchite supportano non solo l'obiettivo originario di associare monumenti antichi con documentazione rinascimentale, ma permettono anche indagini più ampie su temi quali le tecniche esecutive, le storie collezionistiche, le pratiche di bottega e la produzione artistica.

Pur offrendo queste nuove possibilità di ricerca, la fotografia digitale impone anche di riconsiderare criticamente il ruolo della fotografia come intermediario interpretativo. L'atto stesso di fotografare un oggetto antico non è neutro: ogni fotografia inquadra il soggetto, selezionando angolazioni che inevitabilmente plasmano la percezione dell'osservatore. La fotografia archeologica ha, in generale, costituito un quadro limitante per lo studio dell'eredità classica nell'età moderna, in quanto impone prospettive apparentemente oggettive che spesso rinforzano determinati modelli interpretativi accademici. Quando i disegni rinascimentali vengono confrontati con i monumenti antichi, le opere classiche sono di norma presentate agli studiosi attraverso fotografie con inquadrature frontali o perfettamente simmetriche. Tali scatti, però, divergono profondamente dal modo in cui gli artisti dell'età moderna osservavano quei manufatti. Di conseguenza, le convenzioni fotografiche archeologiche finiscono per offuscare i processi storici attraverso i quali gli artisti rinascimentali guardavano, interpretavano e trasformavano i loro modelli antichi.

Nel riconoscere i limiti delle inquadrature fotografiche convenzionali, il *Census* ha avviato di recente varie iniziative per ampliare e migliorare le proprie risorse visive. Un partenariato particolarmente proficuo si è instaurato con l'archivio digitale viennese *Ubi Erat Lupa*, diretto da Ortolf e Friederike Harl, che condivide il focus del *Census* sulla fortuna post-classica dell'antichità¹⁴. Nell'ambito di questa collaborazione sono state realizzate ampie campagne fotografiche in numerose collezioni archeologiche di rilievo: le raccolte di Brescia e di Bologna, i Musei Reali di Torino, nonché vari siti chiave di Roma, fra cui Palazzo Giustiniani, Palazzo Farnese e le Gallerie Nazionali d'Arte Antica, in particolare Palazzo Barberini.

Le campagne miravano, da un lato, ad approfondire lo studio di quelle antichità particolarmente rilevanti per gli artisti dell'età moderna e, dall'altro, a decentrare la prospettiva archeologica: si sono quindi fotografati restauri e aggiunte moderne e, quando possibile, si è cercato di riprodurre gli angoli di visione prediletti dagli artisti rinascimentali. Questo metodo mette in discussione il presupposto secondo cui il confronto «corretto» fra un disegno rinascimentale e il suo modello antico debba basarsi su una ripresa frontale. Le nuove immagini rivelano così dettagli altrimenti invisibili sia degli oggetti classici sia della loro interpretazione post-classica. Un esempio eloquente è il confronto tra il disegno di un busto di Socrate, eseguito da un artista anonimo nel manoscritto pesarese di Alphonsus Ciacconius (fig. 3), e la fotografia di Ortolf Harl dello stesso busto, oggi al Museo di Antichità di Torino, scattata da un'angolazione analoga (fig. 4). Il parallelismo mostra lo sforzo del disegnatore di «animare» il marmo: avvicinandosi dal lato sinistro, egli intercetta la direzione dello sguardo del

¹⁴ Consultabile online all'indirizzo <https://lupa.at>.



Fig. 3 - Pesaro, Biblioteca Oliveriana, Ms. 59, f. 216r. Artista anonimo della cerchia di Alphonsus Ciacconius, Busto di Socrate (© Biblioteca Oliveriana).

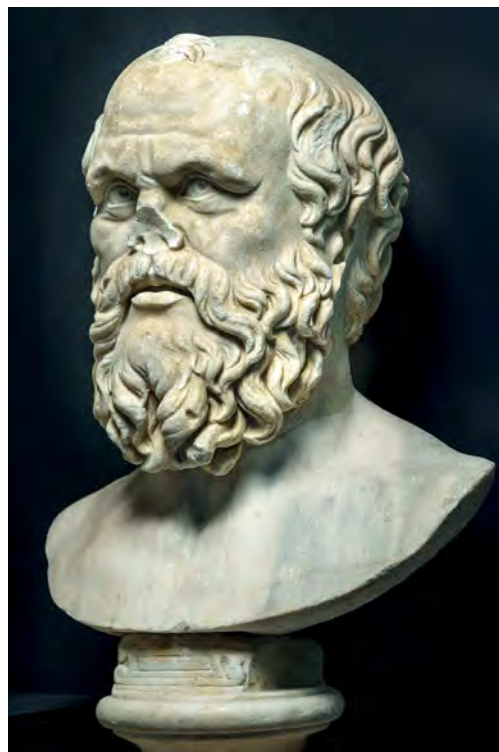


Fig. 4 - Torino, Museo di Antichità. Busto di Socrate, inv. 48 (© Torino, Museo di Antichità, foto O. Harl).



Fig. 5 - Urbino, Palazzo Albani, Dipartimento di Studi Umanistici, Biblioteca di archeologia. La *Ninfa dormiente* (concessione Università degli Studi di Urbino Carlo Bo, Comune di Urbino, foto G. Gobbi).



Fig. 6 - Berlino, SMB-PK, Kupferstichkabinett, Maarten van Heemskerck, Album I, f. 27r, *Marte Ultore e collezione di antichità della famiglia Galli* (Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, foto D. Katz, Public Domain).

filosofo, abbassa il punto di osservazione e fa sì che la statua guardi direttamente l'osservatore, rivelando così un punto di vista soggettivo e intenzionalmente partecipe, piuttosto che un intento disinteressato o oggettivo nella rappresentazione del busto¹⁵.

Un'ulteriore collaborazione di rilievo ha recentemente consentito una nuova campagna fotografica sulla *Ninfa dormiente* Galli-Albani di Urbino, conservata presso la biblioteca del Dipartimento di Studi Umanistici (DISTUM) dell'Università degli Studi di Urbino Carlo Bo, a Palazzo Albani. Questa statua riveste particolare significato per la storia del collezionismo e dell'antiquaria dell'età moderna. In un articolo del 1983, Maria Elisa Micheli fu la prima a identificare questa *Ninfa dormiente* come il soggetto raffigurato in due vedute disegnate da Maarten van Heemskerck delle collezioni di antichità Galli a Roma¹⁶. Micheli riuscì a ricostruirne la provenienza attraverso la collezione Albani fino al suo arrivo a Urbino¹⁷. L'inserimento di questa ricerca nel *Census* risale al 1989, anno in cui la relativa scheda fu registrata nella banca dati. Tuttavia, in assenza di immagini digitali di alta qualità di quest'opera, risultava difficile comprenderne appieno la relazione con la rappresentazione di van Heemskerck. Con il supporto di Micheli e di Anna Santucci, un fotografo locale è stato incaricato di realizzare nuove immagini della *Ninfa dormiente* (fig. 5), ripresa da più angolazioni e con un livello di dettaglio visivo molto superiore rispetto al materiale precedentemente disponibile, consentendo un confronto più ricco e sfumato con il disegno di van Heemskerck¹⁸ (fig. 6). Queste nuove immagini hanno dunque non solo arricchito la documentazione archeologica dell'oggetto, ma ne hanno anche accresciuto la rilevanza per l'indagine storico-artistica. La *Ninfa dormiente* appartenne infatti alla collezione Galli di Roma – un dato che la ancora a una rete significativa di collezionisti, antiquari e artisti del Cinquecento. Le nuove fotografie riattivano queste connessioni all'interno dell'archivio digitale, arricchendo la rete contestuale che solo il *Census* può illuminare. In sintesi, l'ampliamento delle pratiche fotografiche non è un semplice aggiornamento tecnico, ma una vera evoluzione concettuale del progetto. Poiché gli studi di ricezione esigono standard visivi diversi da quelli archeologici, il *Census*, per restare fedele alla propria vocazione, dovrebbe evitare di adottare i protocolli uniformi di banche dati archeologiche come *Arachne*.

¹⁵ Torino, Museo di Antichità, inv. 48; CensusID #12019390; manoscritto di *Alphonsus Ciacconius*, Pesaro, Biblioteca Oliveriana, f. 216r, ca 1567-1599; Vorster 2018, p. 468, n. 31; CensusID #12017806.

¹⁶ Per questi due disegni, cfr. Bartsch 2019, pp. 343-344, n. 41, e pp. 398-399, n. 127, con bibliografia precedente; CensusID #53308 e #46234.

¹⁷ Micheli 1983.

¹⁸ <https://database.census.de/#/detail/157624>; Christian 2025, pp. 328-329.

3. *Modifiche recenti al modello dati del Census*

Con la digitalizzazione del *Census* negli anni Ottanta, la struttura concettuale definita dai fondatori passò senza modifiche nell'architettura del database. Per preservare l'impianto organizzativo originario, il nuovo modello rimase centrato sui manufatti antichi e sui singoli episodi di osservazione rinascimentale. La versione digitale prevedeva dunque due categorie principali: *Monuments* – autentiche opere d'arte e di architettura classiche – e *Postclassical Documents* – testi e immagini dell'età moderna che attestano la loro fortuna.

Col tempo, tuttavia, è emerso con sempre maggiore evidenza come tale impostazione introducesse significativi squilibri e limitazioni. Gli effetti cumulativi di tali restrizioni divennero particolarmente visibili con l'incorporazione di nuovi materiali che difficilmente trovavano collocazione all'interno di un sistema fondato sul confronto binario tra antichità autentiche e documentazione post-classica. Un esempio emblematico è rappresentato dai disegni numismatici di Jacopo Strada. Tra il 2015 e il 2022, oltre 5.000 disegni provenienti dai codici numismatici di Strada furono incorporati nel *Census* nell'ambito di un progetto diretto da Martin Mulsow, Volker Heenes e Dirk Jacob Jansen¹⁹. Tuttavia, solo una parte di questi disegni – quelli che potevano essere messi in relazione con monete antiche identificabili e verificabili – fu ammessa nella banca dati del *Census*. Per loro stessa natura, i manoscritti di Strada mescolavano libera invenzione e studio di autentici oggetti antichi, riunendo oggetti pseudo-antichi, ibridi e falsificazioni, complicando così le distinzioni moderne tra autentico e inautentico. Tali materiali si trovavano quindi, per definizione, in tensione con i criteri di ammissibilità fissati dal *Census*.

Per affrontare tali problematiche, nel 2023 – contestualmente all'adozione della nuova piattaforma *fylr* – è stata implementata una revisione del modello dati del *Census*. In quell'occasione, sia la terminologia che le regole metodologiche per l'inclusione dei dati sono state modificate, riflettendo uno spostamento dell'orientamento teorico del progetto. Tre modifiche fondamentali caratterizzano questo nuovo modello dati:

1. *Revisione della terminologia*: Le categorie primarie *Monuments* e *Documents* sono state rinominate rispettivamente *Antique Monuments* e *Postclassical Works*. Questo spostamento linguistico è stato concepito per riequilibrare il rapporto fra queste categorie, ponendole su un piano paritetico. I materiali post-classici non sono più considerati semplicemente come prove documentarie della conoscenza di specifici monumenti antichi, bensì come opere di rilievo storico a pieno titolo, meritevoli di analisi autonome indipendentemente dal loro valore documentario rispetto a prototipi antichi. Questa ridefinizione concettuale mette in luce la complessità e la sottigliezza della fortuna rinascimentale dell'antico, superando la visione riduttiva che confinava disegni, stampe e testi dell'età moderna a semplici testimonianze subordinate ai modelli classici. Il nuovo modello apre così la strada a uno studio più ampio e articolato dell'interazione fra Rinascimento e antichità, intesa come processo al tempo stesso creativo e interpretativo.
2. *Maggiore copertura di album, taccuini e testi dell'età moderna*: La revisione del 2023 ha autorizzato l'inserimento, quando opportuno, di materiali visivi e testuali d'età moderna anche in assenza di un collegamento certo con un monumento antico identificabile. Si è così colmata una lacuna annosa: il modello precedente registrava soltanto le pagine o i passi riferibili a oggetti antichi specifici, impedendo di considerare album, taccuini e guide rinascimentali come progetti intellettuali e artistici organici. Senza l'intera sequenza dei fogli, qualunque analisi restava inevitabilmente frammentaria. Ne sono un esempio i codici numismatici di Jacopo Strada – già discussi sopra – nei quali fogli di pura invenzione convivono con riproduzioni di monete autentiche. Un altro caso emblematico è l'album KP 668, conservato nella sezione *Prints and Drawings* dell'Ashmolean Museum di Oxford. Il taccuino di 65 fogli – realizzati nei primi decenni del XVI secolo da un artista della cerchia di Jacopo Ripanda – accosta rilievi, sarcofagi e archi trionfali, fondendo osservazione diretta e fantasia antiquaria. Con le vecchie regole, il f. 29v (fig. 7) non figurava nel *Census* perché privo di nessi con opere antiche identificate, mentre il f. 26v (fig. 8) era ammesso grazie al riferimento a due sarcofagi antichi noti anche ad altri artisti cinquecenteschi. I due fogli, però, appartengono a un medesimo

¹⁹ <https://www.census.de/en/linked-projects/jacopo-stradas-magnum-ac-novum-opus/>; Heenes, Jansen 2022.

percorso inventivo e dialogano liberamente con l'antico²⁰. Inserire progressivamente l'intera serie permette di cogliere la logica complessiva dell'album e di ricostruire in modo più ricco e sfaccettato le prospettive dell'età moderna.

3. *Ampliamento della definizione di Antique Monument*: la revisione del 2023 ha ridefinito anche la categoria stessa di *Antique Monument*. Il nuovo modello riconosce che molti oggetti studiati dagli osservatori dell'età moderna erano ritenuti, al tempo, antichi, benché la ricerca archeologica contemporanea li classifichi oggi come creazioni moderne o falsificazioni. La banca dati consente pertanto l'inclusione di opere considerate antiche nel contesto degli studi e delle pratiche collezionistiche rinascimentali, indipendentemente dal loro status oggettivo secondo la moderna archeologia²¹. Questa riformulazione riflette i cambiamenti metodologici discussi sopra, privilegiando la prospettiva degli osservatori rinascimentali che entrarono in contatto con tali oggetti nei rispettivi contesti culturali, intellettuali e collezionistici. In tal modo, l'antichità viene ridefinita non come un corpus stabile determinato unicamente da autenticità materiale, bensì come una categoria storica contingente e in continua ridefinizione.



Fig. 7 - Oxford, Ashmolean Museum, Prints and Drawings inv. KP 668, f. 29v (© Ashmolean Museum, University of Oxford).



Fig. 8 - Oxford, Ashmolean Museum, Prints and Drawings inv. KP 668, f. 26v (© Ashmolean Museum, University of Oxford).

²⁰ Sawatzki 2023. Per questi disegni si vedano CensusID #46522 e #61832; per il taccuino vd. Cafà 2002. Nella banca dati del Census, il f. 26v è messo in relazione con un sarcofago raffigurante Medea ad Ancona, Museo Nazionale delle Marche (CensusID #151640), e con un sarcofago con scene di Marsia, oggi al Liebieghaus Skulpturensammlung di Francoforte (CensusID #157837).

²¹ Mantilla 2023; Miller 2024.

4. *Spostamenti epistemologici: dal Rinascimento al Nachleben*

La revisione del modello dati del *Census* nel 2023 riflette non soltanto modifiche tecniche o curatoriali, ma anche un più profondo mutamento epistemologico nel modo stesso in cui viene inteso il concetto di *knowledge* dell'antico. Come descritto in precedenza, la logica iniziale che aveva guidato la progettazione originale del *Census* concepiva la "conoscenza" come una conoscenza stabile e cumulativa: l'acquisizione progressiva di una comprensione sempre più accurata delle opere antiche autentiche nel corso del tempo. In questo modello, il Rinascimento poteva essere tracciato lungo una traiettoria lineare di progresso, culminante in un momento in cui l'antichità classica veniva correttamente e pienamente assimilata. Tuttavia, negli ultimi decenni, gli sviluppi negli studi di storia dell'arte e nella storiografia hanno messo in discussione tale modello lineare.

Come si è notato sopra, quando Krautheimer e Saxl formularono originariamente il *Census* come correttivo al più associativo e interpretativo *Bilderatlas* di Aby Warburg, agirono sotto l'influenza intellettuale della concezione panofskiana del Rinascimento come reintegrazione progressiva della forma e del contenuto antico. Warburg aveva elaborato un modello alternativo di storia culturale, fondato su sopravvivenze visive, collegamenti associativi e migrazioni di motivi attraverso il tempo e lo spazio. Il suo *Bilderatlas Mnemosyne* si discostava notoriamente dalla storia periodizzata e lineare, mettendo invece in rilievo gesti ricorrenti, cariche emotive e frammenti mnemonici che migrano e si ricombinano in diversi contesti storici. L'approccio warburghiano offriva dunque una concezione non lineare della temporalità storica, nella quale gli artisti rinascimentali potevano attingere simultaneamente a molteplici strati di eredità classica, adattamenti medievali e invenzioni contemporanee.

Per gran parte del XX secolo, i due modelli intellettuali in campo – l'integrazione progressiva di Erwin Panofsky e la sopravvivenza associativa di Aby Warburg – sono rimasti in costante tensione. L'impostazione originaria del *Census* era saldamente ancorata al paradigma panofskiano: privilegiava la chiarezza storica, una cronologia lineare e la verifica documentaria, con l'obiettivo di tracciare una mappa fattuale di quanto gli artisti rinascimentali conoscessero realmente, distinguendo la "corretta" familiarità con l'antico dalle precedenti interpretazioni medievali errate e dalle successive distorsioni manieriste. A partire dagli anni Ottanta – quando il modello dati del *Census* fu formalizzato – il pendolo della storiografia si è però spostato in misura considerevole verso la posizione warburghiana. Questa rinnovata apertura ha influenzato profondamente l'attuale pratica della storia dell'arte, orientandola verso i temi della memoria visiva e dell'ambiguità storica.

Un punto di svolta decisivo in questo cambiamento fu la pubblicazione dei tre volumi di *Memoria dell'antico nell'arte italiana* (1984-1986), curati da Salvatore Settis. L'opera analizzava in modo sistematico come memoria, conoscenza e riuso dell'antico funzionassero nell'arte italiana, soprattutto durante l'età moderna²². Il suo intento principale era superare i modelli semplificati di «influenza» o «rinascita», spostando gli studi sulla fortuna dell'antico oltre le narrazioni teleologiche di una riscoperta lineare. La *Memoria dell'antico* sosteneva infatti che il rapporto con il passato classico fosse discontinuo e mediato da tradizioni e pratiche in continua evoluzione. I tre volumi contribuiscono così a colmare il divario tra storia dell'arte, archeologia e storia intellettuale, orientando sempre più gli studi di ricezione verso la tradizione warburghiana della memoria culturale e della sopravvivenza (*Nachleben*).

Un'altra voce autorevole in questo spostamento è stata quella di Georges Didi-Huberman, il cui *L'immagine survivante* (2002), insieme ad altri suoi scritti, ha elaborato direttamente il pensiero warburghiano offrendo una potente teoria della sopravvivenza e trasformazione delle immagini nel tempo²³. Come egli scrive in un articolo co-firmato con Vivian Rehberg e Boris Belay:

La "sopravvivenza" è il concetto centrale, il *Hauptproblem*, di Aby Warburg e della scuola warburghiana di storia dell'arte. Nel lavoro di Warburg, il termine *Nachleben* designa la sopravvivenza (la continuità o post-esistenza e metamorfosi) di immagini e motivi – in contrapposizione alla loro rinascita dopo l'estinzione o, all'opposto, alla loro sostituzione tramite innovazioni di immagine e motivo²⁴.

²² Settis 1984-1986.

²³ Didi-Huberman 2002.

²⁴ Didi-Huberman, Rehberg, Belay 2003, p. 273.

Per Didi-Huberman, l'*afterlife* delle immagini non può essere intesa come una trasmissione stabile di conoscenza, bensì come una serie di spostamenti, reinvenzioni e deviazioni. Le immagini e i monumenti antichi non sopravvivono intatti, ma riemergono costantemente in nuove forme, caricati dei residui di significati precedenti e adattati a nuove circostanze storiche.

L'influente volume *Anachronic Renaissance* (2010) di Alexander Nagel e Christopher Wood ha ulteriormente sviluppato questa prospettiva, proponendo un quadro teorico alternativo per comprendere i concetti rinascimentali di temporalità²⁵. Nella loro analisi, gli osservatori dell'età moderna non giudicavano gli oggetti secondo criteri archeologici o cronologici rigorosi. L'autenticità stessa era culturalmente costruita, fondata più sull'associazione storica, sull'autorità e sulla plausibilità retorica o visiva che non sulla verifica scientifica moderna. Il loro concetto di *substitution* descrive i modi complessi attraverso i quali artisti e antiquari rinascimentali si confrontavano con l'antico non come archeologi distaccati, ma come partecipanti a pratiche culturali di reinvenzione, in cui nuovi oggetti potevano fungere da sostituti di quelli antichi e la linea di demarcazione tra autentico e inventato risultava spesso sfumata²⁶.

Recenti studi di Barbara Furlotti hanno ulteriormente illuminato le dinamiche complesse di autenticità e di appropriazione dell'antico nel mercato antiquario rinascimentale. Come Furlotti dimostra, la domanda di antichità nel XVI secolo favorì un ambiente in cui i confini tra antichità autentica, emulazione erudita, ricostruzione creativa e vera e propria falsificazione divennero sempre più porosi²⁷. Artisti, mercanti e collezionisti spesso si impegnavano in pratiche che mescolavano restauro e invenzione, rispondendo a un mercato che apprezzava la rarità e la novità tanto quanto l'autenticità. Figure come Enea Vico e Pirro Ligorio svilupparono metodi sofisticati per individuare i falsi, e i loro trattati rivelano come le nozioni rinascimentali di autenticità tollerassero margini di ambiguità considerevoli. Vico, ad esempio, descrisse una categoria di monete «parzialmente antiche» – realizzate con metallo antico ma coniate con matrici moderne – riconoscendo così stati ibridi che sfuggono alle categorie binarie moderne di autentico e falso²⁸. Ligorio, pur condannando pubblicamente la falsificazione come una distorsione della verità storica, partecipò tacitamente alla costruzione culturale dell'antichità attraverso interventi che sfumavano i confini tra restauro, invenzione e inganno. L'analisi di Furlotti sottolinea come i collezionisti rinascimentali non fossero semplici vittime passive di mercanti disonesti, ma attori nel negoziare e costruire il significato stesso dell'antico, spesso disposti a sospendere il giudizio critico per ottenere oggetti eccezionali o rari.

Questa evoluzione storiografica aiuta a spiegare e giustificare le recenti revisioni metodologiche adottate dal *Census*. Invece di cercare di mantenere rigide distinzioni conformi a criteri archeologici, il modello dati riconosce ora che gli oggetti potevano essere trattati come antichi a prescindere dalla loro reale origine materiale o temporale. L'inclusione di queste opere nella banca dati restituisce una visione più sfaccettata di come l'antichità venisse costruita e reinterpretata, trasformando in questo modo il *Census* da repertorio di una conoscenza oggettiva dell'antico a osservatorio di una tradizione classica mutevole, contestata e spesso instabile. I recenti progressi nella fotografia digitale, insieme alla ridefinizione del modello dati, lo rendono oggi meglio attrezzato a rispecchiare le soluzioni creative con cui il Rinascimento ha negoziato l'idea stessa di antichità.

5. Verso il futuro digitale

Guardando al futuro, la vitalità del *Census* dipende non solo dal suo ricco lascito storico, ma anche dalla sua capacità di adattarsi al paesaggio in rapida evoluzione delle *digital humanities*. Mantenere il *Census* aggiornato, metodologicamente innovativo e tecnicamente sostenibile rappresenta una sfida continua e impegnativa. Allo stesso tempo, i nuovi strumenti digitali offrono opportunità senza precedenti per ampliare la profondità e la

²⁵ Nagel, Wood 2010; cfr. anche Nagel, Wood 2009; Wood 2008.

²⁶ A proposito di manufatti medievali ritenuti «antichità» nel Rinascimento, Nagel e Wood scrivono: «in senso stretto, tali monumenti dovrebbero essere catalogati nel *Census of Antique Works of Art Known to the Renaissance*, accanto ai sarcofagi e alla statuaria ellenistica» (Nagel, Wood 2009, p. 70).

²⁷ Furlotti 2022.

²⁸ Vico 1555, libro I, cap. xxii, citato in Furlotti 2022, p. 12.

precisione delle sue risorse digitali. Il compito di documentare la storia della ricezione richiede strumenti più intuitivi, flessibili e aperti, in grado di resistere ai modelli più rigidi e didascalici, tipici di approcci positivistici alla curatela dei dati.

Un passo fondamentale in questa trasformazione in corso è stata la modellazione semantica dei dati del *Census* secondo gli standard CIDOC CRM. CIDOC CRM fornisce un'ontologia formale per la strutturazione di informazioni complesse nel campo del patrimonio culturale, permettendo ai dati prodotti dal *Census* di essere pienamente aperti, condivisibili e interoperabili con altri dataset di ricerca. Negli ultimi anni, il progetto *Semantic Census* ha sviluppato una versione esportabile e semanticamente modellata della banca dati del *Census*. I dati del *Census* sono ora regolarmente esportati e depositati sul *edoc-server* della Humboldt-Universität con licenza CC BY²⁹. Questo assicura che i dati possano essere liberamente riutilizzati per qualsiasi scopo accademico o pubblico, a condizione che venga fornita l'attribuzione alla fonte. Crucialmente, la strutturazione semantica dei dati consente il collegamento con altre banche dati e l'integrazione in reti più ampie di ricerca nelle *digital humanities*. I principi FAIR (*Findability, Accessibility, Interoperability* e *Reusability*) sono pienamente adottati in questo modello, garantendo che i dati del *Census* rimangano ampiamente accessibili ai ricercatori di discipline e istituzioni diverse³⁰. Laddove i diritti d'autore lo consentano, anche immagini in alta risoluzione sono rese direttamente scaricabili dal database, incrementando ulteriormente il livello di accessibilità della risorsa. L'apertura dei dati al riuso espande significativamente la portata del progetto, consentendo l'impiego dei dati ben al di là della loro cornice originaria e favorendo un più ampio coinvolgimento della comunità accademica.

Tuttavia, le possibilità offerte dalla modellazione semantica rappresentano soltanto una componente del futuro digitale del *Census*. Gli sviluppi emergenti nel campo dell'intelligenza artificiale e dei modelli visivi basati su deep learning promettono di trasformare ulteriormente le modalità con cui gli studiosi possono interagire con i dati del *Census*. Modelli di machine learning come CLIP sono in grado di processare simultaneamente immagini e testi, permettendo nuovi tipi di ricerche semantiche complesse. Ad esempio, potrebbe un giorno essere possibile interrogare il *Census* sulla base di parametri visivi specifici: «mostrami tutti i disegni e stampe nel database che raffigurano un dio fluviale reclinato che regge un remo»³¹. La possibilità di usare ricerche per analogia visiva, piuttosto che per rigidi metadati o classificazioni per parole chiave, consentirebbe agli studiosi di individuare schemi e connessioni che altrimenti resterebbero nascosti. Sistemi alimentati dall'intelligenza artificiale potrebbero non fornire risposte definitive, bensì restituire punteggi di affidabilità, interpretazioni alternative e visualizzazioni dell'ambiguità. Anziché sostituirsi al giudizio accademico, tali sistemi potrebbero supportare un'interazione più riflessiva con i dati del *Census*, rendendo visibili i processi interpretativi stessi. Le reti neurali potranno essere impiegate per aiutare i ricercatori a mappare interi *network* di ricezione – ad esempio individuando la circolazione di motivi, la trasmissione di copie o la ricomparsa di specifiche tematiche antiquarie in contesti diversi – combinando i dati del *Census* con risorse digitali potenzialmente sterminate che vanno dalle collezioni museali online agli archivi e ai grandi corpora testuali.

In sintesi, gli strumenti di intelligenza artificiale potrebbero consentire ai ricercatori di porre interrogativi aperti che intreccino, in un'unica ricerca, dati testuali, visivi e contestuali, restituendo risposte ricche e multidimensionali. In questo modo il *Census* non solo conserverebbe il suo ruolo di risorsa fondamentale, ma diventerebbe un modello di piattaforma capace di riflettere la natura stratificata e spesso contestata del significato storico.

²⁹ L'ultimo deposito è Christian 2024. Per la documentazione dei modelli semantici del *Census*, si veda: https://census-antiquity-renaissance.github.io/census_csdm/.

³⁰ Bruseker, Christian, Neno cds.

³¹ Mentre le schede dei monumenti antichi nel *Census* includono “dettagli descrittivi”, quelle delle opere post-classiche ne sono prive, rendendo attualmente impossibile la ricerca, anche per parole chiave, delle caratteristiche visive delle opere d'arte post-antiche.

Abbreviazioni bibliografiche

- Bartsch T. 2008, *Distinctae per locos schedulae non agglutinatae. Das Census-Datenmodell und seine Vorgänger*, «Pegasus» 10, pp. 223-260.
- Bartsch T. 2019, *Maarten van Heemskerck. Römische Studien zwischen Sachlichkeit und Imagination*, Römische Studien der Bibliotheca Hertziana 44, München.
- Bober P.P. 1957, *Drawings after the Antique by Amico Aspertini. Sketchbooks in the British Museum*, London.
- Bober P.P. 1989, *The Census of Antiquities Known to the Renaissance: Retrospective and Prospective*, in Danesi Squarzina S. (a cura di), *Roma centro ideale della cultura dell'arte nei secoli XV e XVI*, Milano, pp. 372-381.
- Bober P.P., Rubinstein R. 1986, *Renaissance Artists and Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, London-Oxford.
- Bober P.P., Rubinstein R. 2011, *Renaissance Artists and Antique Sculpture. A Handbook of Sources. New, Revised and Updated Edition*, London-Turnhout.
- Bruseker G., Christian K., Nenova D. cds, *The Semantic Census: A New Expression of the Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance as Open Data*, «ACalc» 36.2, pp. 39-54 [doi: 10.19282/ac.36.2.2025.05].
- Cafà V. 2002, *I disegni di architettura del taccuino KP668 all'Ashmolean Museum di Oxford*, «Annali di Architettura. Rivista del Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio di Vicenza» 14, pp. 129-61.
- Christian K. 2024, *Semantic Data of the Census of Antique Works of Art and Architecture known in the Renaissance, 1946-05-13 to 2024-10-01* [https://doi.org/10.18452/29556].
- Christian K. 2025, *Raffaello Riario, Jacopo Galli, and Michelangelo's Bacchus, 1471-1572*, Turnhout.
- Didi-Huberman G. 2002, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris.
- Didi-Huberman G., Rehberg V., Belay B. 2003, *Artistic Survival: Panofsky vs. Warburg and the Exorcism of Impure Time*, «Common Knowledge» 9.2, pp. 273-285.
- Furlotti B. 2022, «Try it with the Tip of a Knife»: Looking out for Fake Antiquities in Sixteenth-Century Italy, «Konsthistorisk Tidskrift» 91.1, pp. 7-21.
- Heenes V., Jansen D. J. 2022, *Jacopo Strada's Magnum Ac Novum Opus. A Sixteenth-Century Corpus of Ancient Numismatics*, Cyriacus. Studien zur Rezeption der Antike 16, Petersberg.
- Hülsen C. 1933, *Das Skizzenbuch des Giovannantonio Dosio im Staatlichen Kupferstichkabinett zu Berlin*, Berlin.
- Hülsen C., Egger H. 1913, *Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck*, Berlin.
- Jahn O. 1868, *Über die Zeichnungen antiker Monumente im Codex Pighianus*, «Berichte über die Verhandlungen der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-Historische Classe» 20, pp. 161-235.
- Krautheimer R., Krautheimer-Hess T. 1990, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton (NJ) [rist. Princeton 1956].
- Lu C. 2023, *Tracing the Footsteps of Alfred Scharf: The Early History of the Census and the «Republic of Pictures»*, «Verso. A Discussion Forum of the Census», 12 ottobre 2023 [https://verso.hypotheses.org/3749].
- Mantilla J.C.G. 2023, *Sacsayhuaman in Early Modernity: The Invention of New Ancient Edifices*, «Verso. A Discussion Forum of the Census», 18 luglio 2023 [https://verso.hypotheses.org/2911].
- Michaelis A. 1891, *Römische Skizzenbücher Marten van Heemskercks und anderer nordischer Künstler des XVI. Jahrhunderts*, «JdI» 6, pp. 125-172.
- Micheli M.E. 1983, *Su alcuni marmi romani in Urbino*, «StUrbino» 56.B3, pp. 45-59.
- Miller J.L. 2024, *Forgery, Imitation, Emulation: The Creation of Antiquity in the Renaissance*, «Verso. A Discussion Forum of the Census», 29 ottobre 2024 [https://verso.hypotheses.org/5360].
- Nagel A., Wood C. S. 2009, *What Counted as an «Antiquity» in the Renaissance?*, in Eisenbichler K. (ed.), *Renaissance Medievalisms*, Toronto, pp. 53-74.

- Nagel A., Wood C. S. 2010, *Anachronic Renaissance*, New York.
- Nesselrath A. 1993, *The Census of Antique Works of Art and Architecture Known to the Renaissance*, «ACalc» 4, pp. 23-27.
- Nesselrath A. 2015, *The Afterlife of «Nachleben». The Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance*, in U. Fleckner, P. Mack *The Afterlife of the Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg. The Emigration and the Early Years of the Warburg Institute in London*, Vorträge aus dem Warburg-Haus 12, Berlin, pp. 187-199.
- Panofsky E. 1944, *Renaissance and Renascences*, «The Kenyon Review» 6, pp. 201-236.
- Panofsky E. 1960, *Renaissance and Renascences in Western Art*, Stockholm.
- Sawatzki C. 2023, *Winged Horses and Snail-shaped Dolphins: A Broader Perspective on Drawings after the Antique in the Census Database*, «Verso. A Discussion Forum of the Census», 1 febbraio 2023 [<https://verso.hypotheses.org/1785>].
- Schich M. 2009, *Rezeption und Tradierung als komplexes Netzwerk. Der Census und visuelle Dokumente zu den Thermen in Rom*, München.
- Settis S. 1984-1986, *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, 3 voll., Torino.
- Trapp J.B. 1999, *The Census: Its Past, its Present and its Future*, «Pegasus» 1, pp. 11-21.
- Vico E. 1555, *Discorsi di M. Enea Vico parmigiano sopra le medaglie de gli antichi*, Venezia.
- Vorster C. 2018, *Die Zeichnungsalben des Alphonsus Ciacconius und ihr Zeugniswert für die Antikensammlungen des 16. Jahrhunderts*, «KölnJb» 51, pp. 463-481.
- Wood C.S. 2008, *Forgery, Replica, Fiction. Temporalities of German Renaissance Art*, Chicago.

Oltre la visione. Tecniche di *imaging* avanzate per la digitalizzazione del patrimonio culturale

Simone Garagnani

Abstract: Imaging techniques for the archaeological heritage digitization represent a fundamental tool for preservation, study, and dissemination of cultural assets. This contribution introduces a general overview of the potential in frameworks for non-invasive acquisition and 3D reconstruction of archaeological artifacts and sites, through an interdisciplinary approach that integrates photogrammetric techniques, aerial proximity imaging, and semantic-informative reconstruction processes.

Keywords: digitization, cultural heritage, photogrammetry, imaging in archaeology, semantics modeling.

Parole chiave: digitalizzazione, patrimonio culturale, fotogrammetria, *imaging* in archeologia, modellazione semantica.

1. Introduzione

La digitalizzazione del patrimonio archeologico costituisce una delle problematiche più complesse e di maggiore rilevanza epistemologica nell'ambito della conservazione e della valorizzazione dei beni culturali, presentando tuttora sfide significative, tanto sul piano delle tecnologie implementabili, quanto in relazione alla vastità del corpus di testimonianze materiali oggetto di studio. La traduzione dal reale al digitale si rivela essere, tuttavia, una necessità imprescindibile per la conoscenza del passato e, più concretamente, nella sua catalogazione. Ne è testimonianza l'incremento sostanziale, apprezzabile negli ultimi tempi, delle procedure di aggiudicazione per l'affidamento di servizi di digitalizzazione, bandite da molteplici istituzioni deputate alla tutela del patrimonio.

L'evoluzione tecnologica che ha caratterizzato lo scorso decennio ha determinato una trasformazione paradigmatica dell'approccio di metodo alla documentazione archeologica, spesso introducendo protocolli operativi e procedure che consentono l'acquisizione e l'elaborazione di dataset informativi con livelli di precisione metrica e risoluzione spaziale inediti. La fotogrammetria digitale, il laser scanning terrestre e le tecnologie di *imaging* aereo di prossimità (utilizzando un termine improprio, mediante "droni"), rappresentano ormai metodi e strumenti consolidati e sinergici per la generazione di modelli tridimensionali ad alta definizione di contesti archeologici di diversa scala dimensionale, dal singolo minuto manufatto alle aree di estensione territoriale, in grado di documentare la forma, l'estensione e i materiali, oltre che numerose altre proprietà.

Permane tuttavia, come già era stato argomentato da Greg Bearman e Sheila Spiro nel 1996¹, la necessità per il settore di riferirsi a tecnologie caratterizzate da non invasività, rapidità e applicabilità da parte di operatori provenienti da ambiti disciplinari eterogenei, laddove lo sviluppo della digitalizzazione in senso ampio ha contribuito al raggiungimento solo parziale di queste finalità. La complessità intrinseca del patrimonio archeologico, infatti, rende imperativa l'adozione di un approccio multidisciplinare che sia in grado di integrare competenze tecniche, archeologiche e informatiche in un modello unitario e coerente, condizione *sine qua non* per l'attivazione efficace di un processo effettivo di transizione digitale.

* simone.garagnani@uniurb.it, Università degli studi di Urbino Carlo Bo - Dipartimento di Studi Umanistici, Eccellenza 2023-2027

¹ Bearman, Spiro 1996, p. 11.

La convergenza di tali “*expertise*” costituisce un prerequisito fondamentale per la realizzazione di protocolli di digitalizzazione scientificamente rigorosi e proceduralmente sostenibili, capaci di garantire la preservazione dell’integrità informativa dei beni culturali nel processo di trasposizione dal dominio fisico a quello digitale. Le soluzioni di *imaging* divengono per questo strumenti accessibili anche dai non tecnici, in grado di fornire un linguaggio comunicativo universale costituito da un repertorio di graficismi che si estende dalla tradizionale resa bidimensionale alle modalità di visualizzazione tridimensionale. L’eccellenza qualitativa del prodotto finale risulta così strettamente correlata alla capacità di integrare sinergicamente competenze specialistiche provenienti da ambiti eterogenei del sapere scientifico e umanistico.

La documentazione grafica e la ricostruzione virtuale di manufatti artistici di epoca antica (o di complessi siti archeologici nella loro interezza) consentono la generazione di repliche multidimensionali che incorporano e sintetizzano informazioni derivanti da indagini stratigrafiche, conoscenze archeologiche e fonti storiche di ampia natura, spesso a partire da immagini. Tale integrazione informativa si traduce nella creazione di modelli digitali caratterizzati da elevata fedeltà metrica e completezza documentaria, capaci di preservare e trasmettere la complessità interpretativa del dato archeologico attraverso supporti tecnologici avanzati².

Questo contributo si inserisce in questa discussione, esponendo nello specifico il potenziale applicativo delle tecniche di *imaging* avanzato e del loro impiego ormai consolidato nell’ambito della digitalizzazione in archeologia. L’analisi proposta fornisce una disamina prospettica degli scenari futuri plausibili e dei *framework* operativi in uso per la digitalizzazione del patrimonio archeologico, delineando possibili processi di acquisizione, elaborazione e fruizione dei dati attraverso l’esame critico di alcuni casi applicativi. La trattazione si concentra sull’identificazione dei paradigmi di *imaging* più efficaci per la documentazione e la replicazione digitale, valutando le implicazioni tecnologiche relative allo sviluppo di protocolli standardizzati di digitalizzazione laddove possibile. Tale investigazione si propone di contribuire alla definizione di una cornice teorico-operativa coerente per l’ottimizzazione dei processi di transizione digitale nel settore dei beni culturali, fornendo elementi di riflessione critica per l’elaborazione di strategie innovative di documentazione e divulgazione del patrimonio archeologico.

2. Verso un framework generale per la digitalizzazione in archeologia

L’informatica applicata al settore archeologico vanta un sessantennale repertorio di sperimentazione nell’ambito della ricerca e dello sviluppo disciplinare³. Questo dominio scientifico, fondato sull’evoluzione di metodi e tecniche computazionali⁴, è tuttora influenzato da applicazioni in rapida espansione.

L’analisi critica delle principali tecnologie di *imaging* ad oggi in uso rivela un panorama di metodo caratterizzato da specificità operative e ambiti applicativi differenziati, la cui selezione ottimale dipende dalla convergenza di fattori tecnici, economici e contestuali⁵. La fotogrammetria digitale si configura quale soluzione equilibrata per la documentazione di manufatti e strutture di scala media, offrendo precisioni metriche dell’ordine di 1-5 millimetri con investimenti iniziali contenuti e tempi di acquisizione competitivi, caratteristiche che la rendono particolarmente accessibile per istituzioni con risorse limitate⁶. Il *laser scanning* terrestre, pur richiedendo investimenti sostanziali e competenze specialistiche più avanzate, garantisce precisioni sub-millimetriche per architetture complesse⁷, configurandosi quale standard *de facto* per progetti di documentazione scientifica di alto profilo, sebbene la sua efficienza operativa risulti a volte significativamente inferiore rispetto alle alternative fotogrammetriche⁸. Le tecnologie di *imaging* aereo mediante sistemi a pilotaggio remoto hanno rivoluzionato l’approccio alla documentazione territoriale, consentendo coperture areali estensive con preci-

² Stanco, Battiato, Gallo 2011.

³ Djindjian, Moscati 2016; Moscati, Orlandi 2019.

⁴ Rabinowitz 2015, pp. 27-42.

⁵ Remondino 2011; Grussenmeyer *et al.* 2008.

⁶ Yastikli 2007; Duran, Aydar, Kocaman 2023.

⁷ Boehler, Marbs 2004; Pieraccini, Guidi, Atzeni 2001.

⁸ Giuliano 2014.

sioni accettabili e costi operativi contenuti⁹, pur presentando limitazioni legate alle condizioni meteorologiche e ai vincoli normativi dello spazio aereo¹⁰. L'integrazione sinergica di queste metodologie in *workflow* multi-scala emerge dalle evidenze empiriche quale approccio ottimale¹¹, con incrementi dell'efficienza documentaria nell'ordine del 35-60% rispetto all'impiego di tecniche singole, particolarmente quando la fotogrammetria terrestre viene utilizzata per il dettaglio architettonico, il *laser scanning* per la precisione metrica degli elementi strutturali principali, e l'*imaging UAV* per l'inquadramento territoriale¹². La sostenibilità economica dei progetti si dimostra strettamente correlata alla selezione tecnologica in funzione degli obiettivi specifici: mentre la fotogrammetria garantisce ritorni dell'investimento competitivi per applicazioni routinarie, il *laser scanning* richiede orizzonti temporali estesi giustificabili esclusivamente per progetti di rilevanza scientifica superiore o contesti patrimoniali di eccezionale valore¹³. L'evoluzione tecnologica in corso, caratterizzata dalla democratizzazione dell'accesso alle tecnologie avanzate e dalla standardizzazione dei protocolli operativi, suggerisce una convergenza verso approcci ibridi che massimizzano l'efficacia documentaria attraverso la complementarità¹⁴, rendendo imperativa per la comunità archeologica l'acquisizione di competenze multitecnologiche integrate piuttosto che la specializzazione su singole piattaforme strumentali¹⁵.

Come scrive Paola Moscati¹⁶, si possono distinguere quattro aree principali di sviluppo con le quali la comunità archeologica deve necessariamente confrontarsi per mantenere la propria competitività rispetto al progresso tecnologico che la intercetta:

- La dimensione tridimensionale del passato, che si configura come il vero protagonista dell'archeologia del XXI secolo. Le tecnologie 3D offrono, tanto agli specialisti quanto al pubblico più generale, l'opportunità di esperire e comprendere il passato attraverso modalità interattive. La riduzione dei costi operativi e l'ottimizzazione delle interfacce utente nel tempo hanno determinato una diffusione sempre più capillare di queste tecnologie 3D nell'ambito archeologico. François Djindjian ha argomentato che la Realtà Virtuale (VR), soprattutto in ambito museale, non costituisce meramente uno strumento per la produzione di restituzioni tridimensionali esteticamente accattivanti, ma rappresenta un metodo archeologico pienamente sviluppato, fornendo gli strumenti tecnici per un'interpretazione scientifica di carattere iterativo.
- L'*engagement* sociale, che rappresenta un'area di ricerca interdisciplinare in rapida evoluzione e che sintetizza discipline artistiche e gestionali. L'*Audience Development* (AD), ad esempio, emerge come un approccio sistemico finalizzato al potenziamento qualitativo della relazione tra organizzazioni culturali e comunità di riferimento. Musei virtuali, piattaforme digitali, applicazioni video, *archaeogaming* e *social media* costituiscono gli strumenti principali per il coinvolgimento del pubblico generale.
- Il paradigma *Open Science*, che si articola attraverso e-infrastrutture e servizi progettati per facilitare l'interoperabilità tra *repository* digitali aperti esistenti. L'obiettivo consiste nella raccolta, gestione e preservazione a lungo termine di contenuti digitali ad elevata granularità informativa in ambiente di libero accesso, configurando quello che viene definito "movimento dei *big data*" in archeologia.
- Il movimento *Go beyond*, che riflette un senso di insoddisfazione epistemologica tra i sostenitori delle *Digital Humanities* e dell'archeologia digitale. La proliferazione di attività che incorporano il termine "*beyond*" nella loro denominazione suggerisce l'esistenza di una tensione crescente verso il superamento dei limiti precedenti e la mobilitazione di nuovi investimenti strategici.

In questo scenario, in divenire, gli archeologi computazionali contemporanei devono affrontare compiti di significativa complessità rispetto al passato. I metodi tradizionali di acquisizione dati si fondano storicamente su osservazioni dirette e rilevazioni in situ che comportano frequentemente la produzione di elaborati grafici realizzati manualmente su supporto cartaceo. Il processo di raccolta, elaborazione e rappresentazione compren-

⁹ Nikolakopoulos *et al.* 2017; Campana 2017.

¹⁰ Adamopoulos, Rinaudo 2020.

¹¹ Xu *et al.* 2014; Brumana *et al.* 2013.

¹² Burdziakowski, Tysi c 2019; Lercari 2019.

¹³ Manferdini, Galassi 2013.

¹⁴ Aburamadan *et al.* 2019; Münster, Koehler 2016.

¹⁵ Roosevelt *et al.* 2015.

¹⁶ Garagnani *et al.* 2021.

de pertanto rilevamenti manuali finalizzati alla documentazione delle caratteristiche sito-specifiche, la realizzazione di planimetrie e la rappresentazione di dettagli stratigrafici, oltre alla compilazione archivistica mediante annotazioni, schizzi e documentazione fotografica.

Le indagini condotte attraverso scavi esplorativi presentano inoltre caratteristiche intrinsecamente invasive, comportano elevati costi operativi e determinano frequenti rischi di compromissione delle evidenze archeologiche¹⁷.

In un provocatorio scritto del 2014¹⁸, Roosevelt e altri modificano un antico adagio archeologico, “lo scavo è distruzione”¹⁹, per evidenziare come i progressi nella pratica contemporanea suggeriscano una diversa formulazione: “lo scavo è digitalizzazione”. Per gli autori, il dialogo tra tecnologia e archeologia segue un paradigma completamente digitale, e si riferisce a pratiche che sfruttano i progressi nella modellazione basata su immagini e nella registrazione volumetrica *in situ*, nei database integrati e nella condivisione dei dati. Questi processi comportano benefici associati al pensiero volumetrico, piuttosto che bidimensionale, e una connettività che consente processi decisionali di gruppo indipendentemente dalla localizzazione dei singoli membri dei gruppi di ricerca.

Una recente analisi delle tendenze editoriali nella letteratura scientifica *peer-reviewed* descrive abbastanza compiutamente le modificazioni in atto attribuibili alla digitalizzazione per le pratiche archeologiche contemporanee. La ricerca sistematica, condotta sui principali database scientifici internazionali (*ScienceDirect*, *MDPI*, *Springer Nature* ed *Elsevier/Scopus*) nel quinquennio 2019-2024, ha documentato l'emergere di *pattern* distintivi nell'adozione di tecnologie digitali in ambito archeologico, con particolare evidenza per i sistemi di telerilevamento e *Geographic Information Systems* (GIS) che risultano dominanti trasversalmente in tutti i *repository* analizzati²⁰.

Ma anche l'*imaging* ha un ruolo di rilievo. L'indagine bibliometrica ha rivelato anche una crescita recente e sostanziale nell'impiego di sistemi aerei a pilotaggio remoto (UAV) per acquisizioni fotogrammetriche e di *imaging*, con *ScienceDirect* che registra un incremento da 57 pubblicazioni nel 2019 a 104 nel 2024, dato particolarmente significativo considerando che la rilevazione del 2024 copre esclusivamente il periodo fino a settembre. Contestualmente, si osserva una marcata contrazione delle pubblicazioni dedicate al *laser scanning* terrestre (TLS) nel medesimo arco temporale, accompagnata da una analoga tendenza regressiva per gli studi incentrati sui sistemi di posizionamento globale (GNSS), precedentemente denominati GPS.

Le tecniche fotogrammetriche tradizionali quindi, pervasive sin dal 2012²¹ insieme all'acquisizione di immagini aeree, hanno mantenuto una rappresentanza stabile nella produzione scientifica archeologica, mentre emerge con particolare rilevanza l'espansione delle pubblicazioni relative al *mobile mapping*, con *ScienceDirect* che documenta un aumento da 76 a 96 pubblicazioni nel periodo considerato e *Springer Nature* che evidenzia una crescita da 7 a 17 contributi nell'identico intervallo temporale.

Questi dati quantitativi delineano una trasformazione paradigmatica nel panorama archeologico contemporaneo, caratterizzata da una progressiva integrazione di tecnologie digitali sempre più accessibili e *user-friendly*, che hanno determinato una ridefinizione delle metodologie di ricerca tradizionali. Tale evoluzione riflette un orientamento verso strumenti tecnologici che combinano efficacia operativa e semplicità d'uso, consolidando definitivamente il ruolo della digitalizzazione come elemento costitutivo dell'archeologia moderna tramite acquisizione, memorizzazione ed elaborazione di immagini. L'*imaging*, in senso stretto dunque, garantisce un approccio affidabile e poco invasivo, che consiste nell'analisi e nell'interpretazione di scatti per finalità archeologiche, sia sul singolo oggetto, sia sullo scavo o sull'area vasta²².

È inoltre interessante evidenziare come il decennio corrente abbia registrato una crescita significativa nell'adozione di dispositivi di calcolo mobile quali *smartphone* e *tablet*. Elemento fondamentale per la loro diffusione nell'ambito archeologico è stata la crescente familiarità degli archeologi con il loro impiego per comunicazioni personali e *social networking*. Questi dispositivi hanno trovato naturale applicazione nei contesti di scavo, dove attualmente il loro utilizzo si estende alla registrazione di molteplici tipologie di dati. Le generazioni recenti

¹⁷ Ferreira, Mateus, Aguiar 2012.

¹⁸ Roosevelt *et al.* 2015.

¹⁹ Lucas 2001.

²⁰ Sylaiou *et al.* 2025.

²¹ Green, Bevan, Shapland 2014.

²² Liu *et al.* 2018.

di dispositivi mobili sono progettate attorno al paradigma dell'interconnettività mediante Wi-Fi o reti mobili, abilitando una seconda importante trasformazione digitale per l'archeologia: l'integrazione dei dati in tempo reale. Le informazioni di qualsiasi natura inserite in qualsiasi punto della rete digitale di un progetto possono confluire immediatamente in un archivio integrato, semplificando la gestione informativa e consentendo l'analisi simultanea su dataset sempre aggiornati²³.

3. Dalla replica digitale alla ricostruzione semantico-informativa

I processi e i metodi di *imaging* presentano una notevole diversificazione in relazione alle specifiche finalità per le quali sono impiegati: ne è un esempio concreto l'applicazione di principi codificati di modellazione di ceramiche antiche tramite immagini²⁴. Tale indagine può rappresentare un esempio di documentazione integrale attraverso un approccio multidisciplinare che combina fotogrammetria per l'acquisizione dimensionale, fotografia tradizionale per la registrazione degli elementi decorativi figurati, *imaging* cromatico per la caratterizzazione colorimetrica e segmentazione virtuale del modello tridimensionale per l'analisi morfometrica finalizzata all'attribuzione a specifiche scuole ceramiche regionali.

I rinvenimenti ceramici si presentano frequentemente in stato frammentario o incompleto, circostanza che compromette significativamente tanto la classificazione tipologica quanto l'analisi approfondita dei manufatti. La ricostruzione digitale non invasiva mediante *imaging* fornisce al ricercatore una comprensione epistemologicamente superiore dell'oggetto di indagine. Consente analisi morfologiche interattive attraverso l'esame multidirezionale come se il reperto fosse fisicamente di fronte allo studioso, anche mediante l'applicazione di illuminazioni virtuali variabili, fornendo informazioni analitiche difficilmente acquisibili mediante metodi tradizionali basati su immagini o disegni statici. Particolare rilevanza assume l'implementazione di sezioni virtuali del modello tridimensionale e la proiezione in sviluppo equirettangolare delle decorazioni, tecnica di mappatura matematicamente elegante che trasforma la superficie curva del manufatto ceramico in una rappresentazione planare rettangolare, eliminando le distorsioni geometriche intrinseche e permettendo l'osservazione degli elementi decorativi nella loro configurazione originaria (fig. 1).

La documentazione delle superfici interne dei manufatti ceramici, mai completamente visibili, presenta problematiche operative complesse nell'ambito del rilievo tridimensionale. L'acquisizione fotogrammetrica di tali superfici genera invariabilmente nuvole di punti caratterizzate da elevata discontinuità spaziale e densità variabile, conseguenza diretta delle limitazioni fisiche imposte dalle occlusioni geometriche e dal regime di illuminazione inadeguato, tipico degli ambienti confinati.

La distribuzione eterogenea dei punti acquisiti determina lacune significative nella rappresentazione tridimensionale, particolarmente pronunciate nelle regioni caratterizzate da elevata curvatura o da morfologie complesse. Per compensare tali deficienze nel *dataset*, si possono implementare algoritmi di completamento geometrico basati su principi di continuità superficiale e coerenza morfologica locale.

La procedura adottata sfrutta l'identificazione di *pattern* simmetrici intrinseci alla geometria del manufatto, applicando tecniche di interpolazione multivariata per la ricostruzione delle porzioni mancanti. L'algoritmo di ottimizzazione implementa una funzione obiettivo che minimizza la norma euclidea al quadrato delle distanze dai punti di vincolo identificati lungo i contorni acquisiti, garantendo la convergenza verso una soluzione geometricamente consistente. Tale approccio consente la restituzione di superfici continue e metricamente attendibili, preservando l'integrità fisica del reperto e fornendo una base documentale scientificamente validata per le successive analisi morfometriche (fig. 2).

Il ricorso alle tecnologie di *imaging* offre pertanto prospettive inedite per la documentazione e l'analisi degli oggetti di studio. Nondimeno, nell'ambito del "non-esistente", territorio ancora prevalentemente inesplorato, il modello digitale potrebbe configurarsi quale strumento linguistico interdisciplinare, facilitando l'indagine di elementi non più materialmente accessibili.

²³ Sharp, Litschi 2014.

²⁴ Zampieri *et al.* 2021.

La raccolta sistematica di dati provenienti da fonti eterogenee²⁵, l'agevole disseminazione di analisi e contenuti²⁶, l'immediatezza nella comprensione di forme complesse²⁷ e la possibilità di collaborazione simultanea tra studiosi fisicamente dislocati a distanza²⁸, rappresentano vantaggi sostanziali derivanti dall'impiego di modelli digitali applicati al dominio archeologico.

Ne rappresenta un paradigma versatile l'applicazione di processi di coordinamento e raccolta delle conoscenze pertinenti al dominio del perduto o parzialmente conservato, attraverso la modellazione informativa denominata *ArchaeoBIM*²⁹ (*Archaeological Building Information Modeling*). Tale approccio rappresenta un'evoluzione del tradizionale *BIM* (*Building Information Modeling*) applicato al patrimonio storico esistente³⁰, specificatamente orientato alla ricostruzione fisica e funzionale di edifici scomparsi, oltre che alla validazione multiprospettica delle ipotesi ricostruttive più avanzate.

Applicato alle costruzioni contemporanee, il *BIM* ambisce a seguire l'evoluzione edificatoria per l'intero ciclo di vita, dalla concettualizzazione alla demolizione. Nel campo archeologico, dove questo *continuum* temporale è essenziale per comprendere luoghi e manufatti, gli attributi semantico-informativi che ne tracciano i caratteri presentano difficoltà organizzative e condivisive, spesso per l'assenza di strutture standardizzate comuni. La conoscenza di lavorazioni, tecniche e materiali risulta frequentemente frammentata, costringendo gli studiosi a decisioni ricostruttive basate su fonti incomplete o assenti.

Nell'ambito di questo *framework* procedurale scaturisce la natura essenziale dell'*ArchaeoBIM*, dove i singoli elementi architettonici modellati da parti incomplete, testi letterari o esempi coevi, mantengono la memoria delle informazioni multidisciplinari associate, includendo dati relativi a scavi, materiali, tecnologie costruttive e vincoli strutturali. Dalle immagini del contesto e delle tracce esistenti si ipotizzano ricostruzioni validabili attraverso la conoscenza del comportamento dei materiali utilizzati, della dinamica strutturale e delle tecniche costruttive storicamente documentate.

Ogni componente architettonico ricostruito deve configurarsi quale entità funzionale, simulando il proprio comportamento reale nel modello digitale e costituendosi come prototipo duale della costruzione originaria, non limitandosi alla sola restituzione morfologica ma incorporando le proprietà fisiche e meccaniche dei materiali, le modalità di assemblaggio e le dinamiche strutturali caratterizzanti l'edificio storico. Ogni elemento ricostruito segue un criterio di *σημαντικός*, semantica, che declina l'apparato metainformativo al significato intrinseco (funzioni, proprietà, tecniche costruttive) ed estrinseco (attributi informativi sulle fonti, parametri di attendibilità, criteri di scelta). Questa duplice articolazione semantica garantisce che ogni elemento del modello digitale incorpori un sistema informativo strutturato che consente la tracciabilità scientifica del processo ricostruttivo e la valutazione critica dei risultati ottenuti (fig. 3). La semantica degli elementi digitali può essere paragonata ai principi linguistici: mentre la sintassi studia le combinazioni degli elementi, la semantica ne analizza il significato funzionale e compositivo.

Il modello digitale, concepito quale indice strutturato finalizzato all'ottimizzazione dell'accesso informativo, è riconosciuto in letteratura come strumento ideale per la comprensione e interpretazione dei dataset complessi³¹. Tuttavia, le sperimentazioni condotte hanno evidenziato persistenti criticità quali la non garantita fruibilità degli archivi dovuta agli aggiornamenti non retroattivi dei software, la disomogeneità dei metodi di modellazione tridimensionale e, problematica più rilevante, l'assenza di standard riconosciuti per la raccolta e condivisione disambigua dei dati, lacuna particolarmente sentita nella disciplina archeologica.

ArchaeoBIM mediante il suo *framework* gerarchico basato sul modello digitale riesce a garantire accessibilità differenziata alle informazioni semantiche in funzione delle specifiche competenze degli utenti. Tale sistema consente la convergenza di esigenze eterogenee attraverso l'implementazione di modelli basati su linguaggi condivisi e protocolli comunicativi standardizzati.

²⁵ Niccolucci 2020.

²⁶ Scopigno, Dellepiane 2017.

²⁷ Barcelò, Campana, Remondino 2014.

²⁸ Forte 2016.

²⁹ Garagnani, Gaucci, Govi 2016.

³⁰ Currà, D'Amico, Angelosanti 2022.

³¹ Gaiani 2012.

Fig. 1 - Rappresentazione classica di un reperto ceramico (Bologna, Museo Civico Archeologico) come disegno bidimensionale e documento fotografico a partire da un modello 3D generato attraverso immagini (modello e disegno S. Garagnani, 2018).

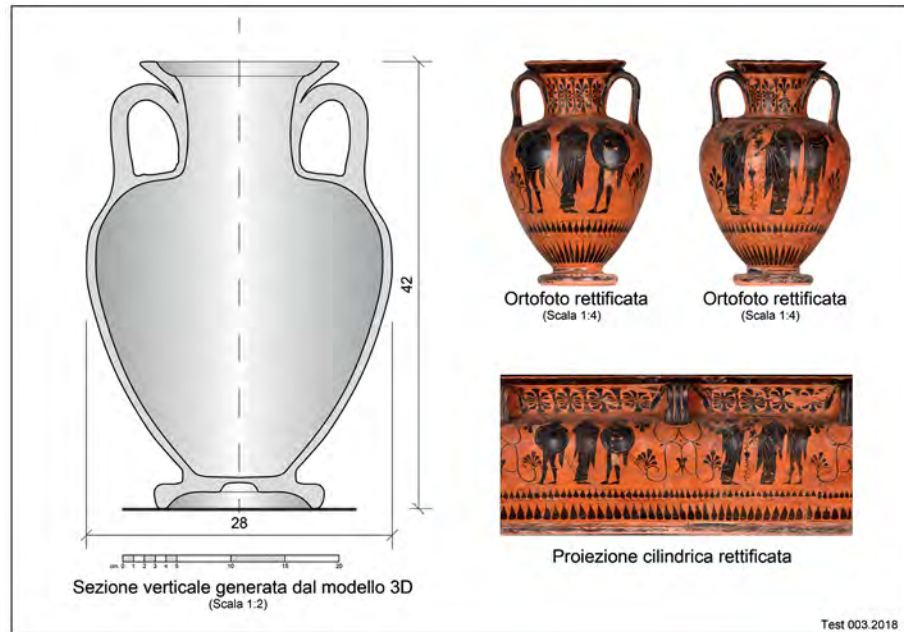


Fig. 2. Sezioni virtuali del modello tridimensionale di un'anfora attica a figure nere (Bologna, Museo Civico Archeologico): l'acquisizione digitale avvenuta per fotogrammetria viene integrata per l'interno da una interpolazione matematica che permette la generazione di superfici ragionevolmente accurate laddove l'acquisizione dell'interno non è praticabile (modello e disegno S. Garagnani, 2018).



L'approccio *ArchaeoBIM* costituisce un processo iterativo finalizzato alla sintesi conoscitiva del bene archeologico attraverso l'integrazione disciplinare, che consente la validazione del dato raccolto da prospettive differenti. Il metodo assicura il rispetto dei principi espressi nella Carta di Londra per la visualizzazione digitale dei beni culturali³² e dei Principi di Siviglia relativi all'archeologia virtuale³³, i quali prescrivono la necessità di fornire informazioni sufficienti per la comprensione e valutazione di progetti complessi, garantendo al contempo sostenibilità e accessibilità di dati e risultati nel lungo termine, con particolare attenzione alla preservazione della trasparenza scientifica.

³² Sito web <https://londoncharter.org/> (consultato il 30 giugno 2025).

³³ Gabellone 2012.

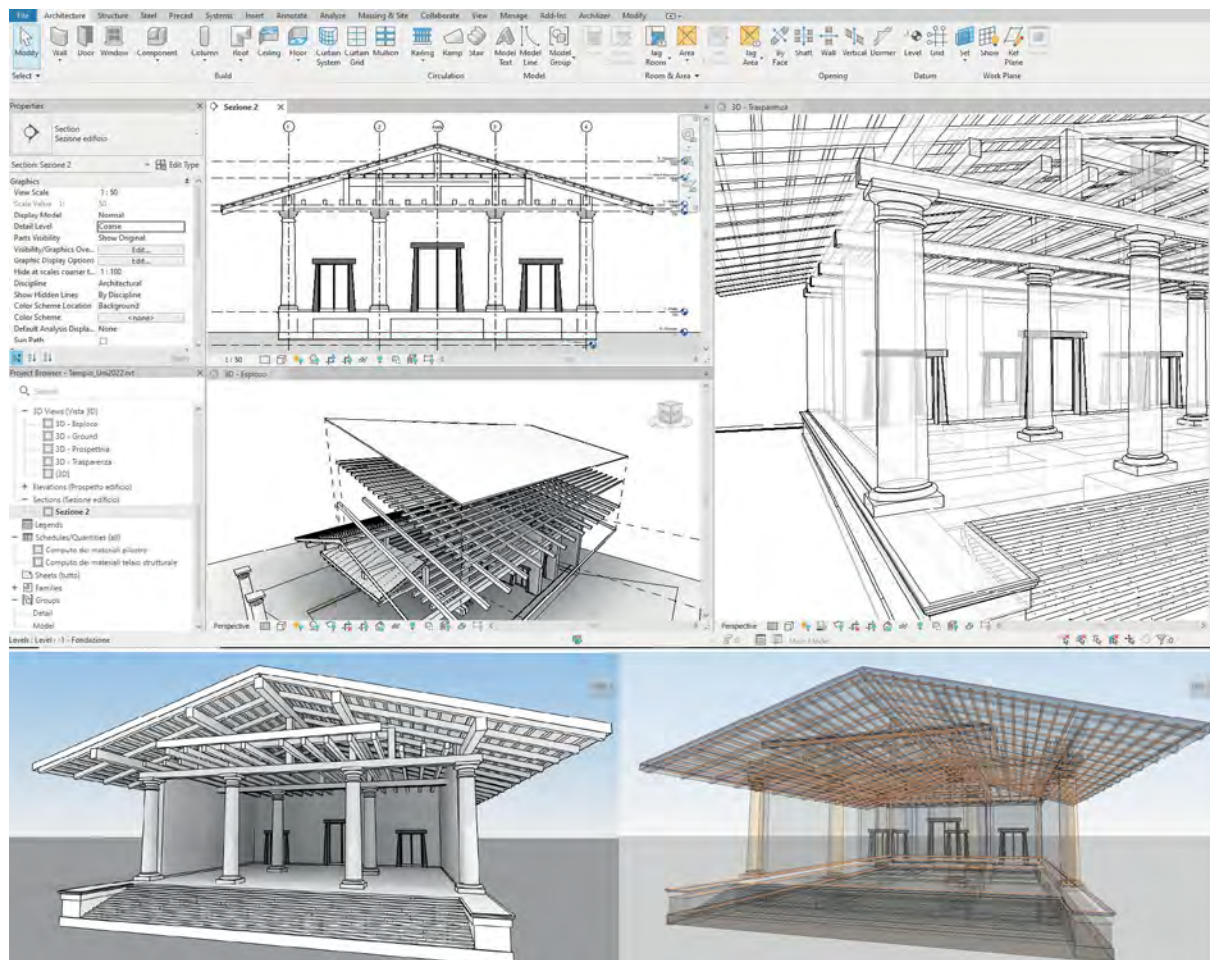


Fig. 3 - Un modello *ArchaeoBIM* per la ricostruzione funzionale della copertura del tempio etrusco di Uni a Marzabotto (*Kainua*): ogni elemento del coperto è dimensionato e verificato strutturalmente a partire dalle informazioni sulle tecniche più probabili di posa, le proporzioni dell'edificio come descritte dalla letteratura e i dati dimensionali acquisiti dal rilievo delle tracce di fondazione e dei reperti afferenti agli elementi di copertura come coppi, tegole e antefisse (modello e immagini realizzate da S. Garagnani nell'ambito del progetto Futuro in Ricerca "*Kainua*. Restituire, percepire, divulgare l'assente. Tecnologie transmediali per la città etrusca di Marzabotto" dell'Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, 2017).

Conclusioni

Le considerazioni espresse in questo contributo hanno cercato di delineare, in estrema sintesi, il quadro di notevole complessità esistente circa le potenzialità applicative delle tecniche di *imaging* avanzate nell'ambito della digitalizzazione del patrimonio archeologico e culturale. L'investigazione critica dei metodi per gli esempi individuati, certamente non esaustivi ma rivolti a diverse scale, ha evidenziato come l'evoluzione degli strumenti tecnologici determini una trasformazione sostanziale nell'approccio alla documentazione archeologica, introducendo schemi operativi caratterizzati da livelli di precisione metrica e risoluzione spaziale precedentemente inediti.

La convergenza sinergica di competenze multidisciplinari (tecniche, archeologiche e informatiche) emerge quale prerequisite imprescindibile per la realizzazione di *framework* di digitalizzazione scientificamente rigorosi e proceduralmente sostenibili. L'integrazione di fotogrammetria digitale, tecnologie di *imaging* aereo di prossimità e sistemi di rilevamento tridimensionale per immagini, ha dimostrato la propria efficacia nella generazione di modelli digitali capaci di preservare l'integrità informativa dei beni culturali nel processo di trasposizione dal dominio fisico a quello digitale.

Persistono tuttavia criticità strutturali che limitano l'efficacia operativa di tali metodi. L'incertezza relativa alla sostenibilità a lungo termine degli archivi digitali, dovuta all'obsolescenza tecnologica e alla mancanza di retrocompatibilità *software*, si combina con l'eterogeneità dei formati di *output* generati dalle diverse tecniche di modellazione tridimensionale. La problematica più rilevante rimane l'assenza di protocolli standardizzati per la catalogazione e disseminazione dei dati, carenza che comporta la frammentazione delle conoscenze e costringe i ricercatori a elaborazioni interpretative fondate su documentazione spesso lacunosa.

Questa frammentazione della conoscenza sulle lavorazioni, i contesti e i materiali costringe così gli studiosi a decisioni interpretative basate su fonti informative talvolta incomplete, discordanti o assenti. Una possibile soluzione a questi *gaps* giunge dalle ricostruzioni semantico-informative digitali che, a partire da analisi non invasive in ragione delle tecniche di *imaging*, si fonda su principi di significazione funzionale e compositiva. Questo paradigma, alla base ad esempio del processo multidisciplinare *ArchaeoBIM*, rappresenta un'evoluzione sostanziale della digitalizzazione del patrimonio perduto o parzialmente conservato, dove il metadato acquisito porta a criteri oggettivi di ricostruzione funzionale.

La digitalizzazione archeologica applicata in questo modo presenta dunque potenzialità evolutive di notevole interesse, nonostante le sfide economiche legate alla sostenibilità progettuale richiedano lo sviluppo di modelli di finanziamento innovativi e la standardizzazione condivisa delle procedure. Le prospettive di sviluppo si estendono dall'automazione dei processi acquisitivi all'implementazione di tecnologie emergenti basate su intelligenza artificiale per il riconoscimento automatico di elementi morfologici e decorativi, fino alla definizione di standard internazionali per l'interoperabilità dei repository digitali, configurando scenari di trasformazione metodologica di significativo impatto per la ricerca archeologica contemporanea.

Abbreviazioni bibliografiche

- Aburamadan R., Trizio I., Brusaporci S., Makore B.C.N. 2019, *Heritage Documentation using Laser Scanner and Photogrammetry. The Case Study of Qasr Al-Abidit, Jordan*, «Digital Applications in Archaeology and Cultural Heritage» 14, pp. 1-12.
- Adamopoulos E., Rinaudo F. 2020, *UAV-Based Archaeological Applications: A Review*, «Remote Sensing» 12.15, pp. 1-25.
- Barceló J.A., Campana S., Remondino F. 2014, *3D Modeling and Shape Analysis in Archaeology*, in *3D Recording and Modelling in Archaeology and Cultural Heritage. Theory and Best Practices*, Oxford, pp. 15-23.
- Bearman G.H., Spiro S.I. 1996, *Archaeological Applications of Advanced Imaging Techniques*, «Biblical Archaeologist» 59, pp. 56-66.
- Boehler W., Marbs A. 2004, *3D Scanning and Photogrammetry for Heritage Recording: A Comparison*, Proceedings of the 12th International Conference on Geoinformatics (Gavle 7-9 June 2004), Sweden, pp. 291-298.
- Brumana R., Oreni D., Raimondi A., Georgopoulos A., Bregianni A. 2013, *From Survey to HBIM for documentation, Dissemination and Management of Built Heritage: The Case Study of St. Maria in Scaria d'Intelvi*, «Digital Heritage International Congress» 1, pp. 497-504.
- Burdziakowski P., Tysi c P. 2019, *Combined Close Range Photogrammetry and Terrestrial Laser Scanning for Ship Hull Modelling*, «Geosciences» 9.5, pp. 1-18.
- Campana S. 2017, *Drones in Archaeology. State-of-the-Art and Future Perspectives*, «Archaeological Prospection» 24.4, pp. 275-296.
- Curr  E., D'Amico A., Angelosanti M. 2022, *HBIM between Antiquity and Industrial Archaeology: Former Segr  Papermill and Sanctuary of Hercules in Tivoli*, «Sustainability» 14, 1329.
- Djindjian F., Moscati P. (eds) 2016, *Dossier: Jean-Claude Gardin (1925-2015)*, «Les nouvelles de l'arch ologie» 144.
- Duran Z., Aydar U., Kocaman S. 2023, *3D Modeling of Historical Measurement Instruments using Photogrammetric and Laser Scanning Techniques*, «Digital Applications in Archaeology and Cultural Heritage» 30, pp. 1-15.

- Ferreira V., Mateus L., Aguiar J. 2012, *Site Recording using Automatic Image Based Three Dimensional Reconstruction Techniques*, in G. Earl et al. (eds), *Archaeology in the Digital Era*, Proceedings of the 40th Conference on Computer Applications and Quantitative Methods in Archaeology (Southampton 26-30 March 2012), Amsterdam, vol. II, pp. 308-315.
- Forte M. 2016, *Cyber Archaeology: 3d Sensing and Digital Embodiment*, in M. Forte, S. Campana (eds), *Digital Methods and Remote Sensing in Archaeology*, Cham, pp. 271-289.
- Gabellone F. 2012, *La trasparenza scientifica in Archeologia Virtuale. Una lettura critica al principio n. 7 della Carta di Siviglia*, «SCIRES-IT» 2.2, pp. 99-124.
- Gaiani M. 2012, *Creare sistemi informativi per studiare, conservare, gestire e comunicare sistemi architettonici e archeologici complessi*, «DISEGNARECON» 5.10, pp. 9-20.
- Garagnani S., Gaucci A., Gaiani M., Moscati P. 2021, *ArchaeoBIM. Theory, Processes and Digital Methodologies for the Lost Heritage*, Bologna.
- Garagnani S., Gaucci A., Govi E. 2016, *ArchaeoBIM: dallo scavo al Building Information Modeling di una struttura sepolta. Il caso del tempio tuscanico di Uni a Marzabotto*, «ACalc» 27, pp. 251-270.
- Giuliano M.G. 2014, *Photogrammetry for Archaeological Sites Recording*, «International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences» 40.5, pp. 281-285.
- Green S., Bevan A., Shapland M. 2014, *A Comparative Assessment of Structure from Motion Methods for Archaeological Research*, «JAS» 46, pp. 173-181.
- Grussenmeyer P., Landes T., Voegtle T., Ringle K. 2008, *Comparison Methods of Terrestrial Laser Scanning, Photogrammetry and Tacheometry Data for Recording of Cultural Heritage Buildings*, «International Archives of Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences» 37, B5, pp. 213-218.
- Lercari N. 2019, *Monitoring Earthen Archaeological Heritage using Multi-Temporal Terrestrial Laser Scanning and Surface Change Detection*, «JCH» 39, pp. 152-165.
- Liu Y., Shi Z., Wang B., Yu T. 2018, *GPR Impedance Inversion for Imaging and Characterization of Buried Archaeological Remains: A Case Study at Mudu City Cite in Suzhou, China*, «Journal of Applied Geophysics» 148, pp. 226-233.
- Lucas G. 2001, *Destruction and the Rhetoric of Excavation*, «Norwegian Archaeological Review» 34, pp. 35-46.
- Manferdini A.M., Galassi M. 2013, *Assessments for 3D Reconstructions of Cultural Heritage using Digital Technologies*, «International Archives of Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences» 40.5, pp. 167-174.
- Moscati P., Orlandi T. (a cura di) 2019, *Il Museo virtuale dell'informatica archeologica. Una collaborazione tra l'Accademia Nazionale dei Lincei e il Consiglio Nazionale delle Ricerche*, Atti della «Segnatura» (Roma 2017), «RendLinc» 30, pp. 39-156.
- Münster S., Koehler T. 2016, *3D Reconstruction of Cultural Heritage Artifacts: A Literature Based Survey of Recent Projects and Workflows*, in *Virtual Palaces*, part II, Heidelberg, pp. 87-102.
- Niccolucci F. 2020, *From Digital Archaeology to Data-Centric Archaeological Research*, «magazén» 1.1, pp. 23-36.
- Nikolakopoulos K.G., Soura K., Koukouvelas I.K., Argyropoulos N.G. 2017, *UAV vs Classical Aerial Photogrammetry for Archaeological Studies*, «JASc: Reports» 14, pp. 758-773.
- Pieraccini M., Guidi G., Atzeni C. 2001, *3D Digitizing of Cultural Heritage*, «JCH» 2.1, pp. 63-70.
- Rabinowitz, A. 2015. *The Work of Archaeology in the Age of Digital Surrogacy*, in B.R. Olson, W.R. Caraher (eds), *Visions of Substance. 3D Imaging in Mediterranean Archaeology*, Grand Forks (ND), pp. 27-42.
- Remondino F. 2011, *Heritage Recording and 3D Modeling with Photogrammetry and 3D Scanning*, «Remote Sensing» 3.6, pp. 1104-1138.
- Roosevelt C.H., Cobb P., Moss E., Olson B.R., Ünüsoy S. 2015, *Excavation is Digitization: Advances in Archaeological Practice*, «JFieldA» 40.3, pp. 325-346.

- Scopigno R., Dellepiane M. 2017, *Integration and Analysis of Sampled Data: Visualization Approaches and Platforms*, in *Digital Heritage. Progress in Cultural Heritage: Documentation, Preservation, and Protection*, Cham, pp. 389-400.
- Sharp K., Litschi M. 2014, *Maximizing E-Data Collection. A Novel Approach for Data Collection and Transmission using Tablet Technology*, «Advances in Archaeological Practice» 2, pp. 104-122.
- Stanco F., Battiato S., Gallo G. (a cura di) 2011, *Digital Imaging for Cultural Heritage Preservation: Analysis, Restoration, and Reconstruction of Ancient Artworks*, Boca Raton.
- Sylaiou S., Tsifodimou Z.-E., Evangelidis K., Stamou A., Tavantzis I., Skondras A., Stylianidis E. 2025, *Redefining Archaeological Research: Digital Tools, Challenges, and Integration in Advancing Methods*, «Applied Sciences» 15, 2495.
- Xu Z., Wu L., Shen Y., Li F., Wang Q., Wang R. 2014, *Tridimensional Reconstruction applied to Cultural Heritage with the Use of Camera-Equipped UAV and Terrestrial Laser Scanner*, «Remote Sensing» 6.11, pp. 10413-10434.
- Yastikli N. 2007, *Documentation of Cultural Heritage using Digital Photogrammetry and Laser Scanning*, «JCH» 8.4, pp. 423-427.
- Zampieri E., Baldoni V., Garagnani S., Gaucci A., Silani M. 2021, *The Art of Pottery from the Picenum Area: Digital Reconstruction and Color Replication of Vases found in the Davanzali Necropolis in Numana*, «SCientific REsearch and Information Technology» 11.2, pp. 1-8.

Parole, immagini, forme: Giancarlo De Carlo, la Grecia, Urbino

Anna Santucci

Abstract: Giancarlo De Carlo (Genova 1919 - Milano 2005) left a profound urban-architectural imprint on Urbino. His projects, initiated through a long-standing and prolific relationship with the Rector Carlo Bo (Sestri Levante 1911 - Genova 2001), are still an integrated and indelible component of the cultural and economic scene of the ducal town. This paper draws attention to the dialogue De Carlo had with classical sites and monuments, a dialogue nurtured by focused readings and, above all, by annual vacation (1976-2001) in Greece with his wife Luciana. During his very experiential visits to the archaeological sites, De Carlo jotted down his thoughts, feelings and considerations, fixing them in photographic shots, short notes and sketches in notebooks, many of which are published today. Sometimes De Carlo's buildings, such as the former Faculty of Magistero in Urbino, seem to evoke and recreate ancient architecture.

Keywords: Giancarlo De Carlo, Greek architecture, Vitruvius, Deinokrates, ancient-contemporary, words-images.

Parole chiave: Giancarlo De Carlo, architettura greca, Vitruvio, Dinocrate, antico-contemporaneo, parole-immagini.

1. Un'introduzione e una premessa metodologica

«[...] una figura poliedrica di *intellettuale dell'architettura* cosciente del proprio ruolo dentro la società»: tra i giudizi che, negli anni, hanno tracciato un profilo di Giancarlo De Carlo e della sua opera, questo espresso da Francesco Samassa, nell'introduzione editoriale all'Archivio Progetti dell'architetto-urbanista genovese¹, mi sembra particolarmente efficace.

Nel 1951, per il tramite di Elio Vittorini, Giancarlo De Carlo incontra Carlo Bo, da poco (1947) Rettore della Libera Università di Urbino. È l'avvio di un sodalizio che, con sporadiche soluzioni di continuità più o meno consistenti, percorrerà un cinquantennio (Bo muore nel 2001, De Carlo nel 2005) lasciando una traccia profonda e indelebile nella storia culturale ed economica della città ducale², che De Carlo definì «luogo [...]

* anna.santucci@uniurb.it, Università degli studi di Urbino Carlo Bo - Dipartimento di Studi Umanistici, Eccellenza 2023-2027

Avvertenza. Le pubblicazioni di De Carlo inerenti al tema di questo contributo hanno avuto una storia editoriale un poco intricata, fatta sia di ristampe in sedi diverse (con occasionali modifiche di titolo e/o di parti del testo) sia di edizione postuma dei suoi diari, le cui note costituiscono però la versione embrionale di lavori dati poi alle stampe. Quindi, per esaminare con maggiore coerenza parole e immagini decarliane dedicate alla Grecia, è stato fondamentale un riordino diacronico della relativa "materia bibliografica", un riordino che ha riflesso nelle *Abbreviazioni bibliografiche*. Qui, appunti e note di viaggio pubblicati postumi in De Carlo 2010 sono elencati a partire dall'anno di scrittura entro parentesi quadre, mentre gli articoli a stampa sono citati nella loro prima edizione e corredati dal riferimento alle relative riedizioni entro parentesi quadre.

¹ Samassa 2004.

² Più in particolare: Mioni, Occhialini 1995; Bunčuga 2000, pp. 128-143 (*Frammenti di una lunga storia*); Mazzolani, Rosada 2001; Mingardi 2018; Lima 2020 (contributi di C. Rizzica; M. Taylor). Per comprendere il contesto segnato da profonde criticità architettonico-urbanistiche ed economiche di Urbino, nel quale maturarono i primi progetti e di cui il crollo delle mura ducali (24.10.1964) fu vicenda apicale, vd. il documentario *Una città che non deve morire* (Unitelefilm 1965, con consulenza architettonico-urbanistica di G. De Carlo e testo di C. Bo: <https://www.youtube.com/watch?v=xwwl0e1pbio>), nonché la recente rilettura del testo di Bo (<https://eventi.uniurb.it/urbinare-per-sempre/home/una-citta-che-non-deve-morire-1965-letto-da-michele-pagliaroni/>). A coronamento della mobilitazione culturale e politica che ne seguì, si pose la Legge dello Stato n. 124 del 1968 (*Provvedimenti per la tutela del carattere artistico e storico della città di Urbino e per le opere di risanamento igienico e di interesse turistico*), che fu prodromo agli sviluppi progettuali degli anni successivi.

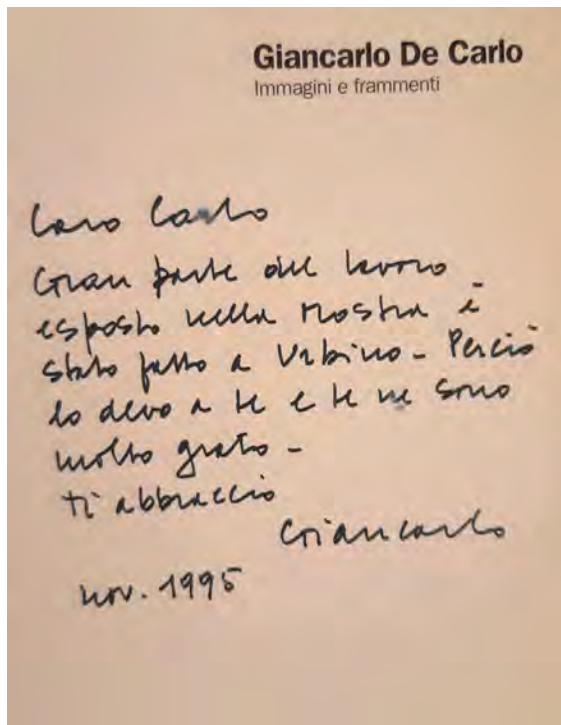


Fig. 1 - Dedica autografa di Giancarlo De Carlo a Carlo Bo sul frontespizio del volume *Giancarlo De Carlo. Immagini e frammenti*, catalogo della mostra a cura di A. Mioni e E.C. Occhialini, Milano 1995 (concessione Fondazione Carlo e Marise Bo, Biblioteca inv. BO 76131).

bia recepito dalla Classicità, facendoli convergere dialogicamente in percorsi progettuali, in modo simile a quanto esperì con l'architettura del Rinascimento ducale. Scrive, infatti, a proposito del Palazzo Ducale di Urbino:

Il mio mestiere è di trasformare lo spazio fisico e non di ricostruire le traiettorie delle trasformazioni che hanno fatto altri. Se mi capita di intervenire su un edificio del passato è per destrutturarlo dei suoi significati originali e poi ristrutturarlo in un nuovo contesto di significati che considero rilevanti per il mio tempo. In questo caso ho bisogno di risalire alla genesi e ripercorrere lo sviluppo dell'organismo architettonico col quale mi confronto. Ma la mia mente e i miei occhi sono puntati a scoprire non chi lo ha progettato, come perché e quando, ma i segreti della sua natura intrinseca⁶.

In linea con questa premessa metodologica, i pochi scritti di De Carlo espressamente dedicati a temi e monumenti del mondo antico non hanno mai trattato questioni storico-archeologiche, vuoi il dichiarato disinteresse dell'Autore per dibattiti e saperi specialistici di settore⁷, vuoi la sua avversione per gli archeologi, che negli anni Novanta definì sarcasticamente «nuovi eroi» e che giudicò controparte di un conflitto professionale pressoché irrisolvibile (conservazione e tutela *versus* nuovi progetti urbanistico-architettonici)⁸.

³ De Carlo 1985d, p. 9. Si veda inoltre l'opuscolo, edito a Urbino nel 1990, *Un architetto e la città. Pagine raccolte in occasione del conferimento della cittadinanza onoraria a Giancarlo De Carlo* (Urbino, 12 dicembre 1989), a cura del Comune e dell'Università di Urbino, nonché Mingardi 2018.

⁴ Pogacnik 2020, p. 77 (lettera del 6.08.1975).

⁵ Ho derivato il termine da De Carlo (1985d, p. 18), che lo ha usato per qualificare il suo rapporto con le architetture di Francesco di Giorgio Martini.

⁶ De Carlo 1985d, p. 16.

⁷ Palese è la *vis* polemica con cui sintetizza un'introduzione storico-archeologica al santuario di Olimpia: De Carlo 1991b, pp. 5-6.

⁸ De Carlo 1995e, pp. 74-75; De Carlo 1998, pp. 5-6. Complessivamente, vd. sotto *infra* p. 288.

Scrivere, rispettivamente, a proposito del Santuario di Zeus a Olimpia e del Tempio di Apollo *Epikourios* a *Bassae*:

Per raggiungere la comprensione di un luogo bisogna leggere direttamente il luogo e bastano pochi dati verbali per stabilire le coordinate necessarie a orientare e ordinare la lettura. Altri dati potranno essere raccolti dopo, per verifica e eventualmente come prove; ma lungo il percorso è meglio, senza farsi distogliere, osservare i segni lasciati dall'architettura nella natura. Anzi, più precisamente, osservare i segni tracciati dagli esseri umani che per organizzare e rappresentare la loro esistenza hanno dato forma a spazi architettonici e quindi hanno trasformato l'ambiente naturale⁹.

[...] il dilettante – o comunque chi non è uno specialista – ha ancora il privilegio di battere le scorciatoie dei propri sensi addestrati dalle più fortunate circostanze della propria esperienza: così rischia gravi errori, senza dubbio, però entra in comunicazione spensierata e qualche volta felice con quanto osserva¹⁰.

Lo sguardo di De Carlo sull'antico è stato, dunque, fortemente esperienziale, diretto e interessato ai resti del passato nelle peculiarità del loro contesto ambientale; delle loro caratteristiche materiche, tecniche e formali; del loro impatto visivo e percettivo, il quale viene valutato non tanto nella dimensione dell'originaria fisionomia dei monumenti quanto piuttosto in quella post-antica, di rovine per l'appunto. Lo esplicitano bene le sue parole sul sito di Olimpia:

Il crollo ha disgiunto le parti e nei giunti tornati alla luce del sole sono riapparsi i segni della competenza di chi aveva progettato e della forza intellettuale e fisica di chi aveva lavorato, sollevato, montato e unito i vari pezzi tra di loro. [...] L'esperienza dello spazio passa attraverso il fruscio dei propri passi sulla terra battuta, l'odore dei cespugli che si fendono, i sapori che l'aria posa sulle labbra, il contatto delle dita sulla pietra lavorata, l'adattarsi della vista all'alternarsi di tagli di ombra e di luce. Passa allo stesso tempo attraverso l'esercizio mentale di ricomporre in colonne i rocchi che giacciono al suolo sfogliati; di rialzare i timpani sui capitelli e completarli di fregi, modiglioni e mutuli, ripercorrendo a rovescio le loro traiettorie di caduta; di rinalzare piombo negli incastri levigati dalle piogge e dai sali minerali¹¹.

[...] gli scavi mi hanno affascinato e rallegrato anche questa volta. Li ho girati senza guide, né piante e neppure sforzi di memoria per ricordarmi nomi e date e autori degli edifici, prendendo quello che vedevo per quello che è, oggi, nell'intimo rimescolando di natura vigorosa e artefatti in rovina, visibili fin nel profondo della loro materia lavorata¹².

Visitare i luoghi è, per De Carlo, un'esperienza multisensoriale nella sua fisicità e interattiva sul piano mentale; è «cognizione sincronica dei sensi e del pensiero», aspetto per cui apprezzava le descrizioni architettoniche di Robert Byron (1905-1941), il quale

[...] non pensava alle architetture in termini bidimensionali; non le guardava sulle fotografie, ma dal vero: così che le capiva, anche al di là di quello che vedeva, perché le ascoltava nel vento, le toccava con le dita, le odorava e ne sentiva tra le labbra il sapore¹³.

Testi, foto e schizzi di De Carlo¹⁴, pubblicati più in particolare nella rivista *Spazio e società* da lui fondata e diretta¹⁵ (1978-2001) e nel volume postumo *Viaggi in Grecia* (2010) curato dalla figlia Anna per Quodlibet¹⁶, documentano oggi, nel loro insieme, lo sguardo immerso e selettivo di De Carlo su contesti e monumenti del

⁹ De Carlo 1991b, p. 6 (il testo è contrassegnato in corsivo dall'Autore, come inciso entro parentesi tonda).

¹⁰ De Carlo 1995e, p. 72.

¹¹ De Carlo 1991b, p. 8.

¹² De Carlo 1995e, p. 71.

¹³ De Carlo 1994, p. 7.

¹⁴ Non ho considerato, invece, le foto edite (De Carlo 2010, tavole *infra* pp. 128-129) che lo ritraggono nei siti, perché sono una testimonianza di differente significato.

¹⁵ Vedi sotto *infra* paragrafo 3.

¹⁶ Sul progetto editoriale, avviato dall'architetto come «segno di amore per la Grecia» e sollecitato dagli amici ellenici: De Carlo 2010, pp. 9-12.

mondo classico, visitati o immaginati durante le agognate vacanze in Grecia a ogni inizio d'estate¹⁷ e fissati nelle pagine dei suoi taccuini, compagni di viaggio irrinunciabili per l'architetto-urbanistica. I taccuini, infatti, furono sì strumenti di lavoro per De Carlo, ma nella dimensione più intima di questo, sottratto alle frenesie del tempo ordinario – «Assicuriamo le tende [...] Leggiamo, io disegno e scrivo»¹⁸. Dell'importanza di questi taccuini racconta egli stesso a proposito di un furto subito in Calcidica:

[...] Il quaderno era di formato piuttosto minuto – dodici per diciotto centimetri, diciamo – ben compatto e rilegato in tela azzurra: così l'ho descritto ripetutamente all'*astiflaks*, sempre più perplesso nel sentirmi dire e ridire che il suo valore era inestimabile. Gli schizzi erano i soliti appunti di cose che vedo in giro o sto progettando e le note erano il canovaccio dell'editoriale che preparavo per questo numero 39 di "Spazio e Società".¹⁹

[...] oltre lo scritto conteneva disegni, a penna, a matita, e anche gessi colorati non fissati e perciò dilavati²⁰.

2. *Architetture visionarie: il Monte Athos di Dinocrate, il Labirinto, Micene*

Architettura come sfida dello spazio nello spazio; come capacità immaginifica di andare oltre l'esistente; come strumento prorompente di innovazione: mi pare che siano questi alcuni aspetti che hanno orientato lo sguardo di De Carlo sull'antico.

Dinocrate (*Δεινοκράτης*, *Dinocrātes*) – ovvero ciò che di lui hanno trasmesso le fonti classiche, scarse, aneddotiche e contraddittorie persino nel conferirgli il nome²¹ – è la sola figura cui De Carlo abbia dedicato degli scritti²², definendola «un grezzo personaggio, come risulta dai suoi comportamenti» e assumendola a paradigma di questioni centrali nel rapporto urbanistica/paesaggio-architettura/potere²³. Dinocrate, col suo progetto per il Monte Athos, è metafora di un'innovazione sfrontata, cui si contrappone il conservatorismo, quello espresso da Alessandro Magno col suo diniego al progetto, così come narrato nel celebre episodio da Vitruvio²⁴ (2, *praef.* 1-4). Per De Carlo «alessandrini o dinocratisti» sono controparti di una diatriba sempre viva, «una volta d'accordo sulla constatazione troppo ovvia che deve esistere complementarità reciproca tra la città e il territorio di cui è parte»²⁵. Al pari, l'incontro di Dinocrate-Alessandro (e in sottotraccia quello di Vitruvio-Augusto) è per lui emblematico «del rapporto, drammatico e grottesco allo stesso tempo, che corre tra l'architettura e il potere»²⁶.

Negli schizzi dedicati alla vicenda, Dinocrate è presentato in pose coreutiche, con la leontè e un enorme *volumen* recante il progetto calcidico²⁷ (fig. 2.a-f); le scene, nella serie stampata postuma²⁸, restituiscono sia un racconto per immagini, quasi un *graphic novel* se non fosse per l'assenza delle parole, sia (e mi piace sottolinearlo) la visione decarliana di quali posture avrebbe potuto assumere la figura di Alessandro nel sorreggere la città (fig. 2.g).

Il passo di Vitruvio, in verità, non menziona il rotolo papiraceo, bensì la clava, attributo complementare alla leontè nel travestimento erculeo inscenato da Dinocrate. Mi pare evidente, quindi, che la variante iconografica introdotta da De Carlo rifletta l'esigenza di raffigurare una prassi ordinaria e ineludibile nell'operare di

¹⁷ Vedi sotto *infra* paragrafo 4.

¹⁸ De Carlo 2010, p. 27.

¹⁹ De Carlo 1987, p. 4. Per ulteriori dettagli sull'oggetto e la vicenda: De Carlo 2010, pp. 33-41.

²⁰ De Carlo 2010, p. 39.

²¹ Sempre valido Mansuelli 1983; per un inquadramento della vicenda del Monte Athos nelle dinamiche di patronato potere-architettura nel mondo classico, si veda l'*excursus* in Westcoat 2015.

²² De Carlo 1985a; De Carlo 1985b.

²³ De Carlo 1985a, p. 4.

²⁴ De Carlo 1996b: nota intitolata *Della modestia in architettura* e licenziata a Kardamili (Mani) il 10 luglio 1996, nella quale (p. 42) si dichiara sorpreso «[...] per quanti pochi architetti hanno letto Vitruvio [...]».

²⁵ De Carlo 1985a, p. 4.

²⁶ De Carlo 1985a, p. 5. Inoltre, De Carlo 1985b, p. 8 (da cui cito il sarcastico giudizio sui «Dinocrati contemporanei scesi in campo [ossia nella mostra sull'IBA di Berlino in biennale a Milano] cinti di pelle di leone e subito hanno ottenuto udienza dal potere irresistibile dei mass-media». Sulle «manifestazioni di protagonismo fine a se stesso» in architettura, urbanistica, politica etc. egli tornò in più occasioni, tra cui De Carlo 1995d, p. 57 (in *Paris-Milan*, a proposito dello stadio a Marne la Vallée).

²⁷ De Carlo 1996b.

²⁸ De Carlo 2010, pp. 51-54.

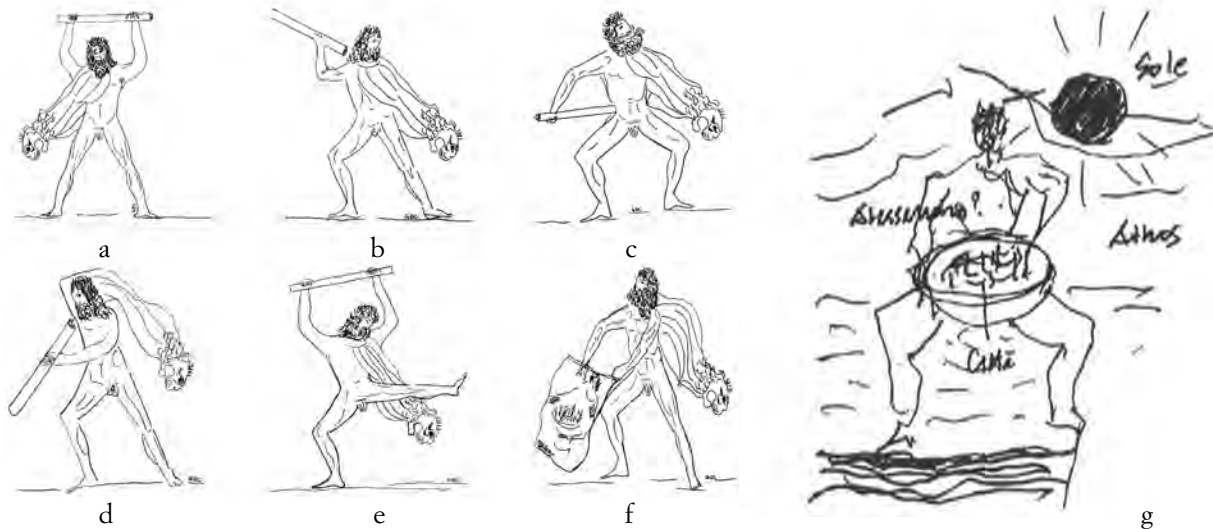


Fig. 2 - Dinocrate e il progetto del Monte Athos negli schizzi di Giancarlo De Carlo (rispettivamente da: (a-f) De Carlo 1996b; (g) da De Carlo 2010, p. 56).

un architetto: la presentazione di un progetto non può esimersi dal visualizzarlo a committenti/destinatari, in qualsiasi forma ciò avvenga:

La classe di Architettura dell'Accademia delle Arti del Disegno [...] È lieta che questo possa avvenire attraverso il confronto tra le idee espresse nel linguaggio proprio degli architetti: il disegno e quello della parola scritta o ascoltata *ex ore* e dall'esame delle opere realizzate, attraverso la documentazione fotografica²⁹.

Dunque, le parole non bastano a spiegare un progetto; per riscuotere consensi, esso deve essere comunicato efficacemente, e ciò comporta un abile connubio verbo-iconografico. Scrive, e aggiungo non a caso, «Per Dinocrate era arrivata la grande occasione di srotolare il suo ambizioso progetto»³⁰. Ciò è valso nell'antichità³¹ e vale tutt'oggi nell'era digitale. Cambiano le modalità, non la prassi³². Su questo punto occorre ricordare, peraltro, che il *De architectura* di Vitruvio (al pari di altri trattati tecnici del mondo antico) prevedeva disegni – chiaramente perduti – *infra* testo (i termini usati sono *forma*, *schema*, *diagramma*, *exemplar*); essi però, come evidenziato dalla critica, erano previsti con parsimonia, solo laddove la parola aveva «raggiunto i limiti della sua formulazione e/o della sua concettualizzazione»: conferire al grafismo un primato sulla scrittura sarebbe equivalso a una sconfitta dell'intento vitruviano, ovvero elevare la pratica architettonica a un'attività intellettuale³³.

I due testi dedicati a Dinocrate sono stati riediti in diverse sedi. È possibile notare, quindi, come la scrittura abbia avuto poche e marginali variazioni, a differenza degli apparati illustrativi, che sono stati modificati di volta in volta, restituendo così intrecci o distanze tra parole e immagini, in un gioco spesso governato da allusioni sottili e non sempre evidenti. Provo, dunque, a esplicitare queste relazioni verbo-iconografiche argomentando

²⁹ Cito da L. Bartoli, *Presentazione*, in De Carlo 1982b, p. 7. Sul ruolo del disegno nei progetti decarliani, si veda F. Brunetti, *Il disegno come progetto*, in De Carlo 1982b (p. 25): «I disegni di De Carlo, i suoi e quelli dello studio, sono allora disegni assolutamente essenziali, funzionali al suo mestiere di architetto e urbanista. [...] La comunicazione del messaggio architettonico, finché l'architettura non venga realizzata, rimane affidata ai soli disegni "tecnici", a quelli nati senza altro scopo se non quello di essere "il progetto". Eppure, questi disegni "tecnici" sono ugualmente dei bei disegni [...]». Inoltre, De Carlo 1985d, pp. 9, 14 («Il rilievo è la premessa fondamentale per arrivare a conoscere i segreti dello spazio, architettonico o pittorico che sia»).

³⁰ De Carlo 1985a, p. 4.

³¹ Sul ruolo di scrittura/disegno nell'*iter* progettuale dell'architettura antica, più di recente (con principale bibliografia precedente): Shear 2001, *infra* pp. 399-400; Marginesu 2013; Marginesu 2015, *infra* pp. 12-14 (ambito attico), nonché il contributo di Giovanni Marginesu in questo volume di Atti.

³² Utili considerazioni generali in Bresch 2001.

³³ Vd. Gros 1997, pp. LX-LXIII (citazione da p. LXII), con bibliografia precedente.

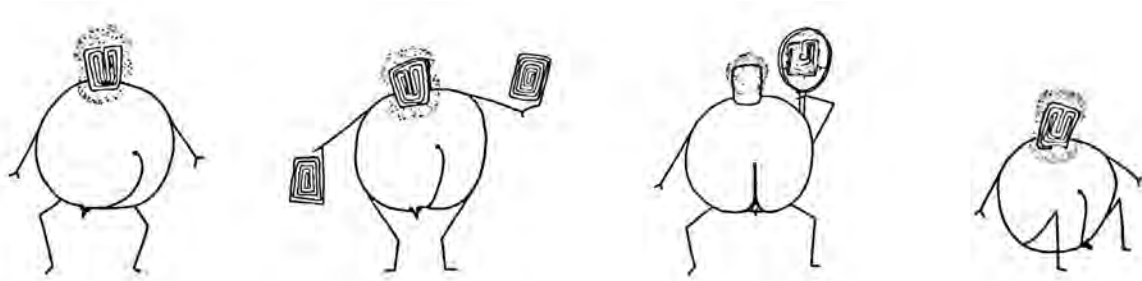


Fig. 3 - Schizzo pubblicato in un editoriale di *Spazio e società* (da De Carlo 1980, p. 3).

come posso. Se il mosaico a ciottoli con Dioniso su pantera dall'omonima casa di Pella³⁴ rinvia chiaramente al contesto macedone della vicenda dinocratea (il sito archeologico, con i suoi «mosaici assai particolari e affascinanti», fu oggetto di visita nel 1978³⁵), lo schizzo del gallo³⁶ potrebbe alludere invece all'ingegnosa fenice che coronava la pira di Efestione, altra impresa dinocratea, giudicata da De Carlo un meccanismo perfetto nella sua natura polimaterica ed effimera. E tuttavia, un'altra versione di questo medesimo schizzo compare pure in uno scritto sul Santuario di Epidauro, in cui è fatto riferimento al sacrificio di galli ad Asclepio³⁷. Non so giudicare invece la testa fittile del Mercurio dal santuario veiente di Portonaccio³⁸, che poco ha a che fare con la vicenda dell'Atos, e mi pare possa essere considerata un mero riempitivo iconografico.

Quanto ad Alessandria, altro progetto dinocrateo nella tradizione delle fonti classiche, il cenno che gli riserva De Carlo sembra esprimere quella sua visione sociale dell'architettura, cui abbiamo accennato in apertura. Secondo lui, infatti, la gloria della città antica fu merito sì di Alessandro che seppe cogliere la magia di quei luoghi, ma ancor di più fu merito dei cittadini che, partecipi di «circuiti di esperienze e scambi», la seppero immaginare³⁹.

Tra le architetture colossali e visionarie del mondo antico è, infine, il Labirinto cretese (Creta fu un luogo del cuore delle vacanze di De Carlo). I riferimenti all'edificio, tanto celebre quanto enigmatico già per gli autori greci e latini⁴⁰, sono marginali, ma decisamente curiosi (almeno per me). Ad esempio, la testa della pingue figurata caricaturale (fig. 3), pubblicata in un editoriale di *Spazio e società* che rivendica la visione dell'architettura propria della rivista⁴¹, mi sembra ispirata al graffito, perduto, della Casa di Marco Lucrezio a Pompei (IX 3, 5), raffigurante la pianta dell'edificio con l'iscrizione didascalica in funzione monitoria *Labirinthus // hic habitat // Min((:labyrinthus))otaurus*⁴². E se non azzardo troppo, pure la raffigurazione di un labirinto pavimentale a pianta circolare, abbinata a versi di William Butler Yeats (da *The Second Coming*, 1919) in un editoriale senza testo⁴³, potrebbe essere stata suggestionata da qualcuno dei numerosi mosaici romani con questo motivo⁴⁴, qui metaforicamente risemantizzato in funzione dei versi e della visione ciclico-apocalittica della storia propria dell'intellettuale irlandese (Nobel per la Letteratura nel 1923).

³⁴ De Carlo 1985a; De Carlo 1985b.

³⁵ De Carlo 2010, p. 31.

³⁶ De Carlo 1985b, p. 6; De Carlo 1995d, p. 36 (figura).

³⁷ Vd. nota precedente e sotto p. 289.

³⁸ De Carlo 1985b, pp. 6, 9.

³⁹ De Carlo 1985b, p. 6.

⁴⁰ Per una sintesi sul repertorio greco e romano del Labirinto in relazione all'impresa cretese di Teseo, mi permetto di rinviare a Santucci cds.

⁴¹ De Carlo 1980: l'Autore rivendica, più precisamente, la discussione irrinunciabile sul ruolo dell'architettura «nei suoi complessi rapporti con la società», capace di porre questioni e di aprire ipotesi, contraria all'assunzione di modelli avulsi dallo spazio e dal tempo, alle «esercitazioni narcisistiche» e al «comprimere falsi problemi nei labirinti dei mass-media per trasformarli in arcane sfere». La figurata è, dunque, diretta controparte caricaturale delle parole-chiave formulate nell'editoriale.

⁴² EDR 148378 (con bibliografia precedente). Il graffito ha conosciuto varie fortune nella cultura visiva contemporanea e tra queste va ricordata un'opera di Giulio Paolini (Disch 2008, I, pp. 462-463, n. 452), declinata in sette varianti progettuali, nella quale l'artista ha incluso una versione in gesso su tavoletta del graffito pompeiano.

⁴³ De Carlo 1992: «Turning and turning in the widening gyre / The falcon cannot fear the falconer; / Things fall apart; the centre cannot hold».

⁴⁴ Daszewski 1977.

3. Immagini dell'antico

La rivista *Spazio e società*⁴⁵ ha accolto rari contributi sull'architettura e/o urbanistica greca e romana e, quando lo ha fatto, è stato quasi sempre sulla scia di più ampi dibattiti in corso all'epoca⁴⁶.

Di contro, le immagini dall'antico e dell'antico – sostanzialmente greco, lo si è già detto – hanno accompagnato spesso gli editoriali della rivista a firma di De Carlo⁴⁷. Sono immagini sicuramente predisposte dalla redazione (prima fatta, poi coordinata da Giuliana Baracco, moglie dell'architetto⁴⁸); rigorosamente prive di didascalia (al pari dei testi privi di note); selezionate da repertori manualistici quanto a notorietà; rappresentative di differenti categorie di materiali e monumenti (ceramica figurata, mosaico, coroplastica architettonica, architettura); usate con valenze comunicative non sempre di facile comprensione, come nel caso di due *tabulae ansatae* anepigrafi disegnate *infra-testo*⁴⁹, ma più in generale assunte a controparte visiva, metaforica o didascalica, del tema di volta in volta discusso nell'editoriale. Ceramiche greche – tra le più note delle produzioni arcaiche c.d. calcidese (coppa a occhioni del Pittore di Fineo⁵⁰), ionica (coppa c.d. dell'uccellatore⁵¹), laconica (coppa del Pittore dei Pesci⁵²) ed attica (un piatto attribuito a *Psiax*⁵³, uno firmato da *Epiktetos*)⁵⁴ – sottolineavano il riferimento fatto nel testo alla scoperta «di alcuni ossidi metallici detti anche ceramiche» come superconduttori⁵⁵ (fig. 4.a-e). Il pannello in *opus sectile* dalla basilica esquilina di Giunio Basso, con la tigre che assale un vitello⁵⁶, era combinato alla riflessione sulla crisi vissuta dalla rivista in quegli anni rispetto alle correnti dominanti del pensiero architettonico⁵⁷ (fig. 4.f). La scena caricaturale di Odisseo sospinto da *Boreas* sulla cresta delle onde, in uno *skyphos* tebano della serie cabirica⁵⁸, esprimeva quel «[...] siamo contenti di riprendere il volo [...]» riferito all'ennesimo cambio di Editore della rivista⁵⁹ (fig. 4.g). L'*hydria* attica attribuita al Pittore di Berlino con Ratto d'Europa⁶⁰ (fig. 4.h) dava evidenza visiva al mito citato in una delle lettere fittizie indirizzategli dal fantomatico Roger Bodenham⁶¹:

Caro signor G.D.C., Vede che sono di nuovo in Grecia? Questa volta a Creta [...] se Zeus, sotto forma di candido e seducente toro, dovesse oggi prendere terra a Matala (come si dice abbia fatto dopo aver compiuto il suo ratto leggendario) si impiglierebbe con gli zoccoli nella plastica appena uscito dall'insenatura, non riuscirebbe a districare le corna dalla plastica, un laccio di plastica avvolgerebbe Europa disarcionandola dalla groppa divina [...]⁶².

⁴⁵ Da ultimo: Spanio 2024.

⁴⁶ In ordine cronologico di pubblicazione: Fori Imperiali (Einaudi 1983, Pavolini 1983 con rassegna stampa in appendice); Megara Hyblea e Thapsos (Cinà 1985); Villa Adriana (Bona 1988); Olimpia (Beinart 1990); Capo Colonna (Spada 1990); Spalato (Marasović, Marasović 1991); Agrigento (Cinà 1993); Pantheon (Pierantoni, Bricarello 1996); Partenone (McKean 1998; 2000); Samo, Eupalino (Volpe 1999). Pochi altri interventi, inoltre, sono stati dedicati a Vitruvio (Sgarbi 1991a; 1991b; 1992); hanno valorizzato descrizioni di viaggiatori emblematiche per l'impatto visivo dei resti archeologici nel paesaggio (Gissing 1991: ristampa di una nota ottocentesca di Capo Colonna); hanno riflettuto sul concetto di canone tra classicità e contemporaneità (Carta 1995).

⁴⁷ Basso 2000.

⁴⁸ Baracco, Samassa 2000.

⁴⁹ De Carlo 1983, pp. 4-5.

⁵⁰ Würzburg, Martin von Wagner Museum inv. L 164: Rumpf 1927, pp. 15-17, tavv. 40-44.

⁵¹ Parigi, Louvre inv. Cp 623: Pottier 1933, tav. 78.3-8; <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010269930>.

⁵² Taranto, Museo archeologico nazionale: Pelagatti, Stibbe 2001, pp. 366-367.

⁵³ Londra, British Museum inv. 1867-0508-941: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1867-0508-941.

⁵⁴ Londra, British Museum inv. 1837-0609-59: <https://www.beazley.ox.ac.uk/record/F73B4AF8-459A-46FD-A645-BC0D2BB38E-AA> (con apparato bibliografico); https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1837-0609-59.

⁵⁵ De Carlo 1987.

⁵⁶ Sulle tarsie dalla Basilica esquilina di Giunio Basso, allestite lungo lo scalone del Palazzo dei Conservatori, vd. Cima, Rubolino 2000.

⁵⁷ De Carlo 1989c.

⁵⁸ Sulla produzione ceramica dei vasi cabirici, più di recente Schlott 2021 (pp. 252-253 con bibl. precedente e risorse catalografiche in LOD relative al vaso di Odisseo, conservato nell'Ashmolean Museum a Oxford).

⁵⁹ De Carlo 1989d, p. 4.

⁶⁰ Oxford, Ashmolean Museum inv. AN1927.4502: <https://www.ashmolean.org/collections-online#/item/ash-object-461143> (con apparato bibliografico e fotografico).

⁶¹ Su questa figura di "sarto all'antica" (*alias* De Carlo medesimo), introdotta nel racconto del furto subito in Calcidica (qui *supra* p. 280): De Carlo 2010, pp. 34 (con annotazione a piè di pagina), 35-39, 45.

⁶² De Carlo 1991a, pp. 4, 6 (citazione da *incipit* e chiusura della lettera).



Fig. 4 - Manufatti e monumenti greci e romani variamente combinati a editoriali e contributi in *Spazio e società* (rispettivamente da: (a-e) De Carlo 1987; (f) De Carlo 1989c; (g) De Carlo 1989d; (h) De Carlo 1991a; (i-l) Gissing 1991; (m) Lima 2000, copertina).

Mi piace citare, inoltre, la colonna dell'*Heraion* a Capo Colonna vista dal mare (fig. 4.i-l), argutamente affiancata a uno schizzo che sembra equipararla alla Torre di Pisa, forse in virtù della sua eroica resistenza al *tempus edax* e all'incuria umana, che fanno da sottotraccia alla brevissima nota testuale⁶³. Infine, l'occhio apotropaico, souvenir greco per eccellenza, schizzato e moltiplicato, in un gioco divertito di variazioni iconografiche e semantiche⁶⁴ (fig. 4.m).

⁶³ Gissing 1991, p. 127.

⁶⁴ La composizione in copertina a Lima 2000 è stata schizzata da De Carlo nel 1992 (qui fig. 4.m).

4. In Grecia

Giancarlo De Carlo fu in Grecia, per la prima volta, durante la Seconda Guerra Mondiale (1943), quando come sottotenente della Marina Militare operò su una nave di appoggio ai sommergibili tra Atene (Pireo) e la costa nord-occidentale di Creta (Iraklion, Hania)⁶⁵. Di quella circostanza, drammatica, ricorda la visita dell'Acropoli, misurata «a passi e palmi», soprattutto nell'Eretteo che lo aveva affascinato⁶⁶. Poi, dopo pochi altri viaggi occasionali⁶⁷, la Grecia (e più in particolare il Peloponneso, la Calcidica e Creta⁶⁸) divenne meta irrinunciabile di vacanze dal 1976 al 2001⁶⁹, terra della «meravigliosa consonanza di natura, mondo reale e artefatti (ancora più naturalizzati dall'essere rovina)»⁷⁰.

Il volume postumo curato dalla figlia Anna (*Viaggi in Grecia*⁷¹, come detto sopra) riorganizza in tre sezioni (*Quattro vacanze in Calcidica; Undici scritti con due lettere di Roger Bodenham; Dodici ritorni nel Peloponneso*) sia gli scritti di De Carlo già editi nella rivista *Spazio e società* sia le pagine inedite del suo *Giornale* di viaggio.

Un giornale di viaggio esula di per sé da narrazione sistematiche (e spesso riflette lo sguardo più intimo del suo estensore). Capita così che siti archeologicamente rilevanti restino al margine, almeno a giudicare da quanto è stato pubblicato (andrebbe, però, indagato a fondo l'Archivio De Carlo). In questo senso, colpisce la visita del santuario delfico, di cui sono rimarcati la Fonte Castalia, «magica» per l'inserimento nel paesaggio, e soprattutto lo Stadio, «straordinario»⁷². Similmente accade per visita del Palazzo di Nestore a *Pylos*, scandita solo da memorie omeriche⁷³. Per altri siti, la fugace menzione è in subordine ad aspetti che interessano l'architetto: la bellezza dei paesaggi lungo le strade di percorrenza (Corinto; Argo, con «gli scavi quasi abbandonati»; Megalopoli, con il teatro⁷⁴) o, al contrario, la loro devastazione moderna (Eleusi⁷⁵).

Orientato dal concetto dell'architettura come corpo vivente (sottoposta quindi a inevitabili cambiamenti e rotture di equilibri preesistenti⁷⁶, non di necessità negativi⁷⁷), De Carlo da un lato critica il «progettare in rovina», cioè il riuso architettonico dell'antico avulso dal trascorso del suo vissuto⁷⁸, dall'altro lato accondiscende al restauro integrativo delle rovine. Per lui, la comprensibilità visiva dei resti archeologici, tanto più se risultanti da uno scavo, è componente imprescindibile di un sito e responsabilità diretta degli archeologi. La visita di Olinto gli si rivela tanto desolante da fargli rimpiangere «l'impudenza di Sir Arthur Evans» a Cnosso⁷⁹. Al pari, anni dopo, legittima le «spensierate anastilosi» delle Eforie greche (il riferimento è a Epidauro), cogliendone la ragione ultima nella restituzione pubblica, ossia visivamente accessibile, dei monumenti e polemizzando contro i giudizi indignati dell'archeologia internazionale⁸⁰. Si tratta, però, per lui stesso, di scelte controverse, in bilico su un paradosso, tra fruibilità democratica (Cnosso, comprensibile a chiunque) o ermetismo aristocratico (Festos, che chiede tempo per capire e non offre soluzioni)⁸¹. E in fin dei conti, mi pare che proprio quest'ultima sia la dimensione esperienziale più confacente all'architetto De Carlo. Le parole annotate nelle visite di Olimpia sono eloquenti.

⁶⁵ Bunčuga 2000, pp. 34-39; De Carlo 2010, pp. 25-26, 30-31, 37.

⁶⁶ De Carlo 2010, pp. 25-26.

⁶⁷ De Carlo 2010, p. 25 (1968: Samo), tavole non numerate *infra* pp. 128-129 (1972: Lesbo).

⁶⁸ De Carlo 2010, pp. 32, 37. La Calcidica, e più in particolare con Sitonia antistante il Monte Athos, è il luogo del cuore per eccellenza: «la nostra penisola [...] il nostro promontorio» (ad esempio De Carlo 2010, p. 37).

⁶⁹ De Carlo 2010.

⁷⁰ De Carlo 2010, p. 170 (scrive a proposito di Olimpia, nel settembre 2000).

⁷¹ De Carlo 2010.

⁷² De Carlo 2010, pp. 124-125.

⁷³ De Carlo 2010, p. 122: il riferimento è alla visita di Telemaco a Nestore (*Od.* 3.31-81).

⁷⁴ De Carlo 2010, p. 136.

⁷⁵ De Carlo 2010, p. 131.

⁷⁶ De Carlo 1982a, p. 6.

⁷⁷ De Carlo 1998, p. 5; inoltre De Carlo 2010, p. 122 (su Methoni).

⁷⁸ De Carlo 1991b, pp. 8-10.

⁷⁹ De Carlo 2010, pp. 27-28.

⁸⁰ De Carlo 1998, pp. 5-6; De Carlo 2010, pp. 162-165.

⁸¹ De Carlo 2010, p. 138.

Nel santuario di Zeus è proprio la «grande distesa di colonne e rocchi, piedistalli, basi, capitelli, trabeazioni, timpani, precipitati dal cielo»⁸² a innescare il godimento dell'architetto, coinvolto nell'esercizio di ricomposizione mentale delle membrature disarticolate, in cui il sapere storico-archeologico non è ammesso, anche a scapito della correttezza della lettura⁸³. A Olimpia le parole e/o le immagini di De Carlo indugiano sull'*Heraion* e sulle colonne doriche della sua peristasi, sull'*Olympieion* (i cui rocchi schizza lambiti dal Cladeo, fig. 5.a, e), sull'*Ergasterion* di Fidria (fig. 5.f), sul corridoio d'accesso allo Stadio (fig. 5.d), sul Ginnasio (fig. 5.b), sullo *Xenodocheion*, sull'Oleastro (fig. 5.c) e sull'*Hermes* di Prassitele, di cui apprezza «la puntigliosa eleganza» a fronte di un museo per il resto deludente⁸⁴ (fig. 5.f).

Tra gli schizzi posti a corredo della riedizione postuma del testo su Olimpia ve ne sono alcuni che non hanno una diretta corrispondenza con il sito. L'ingresso voltato con fuga di colonne è una veduta estranea allo Stadio di Olimpia⁸⁵ (fig. 5.d, in alto), a meno di non pensare – come in effetti credo – a un gioco grafico che ha combinato il *dromos* con il colonnato del Ginnasio. Parimenti, la pianta templare allungata, di per sé coerente con l'*Heraion* nonostante il diverso numero delle colonne, è associata a un capitello corinzio che ne esclude la possibilità⁸⁶. Di certo, invece, lo schizzo con tre colonne, di cui due legate da architrave, va identificato con il Santuario di Nemea, benché questo non sia citato nel diario (fig. 6.a). La veduta, infatti, è quella iconica del tempio nemeo dal Settecento fino ad anni recenti, quando l'anastilosi della peristasi ha aggiunto sei colonne, modificando la tradizionale immagine del santuario visto da sud⁸⁷ (fig. 6.b).

A volte gli schizzi paiono intrecciarsi con alcune questioni nodali del pensiero di De Carlo, quello sul rapporto/impatto delle volumetrie colossali con il contesto ambientale e quello degli snodi architettonici di una costruzione, ossia porte e corridoi, spazi di passaggi e connessioni. Penso agli schizzi eseguiti a Micene (fig. 7.a-b), uno della Porta nord dell'acropoli vista dall'esterno e uno del *dromos* della cd. Tomba di Agamennone, e quelli – questa volta con didascalìa – fatti in Messenia (fig. 7.c), uno della Porta principale della fortificazione di Methoni «un campo fortificato sul mare, che [...] porta segni gloriosi di tutti quelli che lo hanno occupato e trasformato [...] è bellissimo», «molto più suggestiva ora» chiosa nello schizzo; l'altro della cd. Porta d'Arcadia a Messene⁸⁸.

Tra gli incontri più inattesi di De Carlo con l'architettura antica è stato senz'altro quello con il Tempio di Apollo *Epikourios* a *Bassae* (fig. 8), di cui osservò attentamente le emergenze nel paesaggio del Monte Kotylion, sia salendo da Andritzena sia, poi, scendendo verso Megalopoli⁸⁹. Quei resti (solitari in alta quota, s.l.m. 1130) gli confermavano l'impossibile accoglimento di una visione autonoma dell'architettura così come concepita da Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806). Secondo De Carlo, infatti, tutto del tempio bassita, ancorché ormai isolato, esprimeva relazioni: il suo disegno, «che ordina tutto il paesaggio» cristallizzandone la veduta; il suo materiale, una pietra locale che ha comportato specifiche soluzioni tecniche e ha generato peculiari cromatismi («l'effetto è sorprendente. Luci e ombre prendono una precisione metallica che si confronta con la flessibilità delle querce e degli arbusti e si confonde con i riflessi delle rocce circostanti»); la sua vicenda storica, quella umana, drammatica, di una pestilenza (cui si lega, come noto, la dedica del tempio). E conclude:

La verità è che l'architettura non può essere autonoma, per il semplice fatto che la sua prima motivazione è di corrispondere a esigenze umane e la sua prima condizione è di collocarsi in un luogo. Esiste invece l'autonomia degli architetti [...] ⁹⁰.

⁸² De Carlo 1991b, p. 7.

⁸³ Vedi *supra* p. 279.

⁸⁴ De Carlo 1991b; De Carlo 1995e, p. 71 (sulla scultura); De Carlo 2010, p. 157. Palestra, Pritaneo e *Theocoleon* sono solo citati lungo il percorso di visita.

⁸⁵ De Carlo 2010, p. 69.

⁸⁶ De Carlo 2010, figura a p. 70.

⁸⁷ Aggiornamenti sulle indagini del Nemea Center for Classical Archaeology (University of California, Berkeley) utile il sito dedicato <https://nemeacenter.berkeley.edu/the-temple-of-zeus/> (consultato il 10.12.2024).

⁸⁸ De Carlo 2010, p. 71 (schizzi), 122 e 126 (testo su Methoni, esteso nel 1986, data cui dovrebbe appartenere il relativo schizzo).

⁸⁹ De Carlo 1982a, p. 4; De Carlo 1995e, p. 72.

⁹⁰ De Carlo 1982a, p. 6.



Fig. 5 - Il Santuario di Zeus a Olimpia nelle foto e negli schizzi di De Carlo (rispettivamente da: (a-c) De Carlo 1991b; (d-f) De Carlo 2010, pp. 67-69).



Fig. 6 - Il Santuario di Zeus a Nemea in uno schizzo di De Carlo e in un acquerello del 1766 (rispettivamente da: (a) De Carlo 2010, p. 68 in alto; (b) Society of Dilettanti, *Antiquities of Ionia*, 2, London 1797, tav. 15).

Ed oggi che l'archeologia ha posto il paesaggio tra i temi centrali delle sue ricerche, De Carlo avrebbe forse letto con interesse i lavori sulla "intervisibilità" tra santuari – ivi incluso il caso del tempio bassita – come fattore costruttivo del paesaggio religioso nel mondo greco⁹¹. Meno, invece, avrebbe apprezzato (forse) l'idea che i completamenti pittorici dell'architettura antica intaccavano di fatto quell'armonia cromatica "naturale" che egli aveva percepito nel contesto delle rovine.

⁹¹ De Polignac 2025.

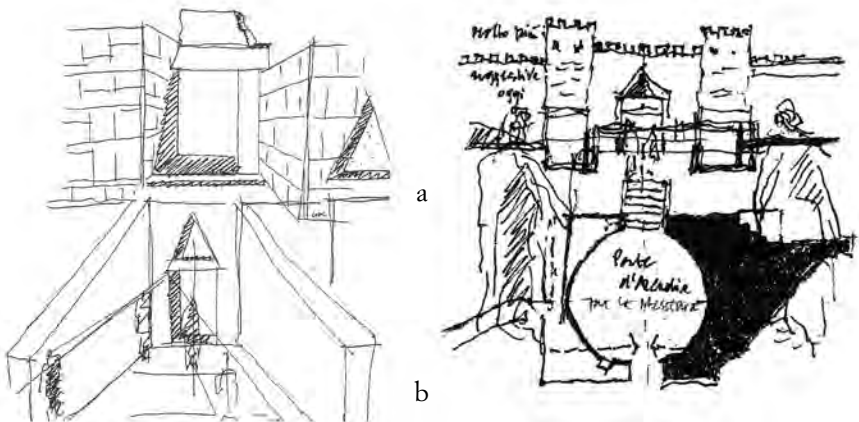


Fig. 7 - Micene e Messenia negli schizzi di De Carlo (rispettivamente da: (a-b) De Carlo 1995, p. 16, (c) De Carlo 2010, p. 71).

Negli anni della prima visita (1981: fig. 8.a-b), che lo affascina per l'effetto visivo della stratificazione delle linee del tempio e di quelle di un'impalcatura lignea⁹², l'edificio non era stato ancora inserito nell'elenco UNESCO (1986) e, dunque, la celebre tensostruttura del cantiere di restauro non ne ostruiva la visione, come invece accadrà di lì a poco (1987: fig. 8.d). De Carlo chiosa sarcasticamente la tensostruttura sia negli schizzi derivati dalla seconda visita (fig. 8.e-f: «lo spettro sinistro di Vassae», «Hanno coperto il tempio di Vassae con un enorme tendone di plastica»⁹³) sia nelle parole del testo: «un tendone opaco, viscido, biancastro e a cinque cuspidi [...] abominevole zoo di plastica [...] sinistro»⁹⁴, che ritiene mortificare il sito, il monumento e i suoi giochi di luce, i custodi del posto e i suoi visitatori, tanto è commerciale e pure inadeguato a sostenere le peculiari condizioni meteorologiche del luogo (gravato da neve e vento). Chiedendosi quale sia «il vero senso di questo ottuso, impietoso, protervo, esibizionista, accanimento archeologico», realizzato senza un progetto mirato alle specificità di paesaggio e contenuto, De Carlo addita negli archeologi i principali responsabili e lo fa in una reprimenda a tutto campo, con argomenti feroci⁹⁵ (specialismo che obnubila i monumenti; autosoddisfazione intellettuale; incapacità di pensare al pubblico interesse), non tutti legittimi direi e in qualche modo riflesso di accese diatribe che, in quegli anni, gravavano sui suoi progetti per l'Università di Catania. Scrive:

Gli archeologi sono una delle tante specie di “eroi del nostro tempo”. Fino a pochi anni fa non avevano peso, ora invece hanno un potere spropositato e spesso ingiustificato, perché non è detto che sappiano quello che fanno⁹⁶.

Del tempio bassita De Carlo ha apprezzato i capitelli ionici, la cui forma ha riprodotto in sovrapposizione grafica con quella dei capitelli dell'Eretteo⁹⁷ o in trasposizione antropomorfa (fig. 8.c), forse divertendosi sulla scia delle teorie metrologico-architettoniche di vitruviana memoria – *de arch.* 3.1.1-9). Soprattutto ha apprezzato il capitello corinzio, in quanto espressione di «una trasgressione, una dichiarazione di libertà nei confronti di quello che si era fatto fino ad allora», e dunque testimonianza della «vera dimensione storica dell'evento architettonico»⁹⁸. In tutto questo, colpisce però che non abbia mai fatto cenno ai rilievi del tempio, dal 1815 a Londra e pochi anni dopo allestiti nel British Museum⁹⁹. Chissà se ne parlò mai nel circuito delle sue relazioni greche (tra cui, l'amico e sodale Georges Candilis¹⁰⁰ o Nikolaos Asteris, generale in pensione e proprietario del terreno

⁹² De Carlo 2010, pp. 113-114 e pp. 115-116, 118 (schizzi).

⁹³ De Carlo 2010, pp. 120-121.

⁹⁴ De Carlo 1995e, pp. 72-75.

⁹⁵ De Carlo 1995e, pp. 74-75; stessi argomenti in De Carlo 2010, pp. 158-159.

⁹⁶ De Carlo 2010, pp. 158-159.

⁹⁷ In copertina del n. 19 di «Spazio e società», edito nel settembre 1982.

⁹⁸ De Carlo 1982a, p. 6.

⁹⁹ Madigan, Cooper 1992; Jenkins 1992, pp. 75-101; Jenkins, Williams 1993. Ottima documentazione fotografica nel sito del museo: <https://www.britishmuseum.org/collection/galleries/greece-bassai-sculptures>.

¹⁰⁰ De Carlo 2010, pp. 94-103 (*I miei incontri con Georges Candilis*).

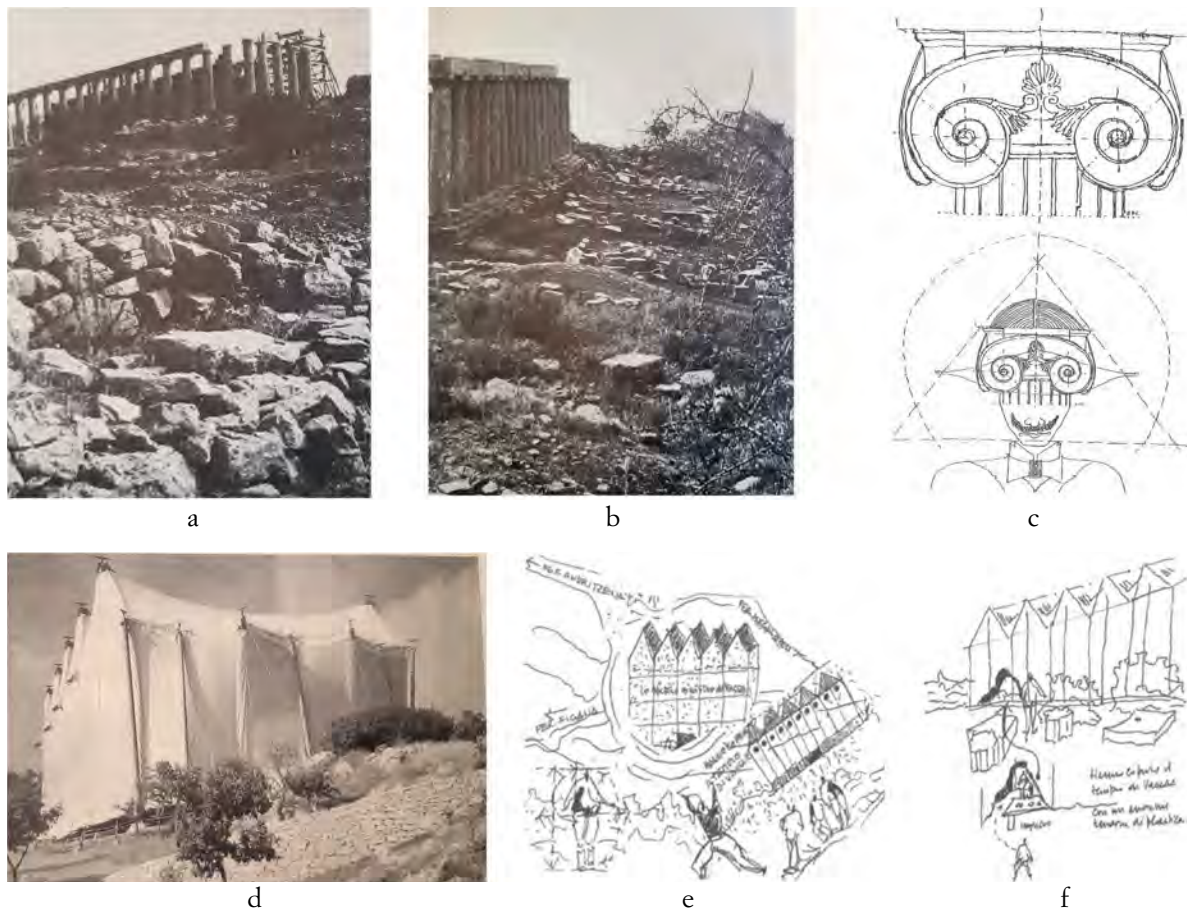


Fig. 8 - Il Tempio di Apollo Epicurio a Bassae nelle foto e negli schizzi di G. De Carlo (rispettivamente da: (a-b) De Carlo 1982a, pp. 5-6; (c) De Carlo 1995d, p. 94; (d) De Carlo 1995e, p. 77; (e-f) De Carlo 2010, pp. 120-121).

a Sitonia dove campeggiò nei primi viaggi greci¹⁰¹), magari proprio negli anni in cui Melina Mercuri animava la diatriba politico-culturale per la restituzione dei marmi partenonici alla Grecia¹⁰².

Quanto al Santuario di Asclepio a Epidauro, la *Tholos* e, soprattutto, il Teatro esercitarono su De Carlo una peculiare e forte fascinazione (fig. 9). Grazie al testo di Pausania, cui fa esplicito riferimento¹⁰³, recupera una visione d'insieme della *Tholos* (con il suo ambiente ipogeo definito «labirinto della cella»: fig. 9.a) e ne difende la ricostruzione appena iniziata in quegli anni (1998): «perché lasciarla decadente e sbracciata?»¹⁰⁴. Chissà, però, se oggi manterrebbe lo stesso giudizio, considerato che la ricostruzione – assieme a norme più stringenti di tutela – gli impedirebbe di ripetere quel rituale, amato e condiviso con la moglie, dell'offerta di fiori e pigne nell'ipogeo della *Tholos*¹⁰⁵. Del Teatro invece, «il più bello del mondo»¹⁰⁶, ammira tutto: «le relazioni che intreccia in ogni direzione col suo contesto storico e naturale»; l'organicità dell'estensione romana con l'impianto

¹⁰¹ De Carlo 2010, pp. 22-23.

¹⁰² *Melina Mercuri* è uno dei sottotitoli alle note del viaggio cretese nel settembre 1990, con riferimento alla candidatura della donna come sindaco di Atene: De Carlo 2010, pp. 137-139.

¹⁰³ De Carlo 1998, p. 5. Il riferimento è chiaramente a Paus. 2.27.3. Esplicite menzioni del Periegeta compaiono anche a proposito di Kardamili (De Carlo 2010, p. 114) e Pilos (De Carlo 2010, p. 117), ma in generale ritengo che la lettura di Pausania abbia accompagnato De Carlo in Grecia più di quanto non traspaia, in modo esplicito, negli scritti.

¹⁰⁴ De Carlo 2010, p. 165. Vedi *supra* p. 285.

¹⁰⁵ De Carlo 2010, tavole non numerate *infra* pp. 128-129.

¹⁰⁶ De Carlo 2010, p. 127.



Fig. 9 - Giancarlo De Carlo e il Santuario di Asclepio a Epidauro: la *Tholos* e il Teatro (rispettivamente da: (a) De Carlo 2010, tav. s.n., scatto del 1990; (b) De Carlo 1986, pp. 4-5).

originario; l'essere un miracoloso «strumento sonoro»¹⁰⁷. Per una fortuita circostanza riuscì ad assistere (nel 1989) alla prova generale di uno spettacolo¹⁰⁸, tanto agognata perché «Questa è la circostanza in cui, penetrando lo spazio del teatro, girandogli dentro, cambiando posizione, si colgono i suoi segreti». Annota nel 1988¹⁰⁹ e di nuovo nel 1997¹¹⁰:

Mi lacera l'invidia per Policleito <*sic*>, giovane architetto di Argo. Penso che potrei considerare feconda la mia vita se potessi costruire uno spazio come questo. Ma non me lo faranno fare, non me lo faranno fare, ne sono certo.

Penso che non ho mai costruito uno spazio architettonico così bello. E temo di non avere più il tempo per farlo.

Un'aerofotografia dell'edificio, pubblicata senza testo e a doppia pagina in un editoriale di *Spazio e società*¹¹¹ (fig. 9.b), rende evidente la centralità di questa forma architettonica nel pensiero di De Carlo, una forma che egli seppe proficuamente innervare in tanti progetti ed egregiamente interpretare a Urbino nell'Aula Magna e nel lucernario della Facoltà di Magistero¹¹² (1968-1976), oggi Polo scientifico-didattico intitolato a Paolo Volponi. Di questo l'Università Carlo Bo ha appena portato a termine un impegnativo restauro (2024).

L'Aula Magna, con il lucernario che lega indissolubilmente l'interno con l'esterno¹¹³, e – azzarderei – anche il pozzo di luce cilindrico del Polo Volponi (fig. 10) restituiscono oggi – almeno ai miei occhi – una paradigmatica testimonianza di forme che, mediate da immagini e parole, hanno attraversato lo spazio e il tempo antichi per essere ripensate e rimodulate in un nuovo spazio e in un nuovo tempo.

Per concludere

Chiudo, quindi, dando parola all'architetto De Carlo, che non ha mai apprezzato gli archeologi, ma con il quale sarebbe stato interessante conversare di Grecia.

¹⁰⁷ De Carlo 1998, p. 4.

¹⁰⁸ De Carlo 2010, pp. 133 (da cui cito), 134.

¹⁰⁹ De Carlo 2010, p. 128.

¹¹⁰ De Carlo 2010, p. 162.

¹¹¹ De Carlo 1986.

¹¹² Mioni, Occhialini 1995, pp. 84-87. Il commento più appropriato a questo, come ad altri suoi progetti, mi pare proprio quello riconducibile alle sue parole: «[...] qualsiasi progetto è di recupero sia che si applichi a un edificio esistente o che si applichi a uno spazio vuoto e naturale, [...] di recupero è anche il progetto a scala territoriale perché trasforma un tessuto già esistente prodotto dagli eventi della natura e degli esseri umani» (De Carlo 1996b, p. 41).

¹¹³ Valorizzo, con queste parole, ciò che scrisse De Carlo (2010, p. 93) a proposito del progetto per l'imbarcadero di Salonico.



Fig. 10 - Urbino, ex Facoltà di Magistero, oggi Polo scientifico-didattico Paolo Volponi: Giancarlo De Carlo, 1968-1976 (© Università degli studi di Urbino Carlo Bo).

Se il mio amico Francesco di Giorgio invece che a Roma fosse venuto qui in Grecia, forse la storia dell'architettura avrebbe preso un'altra piega¹¹⁴.

Nell'iperbole di un'asserzione che destoricizza le tappe della riscoperta moderna della Grecia antica, comprendiamo il senso ultimo di questo pensiero decarliano e lo accogliamo proprio in virtù del suo peculiare dialogo con il mondo antico. Un dialogo nel quale De Carlo ha scelto di battere «le scorciatoie dei propri sensi [...] in comunicazione spensierata e qualche volta felice» con quanto osservò, disegnò, annotò, assumendo consapevolmente il rischio di «gravi errori»¹¹⁵.

Abbreviazioni bibliografiche

- Baracco G., Samassa F. 2000, *Dietro le quinte / On the Backstage*, «Spazio e società» 92, pp. 6-13.
- Basso S. 2000, *Gli editoriali di Giancarlo De Carlo / Giancarlo De Carlo's Leading Articles*, «Spazio e società» 92, pp. 166-183.
- Beinart J. 1990, *Da Olimpia a Barcellona. Il permanente e l'effimero*, «Spazio e società» 50 (aprile-giugno), pp. 35-55.
- Bo C. 1973, *Una città che non deve morire*, in *Discorsi Rettorali*, Urbino, pp. 151-154.
- Bona E.D. 1988, *Sulle tracce di Adriano*, «Spazio e società» 41 (gennaio-marzo), pp. 6-19 [ried. C.W. Moore, *Hadrian's Villa*, «Perspecta» 6, 1960, pp. 16-27].
- Bresch N. 2001, *D'architecte et/ou d'architecture : role conceptuel et usage pedagogique des maquettes*, in B. Muller (éd.), *Maquettes architecturales de l'antiquité. Regards croisés (Proche-Orient, Egypte, Chypre, bassin égéen et Grèce, du Néolithique à l'époque hellénistique)*, Actes du colloque international (Strasbourg 3-5 décembre 1998), Paris, pp. 257-265.
- Bunčuga F. 2000, *Conversazioni con Giancarlo De Carlo. Architettura e libertà*, Milano [ried. 2014].
- Carta G. 1995, *I templi di Lysenko*, «Spazio e società» 69 (gennaio-marzo), pp. 30-39.
- Cima M., Rubolino M.P. 2000, *Giunio Basso: la Basilica scomparsa. Il restauro delle tarsie dei Musei Capitolini*, «BMusRom» n.s. 14, pp. 69-90.
- Cinà G. 1985, *Dal Neolitico al Petrolchimico*, «Spazio e società» 29 (marzo), pp. 106-111.
- Cinà G. 1993, *Parco archeologico di Agrigento*, «Spazio e società» 64 (ottobre-dicembre), pp. 110-119.

¹¹⁴ De Carlo 2010, p. 125.

¹¹⁵ De Carlo 1995e, p. 72. Vedi *supra* p. 279.

- Daszewski W.A. 1977, *La mosaïque de Thésée. Études sur les mosaïques avec représentations du labyrinthe, de Thésée et du Minotaure*, Nea Paphos 2, Varsovie.
- Disch M. 2008, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato 1960-1999*, I-II, Milano.
- De Carlo G. 1980, *Editoriale* [senza titolo] / *Leading Article*, «Spazio e società» 9 (marzo), p. 3.
- De Carlo G. [1981 giugno-luglio], *Gli intrecci di Bassae*, in De Carlo 2010, pp. 113-114.
- De Carlo G. [1981 giugno-luglio], *A Kardamili*, in De Carlo 2010, p. 114.
- De Carlo G. [1981 giugno-luglio], *La piccola città di Pilos*, in De Carlo 2010, pp. 117-121.
- De Carlo G. 1982a, *Il tempio di Apollo a Bassae / The Temple of Apollo at Bassae*, «Spazio e società» 19 (settembre), pp. 4-7 [= De Carlo 1995d, pp. 95-98; De Carlo 2010, pp. 45-48].
- De Carlo G. 1982b, *Architettura, città, università: disegni*, Firenze.
- De Carlo G. 1983, *Stendhal e il Commissario / Stendhal and the Commissary*, «Spazio e società» 21 (marzo), pp. 4-7.
- De Carlo G. 1985a, *Dinocrate, Alessandro e il Monte Athos*, «Spazio e società» 29 (marzo), pp. 4-5 [= De Carlo 1995d, pp. 37-39; De Carlo 2010, pp. 49-56].
- De Carlo G. 1985b, *Dinocrate, Alessandria (e l'IBA di Berlino) / Deinocrates, Alexandria (and the Berlin IBA)*, «Spazio e società» 30 (giugno), pp. 6-9 [= De Carlo 1995d, pp. 40-43; De Carlo 2010, pp. 57-60 con variante di titolo *Dinocrate, Alessandria e i trattatisti rinascimentali* e senza parte finale del testo sull'IBA di Berlino].
- De Carlo G. [1985c giugno-luglio], *Nestore, Telemaco e i Maniotti*, in De Carlo 2010, pp. 122-123.
- De Carlo G. 1985d, *Gli spiriti del Palazzo Ducale / The Spirits of the Palazzo Ducale*, «Spazio e società» 31-32 (settembre-dicembre), pp. 8-23 [= De Carlo, in M.L. Polichetti (a cura di), *Il Palazzo di Federico da Montefeltro. Restauri e ricerche*, Urbino, pp. 3-10].
- De Carlo G. 1986, [editoriale senza testo, con foto zenitale, a doppia pagina, del Teatro di Epidauro], «Spazio e società» 33 (marzo), pp. 4-5.
- De Carlo G. [1986 giugno-luglio], *Da Delfi a Methoni*, in De Carlo 2010, pp. 124-126.
- De Carlo G. 1987, *In vista del Monte Athos / In View of Mount Athos*, «Spazio e società» 39 (gennaio-marzo), pp. 4-9 [= De Carlo 2010, pp. 33-36, con titolo *Il ritorno a Sitionia nove anni dopo. Prima fonte*].
- De Carlo G. [1988 giugno-luglio], *Anfitrite, Teti e Galatea*, in De Carlo 2010, pp. 127-128.
- De Carlo G. [1989a], *La notte di Epidauro, seconda versione. Eleusi. Allo Xenia di Epidauro*, in De Carlo 2010, pp. 130-134.
- De Carlo G. [1989b], *Le cornacchie di Megalopoli. Picasso spia Laudania <sic>*, in De Carlo 2010, pp. 130-134.
- De Carlo G. 1989c, *Tre lettere / Three Letters*, «Spazio e società» 45 (gennaio-marzo), pp. 4-5.
- De Carlo G. 1989d, *I cambiamenti / Changes*, «Spazio e società» 47-48 (luglio-dicembre), pp. 4-7.
- De Carlo G. [1990 settembre], *Melina Mercouri. Creta è un'isola incantata ma sofferente. Ideologia*, in De Carlo 2010, pp. 137-139.
- De Carlo G. 1991a, *Plastica come metafora / Plastic as Metaphor*, «Spazio e società» 53 (gennaio-marzo), pp. 4-7 [= De Carlo 2010, pp. 72-74].
- De Carlo G. 1991b, *Appunti da un breve viaggio in Morea / Notes from a Short Journey in Morea*, «Spazio e società» 55 (luglio-settembre), pp. 4-7 [= De Carlo 1995d, pp. 17-23; De Carlo 2010, pp. 61-71].
- De Carlo G. [1992 giugno-luglio], *L'inquietudine dei poeti*, in De Carlo 2010, p. 140.
- De Carlo G. 1992, [editoriale senza testo, con immagine a doppia pagina], «Spazio e società» 59 (luglio-settembre), pp. 4-5.
- De Carlo G. [1993 giugno-luglio], *[Kardamili]. Torniamo a Pilos*, in De Carlo 2010, pp. 141-142.
- De Carlo G. 1994, *Torri-osservatorio sulle iperstrade delle informazioni / Outlook Towers on Information Highways*, «Spazio e società» 67, (luglio-settembre), pp. 6-9.

- De Carlo G. [1995a gennaio], *A Cipro per la giuria di un concorso. Le due metà di Nicosia*, in De Carlo 2010, pp. 149-150.
- De Carlo G. 1995b, *Nicosia, Cipro. Una città divisa / Nicosia, Cyprus. A Divided City*, «Spazio e società» 70 (aprile-giugno), pp. 6-13 [= De Carlo 1995d, pp. 196-204; De Carlo 2010, pp. 104-110].
- De Carlo G. [1995c giugno-luglio], *Laccanimento archeologico. Il ritorno a Olimpia*, in De Carlo 2010, pp. 157-159.
- De Carlo G. 1995d, *Nelle città del mondo*, Venezia.
- De Carlo G. 1995e, *Una lettera di Roger Bodenahm su Olimpia, il tempio di Bassae, gli archeologici, la via Crociferi e un poscritto "Il progetto di Kalhesa" / A Letter from Roger Bodenahm about Olympia, the Temple of Bassae, archaeologists, Via Crociferi and a Postscript on "The Kalhesa project"*, «Spazio e società» 72 (ottobre-dicembre), pp. 70-77 [= De Carlo 2010, pp. 79-83].
- De Carlo G. [1996a giugno-luglio], *Il consumo del paesaggio. L'uomo e il suo robot*, in De Carlo 2010, pp. 160-161.
- De Carlo G. 1996b, *Della modestia in architettura / On Modesty in Architecture. A Seminary at La Tourette*, «Spazio e società» 76 (ottobre-dicembre), pp. 38-45.
- De Carlo G. [1997 giugno-luglio], *I platani di Kosmas e gli intrusi di Phonea. I sette platani. Torniamo a Kardamili*, in De Carlo 2010, pp. 162-167.
- De Carlo G. [1998a giugno-luglio], *L'ospedale di Kalamata. La confusione creativa*, in De Carlo 2010, pp. 168-169.
- De Carlo G. 1998, *Altre note tra Argolide e Messenia / Wandering in Argolide and Messinia*, «Spazio e società» 83 (luglio-settembre), pp. 4-9 [= De Carlo 2010, pp. 84-88].
- De Carlo G. 1999, *Gli spiriti dell'architettura*, a cura di L. Sichirolo, Roma.
- De Carlo G. [2000 settembre], *Descrivere e ridescrivere la Grecia. In giro attorno al Taigeto*, in De Carlo 2010, pp. 170-172.
- De Carlo G. 2010, *Viaggi in Grecia (con 40 disegni dell'autore)*, a cura di A. De Carlo, Quodlibet Abitare 2, Macerata.
- De Polignac F. 2025, *Intervisibilités entre sanctuaries et construction du paysage religieux en Grèce continentale et égéenne*, in *Santuaries et paysages. La (re)découverte des lieux de culte en Méditerranée centrale et orientale*, Actes du colloque international (Strasbourg, 21-23 novembre 2023), Strasbourg.
- Disch M. 2008, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato, 1960-1982, 1983-1999, I-II*, Milano.
- Einaudi R. 1983, *Foro Romano*, «Spazio e società» 23 (settembre), pp. 72-78.
- Gissing G. 1991, *Ancora l'ultima Colonna [da By the Ionian Sea 1901]*, «Spazio e società» 53 (gennaio-marzo), p. 127.
- Gros P. 1997, *Vitruvio e il suo tempo*, in P. Gros (a cura di), *Vitruvio, De architectura*, Torino, vol. 1, pp. IX-LXXVII.
- Jenkins I. 1992, *Archaeologists and Aesthetes in the Sculpture Galleries of the British Museum, 1800-1939*, London.
- Jenkins I., Williams D. 1993, *The Arrangement of the Sculptured Frieze from the Temple of Apollo Epikourios at Bassae*, in O. Palagia, W. Coulson (eds), *Sculpture from Arcadia and Laconia*, Proceeding of the International Conference (Athens 10-14 April 1992), Oxford, pp. 57-77.
- Lima A.I. (a cura di) 2020, *Giancarlo de Carlo. Visioni e valori*, Atti del convegno *Giancarlo De Carlo scomodo e necessario* (Palermo-Catania 2018), Quodlibet Studio, Macerata.
- Madigan B.C., Cooper F.A. 1992, *The Temple of Apollo Bassitas, 2. The sculpture*, Princeton.
- Mansuelli G.A. 1983, *Contributo a Deinokrates*, in N. Bonacasa, A. Di Vita (a cura di), *Alessandria e il mondo ellenistico-romano. Studi in onore di Achille Adriani*, Roma, vol. 1, pp. 78-90.
- Marasović J., Marasović T. 1991, *Il palazzo di Diocleziano a Spalato*, «Spazio e società» 55 (luglio-settembre), pp. 83-103.
- Marginesu G. 2013 [2015], *Architetti, scrittura e retorica nell'Atene classica*, «ASAtene» 91 (s. 3.13), pp. 61-76.
- Marginesu G. 2015, *Le azioni degli architetti nell'Attica classica ed ellenistica*, «RA», pp. 3-22.

- Mazzolani M., Rosada R. (a cura di) 2001, *Il Palazzo dei riflessi. Un progetto di Giancarlo De Carlo per Urbino*, Milano.
- McKean J. 1998, *In cerca del Partenone*, «Spazio e società» 83 (luglio-settembre), pp. 10-27.
- McKean J. 2000, *Immaginando il Partenone*, «Spazio e società» 91 (luglio-settembre), pp. 56-67.
- Mingardi L. 2018, *Sono geloso di questa città. Giancarlo De Carlo e Urbino*, Quodlibet Studio, Macerata.
- Mioni A. 2004, *Scritti di Giancarlo De Carlo. Scritti su Giancarlo De Carlo. Progetti pubblicati di Giancarlo De Carlo*, in Samassa 2004, pp. 307-339.
- Mioni A., Occhialini E.C. (a cura di) 1995, *Giancarlo De Carlo. Immagini e frammenti*, catalogo della mostra (Milano 16 settembre - 12 novembre 1995), Milano.
- Pavolini C. 1983, *Piano archeologico (Fori imperiali)*, «Spazio e società» 23 (settembre), pp. 79-81.
- Pierantoni R., Bricarello G. 1996, *Il Pantheon: spazio, luce e società*, «Spazio e società» 75 (luglio-settembre), pp. 52-63.
- Pogacnik M. 2020, *Una rete di discordanti alleanze. L'epistolario di Giancarlo De Carlo / A network of discordant alliances. The epistolary of Giancarlo De Carlo*, «Vesper» 2 (primavera-estate), pp. 72-79.
- Pottier E. 1933, *Corpus Vasorum Antiquorum. France 12, Musée du Louvre 8*, Paris.
- Samassa F. (a cura di) 2004, *Giancarlo De Carlo: inventario analitico dell'archivio*, Gli archivi - Università IUAV di Venezia, AP Archivio progetti, Centro di servizi interdipartimentali 3, Padova.
- Santucci A. cds, *Il labirinto, Teseo e il Minotauro: costruzione e percezione di uno spazio chiuso*, in M. Baggio, F. Ghedini, M. Salvadori, E. Voltan (a cura di), *Iconografia 2022. La rappresentazione dello spazio tra realtà e simbolo*, Atti del convegno internazionale (Padova 12-14 dicembre 2022), Venezia.
- Schlott K. 2021, *Komik in Kult. Eine kontextuelle Untersuchung der böötischen Kabirenbecher*, Heidelberg [10.11588/heidok.00029771].
- Shear T.L. Jr. 2001, *A Template for Carving Moldings*, in I. Λεβέντη, A. Αλεξανδρή (eds), *Καλλίστευμα. Μελέτες προς τιμήν Ολγας Τζάχου Αλεξανδρή*, Athens, pp. 395-402.
- Sgarbi C. 1991a, *Rileggere Vitruvio / Rereading Vitruvio*, «Spazio e società» 55 (luglio-settembre), pp. 68-75.
- Sgarbi C. 1991b, *Vitruvio e le sue immagini / Vitruvio and his Images*, «Spazio e società» 56 (ottobre-dicembre), pp. 52-57.
- Sgarbi C. 1992, *Vitruvio: fabrica e ratiocinatio / Vitruvius: Fabrica and ratiocinatio*, «Spazio e società» 57 (gennaio-marzo), pp. 122-126.
- Spada P. 1990, *L'ultima colonna*, «Spazio e società» 50 (aprile-giugno), pp. 112-119.
- Spanio G. 2024, *Spazio e società. La rivista di Giancarlo de Carlo tra progetto e prospettive*, Sylva 15, Sesto San Giovanni (MI).
- Volpe G. 1999, *Sulle tracce di Eupalino*, «Spazio e società» 86 (aprile-giugno), pp. 86-97.
- Wescoat B.D. 2015, *The Patronage of Greek and Roman Architecture*, in C. Marconi (ed.), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Art and Architecture*, Oxford, pp. 176-202.



L'elenco completo delle pubblicazioni
è consultabile sul sito

www.edizioniets.com

alla pagina

<http://www.edizioniets.com/view-Collana.asp?col=MOUSAI.%20Laboratorio%20di%20archeologia%20e%20storia%20delle%20arti>



Pubblicazioni recenti

47. Alessandra Coen, Maria Elisa Micheli, Anna Santucci [a cura di], *La forma delle Muse: un dialogo di parole e immagini. Atti del convegno internazionale, Urbino 9-11 dicembre 2024*, 2025, pp. 304.
46. Stefano Bruni, *Gli Etruschi e la cultura italiana dal Re Buono alla presidenza Einaudi*, 2026, pp. 248.
45. Claudio Casini, Franco Paliaga, *Claudio Casini, Franco Paliaga, Caisses précieuses. La dispersione di dipinti a Pisa dalle requisizioni francesi al mercato antiquario nella prima metà dell'Ottocento*. In preparazione.
44. Giuditta Pesenti, *La Collezione archeologica di Stefano e Gismondo Galli a Massa Marittima. Materiali ceramici dai centri dell'Etruria meridionale conservati al Museo Archeologico "Giovannangelo Camporeale"*, Con appendice storica di Gianpiero Caglianone, 2025, pp. 140.
43. Francesco Freddolini, Cristiano Giometti [a cura di], *Donec Templi Refeceris. Studi di storia delle arti in onore di Cinzia Maria Sicca*, 2024, pp. 296.
42. *Pastori d'Etruria. Animali e prodotti, lavorazione e consumo. Giornate in onore di Giovannangelo Camporeale*. Massa Marittima, 16-17 settembre 2023, 2024, pp. 144.
41. Manfredo Lapi Gatteschi [a cura di], *Giuseppe Parvis. Ebanista e designer tra Egitto ed Europa nel secondo Ottocento*, 2025, 2026², pp. 200.
40. Alessandra Coen [a cura di], *Gioielli per gli dei. Le evidenze dai santuari etrusco-italici. Atti delle Giornate di Studi Urbino, 13-14 gennaio 2023*, 2024, pp. 180.
39. Ettore Rotelli, *Epidemia all'improvviso. Lorenzo Viani a Parigi (2019 - 1910)*, 2023, pp. 80.
38. Stefano Bruni e Lucio Fiorini [a cura di], *Alla memoria di Francesco La Torre*, 2023, pp. 228.
37. Antonello Ricco, *Giulio Mencaglia, uno scultore del Seicento tra Firenze, Roma e Napoli*, 2023, pp. 184.
36. Anna Santucci, *Dall'Istituto di Belle Arti delle Marche all'Università di Urbino: tre secoli di storia di una collezione di calchi in gesso*, 2023, pp. 288.
35. *Etruria Felix. Produzione, trasformazione e consumo delle risorse alimentari nei territori etruschi. Giornate in onore di Giovannangelo Camporeale*. Massa Marittima, 25-26 settembre 2021, 2022, pp. 316.
34. Francesca Curti, Alessandra Parrini [a cura di], *TAΞΙΔΙΑ. Scritti per Fede Berti*, 2022, pp. 396.
33. Liliana Giacomoni, *Pisa. Solitudine di un impero. La ricezione della cultura medievale nell'opera di Rudolf Borchardt*. In preparazione.
32. Stefano Bruni, Annamaria Ducci, Emanuele Pellegrini [a cura di], *Per parole e per immagini. Scritti in onore di Gigetta Dall'i Regoli*, 2022, pp. 304.
31. Ewa Karwacka Codini, Daniela Stiaffini, *A tavola con i certosini nella seconda metà del Settecento. La certosa di Pisa dall'austerità alla magnificenza*, 2023, pp. 216.
30. Mattia Bischeri, *Gli scavi Paolozzi-Brenciaglia del 1884-1885 a Bisenzio. Materiali dai Musei Nazionali di Firenze, Chiusi e Arezzo*, 2022, pp. 292.
29. Alessia Di Santi, *Le immagini di Antinoo. Formazione, diffusione e fortuna*, 2022, pp. 256.
28. *Aspetti dell'età arcaica nell'Etruria settentrionale. Convegno in ricordo di Giovannangelo Camporeale*. Firenze, 20 febbraio 2019. Accademia Toscana di Scienze e Lettere "La Colombaria", 2020, pp. 336.
27. Michele Amedei, *Dagli Stati Uniti alla Toscana. Artisti nordamericani a Firenze fra il 1815 e il 1850*, 2021, pp. 144.
26. Dunia Filippi, *Il Velabro. Vecchi scavi e nuove letture. Dallo scavo presso il c.d. equus Domitiani alle indagini nell'area sacra di S. Omobono*, 2020, pp. 168.

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di dicembre 2025