

# Cultura artistica e società

---

di *Filippo Coarelli*

Edizione di riferimento:  
in *Storia di Roma*, progetto di Arnaldo Momigliano e  
Aldo Schiavone, direzione di Aldo Schiavone  
II. *L'impero mediterraneo*, 1. *La repubblica imperiale*,  
a cura di Guido Clemente, Filippo Coarelli, Emilio  
Gabba, Einaudi, Torino 1990

# Indice

1. Problemi metodologici: acculturazione ed ellenizzazione	4
2. Modelli architettonici: l'edificio templare e la <i>domus</i>	9
3. La pittura ufficiale: Fabio Pittore	13
4. La «pittura trionfale»: attestazioni letterarie e archeologiche	20
5. L'artigianato ellenizzante	28
6. L'artigianato artistico: testimonianze archeologiche	32

1. *Problemi metodologici: acculturazione ed ellenizzazione.*

Fino ad anni relativamente recenti, la storia della cultura artistica di Roma nel periodo compreso tra la presa di Veio e la fine della seconda guerra punica (IV-III secolo a. C.) – coincidente con la conquista dell'Italia e delle grandi isole tirreniche e con la realizzazione dell'egemonia sul Mediterraneo occidentale – non aveva attirato l'attenzione degli studiosi, e continuava a costituire, nel senso pieno del termine, una terra incognita, al punto che la stessa esistenza ne veniva talvolta negata: non solo nei manuali correnti, ma anche nella letteratura scientifica piú recente permaneva (e in parte ancora permane) il mito di uno sviluppo artistico di Roma che troverebbe origine solo a partire dagli inizi del I secolo a. C. (la cosiddetta «età sillana»). Anche chi in qualche modo ha preso in considerazione il problema, lo ha fatto per lo piú spinto da esigenze metodologiche aprioristiche, tese ad enucleare una pretesa «struttura profonda» della visione artistica italica, del tutto autonoma e indipendente da quella greca<sup>1</sup>. Non è qui il caso di analizzare il quadro culturale al cui interno nacque e si sviluppò questa tendenza di studi (ancora oggi non esaurita): basterà qui sottolineare le caratteristiche irrazionalistiche e antistoriche che ne sono alla radice,

manifestazioni evidenti del rigurgito nazionalistico che attraversa l'Europa (e in particolare la Germania) negli anni compresi tra le due guerre.

In realtà, la stessa formazione di una cultura italo-romana è inseparabile, fin dalle sue prime origini, da modelli ellenici, la cui presenza sul suolo italiano precede la stessa fase dell'insediamento coloniale arcaico. L'introduzione precoce del modello urbano – pur nelle forme originali che esso presentò in Italia rispetto alla *polis* greca – non si comprende appieno senza tali rapporti, che andarono ben oltre il semplice scambio di beni materiali, ormai attestato senza possibilità di dubbi a partire già dal secondo quarto dell'VIII secolo a. C.<sup>2</sup>: l'introduzione della scrittura – parallela e contemporanea in Etruria e nel Lazio – risale con tutta probabilità agli ultimi decenni dell'VIII secolo, ed è strettamente legata alla più antica colonizzazione stanziata euboica a Ischia e a Cuma<sup>3</sup>.

In tali condizioni sarebbe difficile prendere in seria considerazione il dibattito, ancora così diffuso tra archeologi e storici dell'arte antica, sulla maggiore o minore «ellenizzazione» dell'arte romana, con posizioni che oscillano tra la totale negazione di un tale fenomeno (contestuale al postulato di un'«originalità» romana) e un'altrettanto radicale affermazione di dipendenza dall'arte ellenistica, che si risolve praticamente in una identificazione: con tutte le gradazioni intermedie. La stessa ripetitività della discussione rivela la presenza di uno pseudo-problema: nei termini in cui essa è affrontata, la questione è insolubile perché mal posta.

In realtà, il problema dei rapporti e dell'integrazione reciproca tra diverse culture (la cosiddetta «acculturazione») è stato posto da tempo in termini rinnovati dalle scienze etno-antropologiche, ma le metodologie e gli strumenti euristici da queste elaborati trovano ancora grandi difficoltà a penetrare nell'ambito delle disci-

plines «classiche»<sup>4</sup>. È però evidente che solo attraverso una tale «decolonizzazione»<sup>5</sup> si potrà realizzare un reale rinnovamento di questi studi.

Torniamo al problema che qui particolarmente ci interessa, quello cioè dei rapporti culturali tra Grecia e Roma. In termini antropologici, le due posizioni estreme precedentemente delineate – quella ottocentesca che vede nella cultura romana una semplice propaggine decaduta e immiserita della cultura greca, e quella caratteristica della prima metà del Novecento, che afferma la totale alterità e originalità della prima rispetto alla seconda – potrebbero essere definite in termini di controacculturazione e di assimilazione: ambedue queste posizioni, alla luce della documentazione disponibile – storica e archeologica – appaiono chiaramente inaccettabili, come pure è inaccettabile il metodo che mira ad enucleare *per differentiam* pretese componenti originarie e archetipiche delle due culture: l'«essenza» cioè di ciò che sarebbe «greco» e di ciò che sarebbe «romano». Questo procedimento, tutto compreso analogo a quelli messi in opera dall'etnologia evoluzionistica ottocentesca, si rivela del tutto sterile: esso finisce per ridurre la ricerca in un vicolo cieco, alla caccia – sempre più indietro, verso una lontana preistoria – di archetipi originali senza curarsi della realtà concreta di culture che sempre – per quanto indietro si risalga – si rivelano come risultato della commistione, della fusione tra entità diverse. Nella ricerca antropologica moderna il fuoco di interesse si è spostato dalla ricostruzione – impraticabile – delle componenti «originarie» ai problemi dell'acculturazione, del cambiamento, considerato come una struttura in sé.

Se un tale metodo si rivela valido per società primitive dell'Africa e dell'Oceania, difficilmente potremo contestarne l'applicazione alle società complesse e sviluppate del Mediterraneo.

Il problema che si pone immediatamente, nel caso di Roma, non è tanto quello dell'inizio del rapporto acculturativo (che, come si è visto, è antichissimo), ma piuttosto quello dei modi particolari e dei livelli dell'acculturazione. In altre parole, le domande alle quali dobbiamo rispondere, nell'esame del cambiamento verificatosi nella società romana a seguito dei rapporti con l'Ellade, sono fondamentalmente le seguenti: 1) quando; 2) per chi; 3) quale ellenismo.

In un processo acculturativo, inoltre, i tre fattori principali che vanno considerati sono: 1) il rapporto fra la popolazione che «dà» e quella che «riceve»; 2) la natura e la tradizione di chi «riceve»; 3) le circostanze in cui tale trasmissione ha luogo.

Da parte della popolazione «ricevente» si tratta in genere di un processo selettivo, che accetta solo la parte del patrimonio culturale (della popolazione «che dà») che risulta integrabile al proprio patrimonio culturale. Questa operazione, tuttavia, finisce per modificare in profondità i rapporti interni tra elementi originari ed elementi acquisiti, sí che in ultima analisi la struttura che ne risulta appare un'entità del tutto nuova.

Inoltre, il processo acculturativo presenta per lo piú fasi diverse, storicamente determinate, che non si dispongono secondo una linea evolutiva progressivamente ascendente. Ad una prima fase di diffidenza e ripulsa spesso segue una fase di «assimilazione frenetica» (che coincide con gravi crisi di identità culturale); la fase successiva si presenta spesso connotata da una reazione assai forte a questa perdita di identità, che corrisponde a una decisa presa di coscienza «nazionale».

Se applichiamo questo modello alla storia della cultura romana, ci accorgiamo subito che esso è suscettibile di fornire una spiegazione degli eventi assai piú convincente rispetto al modello evoluzionistico ottocentesco, ancora normalmente (e per lo piú inconsciamente

te) utilizzato, che identifica l'ellenizzazione di Roma come processo unilineare progressivamente ascendente. La curva che si può ricostruire a partire dalla documentazione disponibile non è continua, ma fortemente spezzata, con alti e bassi che si succedono in relazione a processi storici determinati, che andrebbero a loro volta indagati. Ma anche questo schema sommario (che dovrebbe rispondere alla domanda: «quando?») non sembra coincidere pienamente con la realtà storica, dalla quale emerge un quadro assai più complesso e articolato di processi acculturativi e reazioni di segno opposto («inculturative»). In effetti è indispensabile introdurre qui un secondo parametro di giudizio, che risponde alla domanda «per chi?»

In una società di classe molto complessa e articolata, quale è certamente la società romana di età repubblicana, dobbiamo aspettarci reazioni tutt'altro che univoche e omogenee del corpo sociale: reazioni diverse, cioè, a seconda dei vari livelli e delle varie articolazioni di esso. Non solo nel senso di un'accettazione o di un rifiuto dell'ellenismo, ma anche – e forse soprattutto – nel senso di una scelta, di una selezione all'interno della cultura che si riceve, selezionandone gli elementi e le articolazioni in funzione di esigenze di classe. Non va infatti dimenticato – e questa è una questione essenziale – che anche la società greca non è certo un blocco omogeneo, ma presenta articolazioni assai complesse, che si riflettono in esiti di segno assai diverso, se non addirittura opposto.

Con questo abbiamo chiarito il senso della terza domanda: «quale ellenismo?»

Tenteremo – in modo non sistematico, e comunque condizionato da una documentazione assai scarsa e mal dissodata – di affrontare alcuni di questi temi qui e nel capitolo dedicato alla tarda repubblica. Il punto centrale di osservazione sarà Roma, più che l'Italia, proprio nel-



l'intento di rovesciare l'inveterato pregiudizio che, ancora oggi, si rifiuta di riconoscere alla città politicamente e militarmente dominante della penisola anche la semplice possibilità di attività culturali. Per quanto riguarda i documenti archeologici relativi al periodo qui considerato, rimandiamo senz'altro al catalogo della mostra su Roma medio-repubblicana<sup>6</sup> qui potremo solo accennare ad alcuni dei più significativi tra di essi. L'esiguità dello spazio disponibile ci ha indotto a una scelta drastica, che ha privilegiato gli argomenti meno «tecnici», più suscettibili di chiarire i rapporti tra cultura figurativa e artigianato da un lato, strutture politiche ed economico-sociali dall'altro.

2. *Modelli architettonici: l'edificio templare e la «domus».*

L'esempio forse più macroscopico, indice evidente della complessità dei rapporti culturali tra Grecia e Italia, è forse l'edificio templare. In ambedue le culture questo appare in epoca – relativamente – recente, e costituisce una risposta alla definitiva antropomorfizzazione della divinità: il tempio, tanto in greco (*naos*) quanto in latino (*aedes*) non è altro che la «dimora» del dio, l'edificio destinato ad accogliere la statua di culto. Il culto stesso continuerà a conoscere la sua vera sede altrove, nell'altare di sacrificio.

Non c'è dubbio che l'apparizione dell'edificio templare nell'Italia tirrenica costituisca una risposta «acculturativa», derivata dal contatto con i Greci (come del resto, parallelamente, l'antropomorfizzazione delle figure divine, che quasi sempre è parallela (e contemporanea all'*intepretatio graeca*)<sup>7</sup>. È dunque perfettamente vano ricercare un modello originario del tempio italico, espressione di una «struttura» etnico-culturale del tutto

autonoma, che sarebbe caratterizzata da «assialità» e «frontalità», aspetti del tutto assenti nelle realizzazioni greche. Concezioni del genere – ancora diffusissime nella letteratura archeologica contemporanea – possono sostenersi solo a prezzo di una radicale destoricizzazione delle realtà architettoniche, tanto greche quanto italiche: si ipotizza così una realtà «tempio greco» limitata al modello dell'edificio periptero, e una realtà «tempio italico» riconoscibile nel tempio tuscanico. Ora, la ricerca archeologica recente ha potuto dimostrare l'apparizione relativamente tarda di quest'ultimo (almeno per quanto riguarda il tipo canonico) e il rapporto evidente di filiazione tra di esso e il periptero greco. Almeno due dei più antichi templi italici conosciuti (il tempio B di Pyrgi e quello di Satricum, seconda fase)<sup>8</sup> presentano addirittura una peristasi completa, mentre anche gli altri edifici arcaici sembrano adattamenti del periptero greco (ad esempio, lo stesso tempio di Giove Capitolino, che presentava colonnati laterali, e può quindi considerarsi una sorta di precedente del più tardo *peripteros sine postico*, esso stesso adattamento innegabile – già nella stessa denominazione – del modello greco). Il tipo tuscanico vero e proprio, con separazione netta del colonnato (limitato alla parte anteriore) e delle celle (che occupano la parte posteriore) appare solo nei primi decenni del v secolo: l'esempio più antico è forse il tempio A di Pyrgi (circa 490 a. C.). Appare ormai evidente che il «tipico edificio templare italico» non è altro che un adattamento, piuttosto tardo, del periptero greco: in termini di acculturazione, si potrebbe dire che anche in questo caso l'assimilazione meccanica e fedele del modello precede l'adattamento e l'assimilazione nella cultura locale.

Resta il fatto, innegabile, che vi fu una risposta di questa, riconoscibile fin dall'inizio: ai pochi esempi di peripteri si affiancano subito edifici privi del colonnato

posteriore, che daranno poi vita al tempio tuscanico. La «frontalità» di quest'ultimo è accentuata dalla presenza del podio e dall'accesso in genere unico ed assiale alla *aedes*. Che questa trasformazione del modello corrisponda ad esigenze «indigene» è poi dimostrato dall'analogia del processo che porterà, più tardi, alla trasformazione del periptero in *peripteros sine postico*, e alla persistenza secolare di ambedue questi tipi edilizi, fino alla piena età imperiale<sup>9</sup>. Non c'è dubbio, quindi, che esistesse una pressione «culturale» che indusse a trasformare il modello originario per adattarlo alle esigenze locali: ma è altrettanto indubbio che tutto il processo va inteso nei termini dialettici di un rapporto acculturativo, e non in quelli, schematici, di una radicale opposizione etnico-culturale. Identificare nella «frontalità» e «assialità» dell'architettura italica una sorta di archetipo originario urta del resto contro un altro fatto evidente: queste caratteristiche sembrano limitate ai soli edifici di culto, e non si riscontrano quasi mai negli altri tipi architettonici, che, quando sono derivati dall'architettura greca (è questo il caso più frequente) non si discostano affatto dai loro modelli, almeno da questo punto di vista.

Più che costanti strutturali legate all'*ethnos* dobbiamo quindi riconoscere nelle forme dell'edificio templare italico il risultato di condizionamenti legati alla funzione culturale. Tanto la necessità dell'isolamento dalle aree circostanti – che si materializza nel podio – quanto l'esistenza di un solo ingresso assiale, e la chiusura dell'edificio, sugli altri lati, rispondono a esigenze precise della normativa giuridico-religiosa, che conosciamo attraverso i testi rituali, tramandatici dall'antiquaria tardo-repubblicana. Secondo Festo, «*templum* è un luogo designato dalla parola o recintato, in modo che sia aperto da una sola parte e abbia gli angoli confitti nel terreno»<sup>10</sup>. Un edificio di culto è in genere costituito

da due parti: il *templum*, area «liberata» dagli auguri (*inaugurata*) e la *aedes*, la dimora della divinità, consacrata dai pontefici. Il podio probabilmente corrisponde al *templum*, l'edificio templare sovrastante alla *aedes*.

Anche nella casa ad atrio con tetto displuviato si può riconoscere il rapporto con l'abitazione greca: la presenza dell'apertura centrale (*compluvium*) con il corrispondente bacino sottostante, comunicante con la cisterna, non è probabilmente altro che l'adattamento dell'atrio arcaico (del tipo «testudinato», non munito di apertura) all'uso greco, che prevede il cortile centrale aperto: in effetti, le dimore italiche più antiche (come la «Casa del Chirurgo» a Pompei) sono prive dell'impluvio, che dovette essere introdotto sullo scorcio del IV secolo. Una seconda e più profonda fase di ellenizzazione si ha con l'aggiunta del peristilio, che sostituisce il primitivo *hortus*, e deriva chiaramente dall'analoga struttura della casa ellenistica. L'inizio di questa seconda fase può essere fissato negli anni immediatamente successivi alla fine della seconda guerra punica<sup>11</sup>. La stretta dipendenza dell'architettura domestica romana da modelli ellenici già in età medio-repubblicana si può ormai dimostrare anche per quanto riguarda l'apparato ornamentale: lo scavo della colonia latina di Fregellae ha rivelato la presenza di case di pieno III secolo a. C. (se non addirittura di fine IV) dotate di decorazioni parietali di I stile e di pavimenti in signino con parti di mosaico geometrico<sup>12</sup>. Non ci possono essere dubbi, di conseguenza, sull'utilizzazione contemporanea di analoghe decorazioni anche a Roma, e sulla precoce introduzione nell'Italia centrale anche dei principali sistemi decorativi greci.

### 3. *La pittura ufficiale: Fabio Pittore.*

Per cogliere dall'interno la natura profonda della cultura medio-repubblicana sarebbe di grande importanza la disponibilità di documenti di prima mano, quali possediamo, ad esempio, nel caso della Grecia classica e del primo ellenismo. Purtroppo, tali documenti fanno interamente difetto, se si eccettua il teatro arcaico latino – che sfiora appena, del resto, la fase finale del periodo che qui interessa. Sulla base di quel poco che conosciamo dalla letteratura tardo-repubblicana e imperiale, integrato da documenti epigrafici ed archeologici, possiamo almeno intravedere alcune generalissime linee relative alla storia della produzione figurativa medio-repubblicana, e alla posizione sociale e ideologica dell'artista contemporaneo.

Non è certamente un caso che le più antiche menzioni di artisti attivi in Roma riguardino stranieri: Etruschi (Vulca, il Veiente autore della decorazione e della statua di culto del tempio di Giove Capitolino nella seconda metà del VI secolo a. C.) e Greci (Damophilos e Gorgasos, realizzatori della decorazione fittile e dipinta del tempio di Cerere, nei primi anni del V secolo a. C.). Almeno in questo secondo caso, si tratta di un dato reale, ricavato direttamente dalle firme degli autori, conservatesi fino all'inizio dell'impero<sup>13</sup>. È particolarmente interessante riscontrare a Roma – e già in età così antica – un esempio dell'uso tipicamente greco di apporre la firma su un'opera d'arte: questa stessa pratica è attestata, archeologicamente, nel corso del IV secolo a. C., dalla Cista Ficoroni; letterariamente, dalle testimonianze relative all'attività di Fabio Pittore. Fermiamoci in primo luogo su queste ultime.

Il caso di Fabio Pittore costituisce un esempio del tutto isolato e apparentemente paradossale nella storia delle arti figurative in Roma: il che, se da un lato spie-

ga la relativa abbondanza delle informazioni antiche al riguardo, dall'altro contribuisce a chiarire le ragioni che hanno spinto la critica moderna ad espungere i problemi imbarazzanti che esso pone, rimuovendo semplicemente il documento o manipolandolo in modo piú o meno radicale. Eppure, per una volta, si tratta di una testimonianza del tutto esplicita e non aggirabile, non foss'altro che per lo stesso imbarazzo e incomprendimento degli autori antichi che ce l'hanno tramandata: prova evidente, quest'ultima, che non può trattarsi di una tarda elaborazione annalistica.

L'importanza e il valore della notizia – chiave piú unica che rara per la comprensione della posizione ideologica della società medio-repubblicana nei confronti delle arti figurative – impone un esame ravvicinato dell'intero gruppo di testimonianze relative.

Plinio: «Anche tra i Romani quest'arte [la pittura] conobbe un precoce apprezzamento, dal momento che la celeberrima *gens* dei Fabii derivò da essa il *cognomen* di Pittori. Il primo che lo assunse è colui che dipinse personalmente il tempio della Salute, 450 anni dopo la fondazione di Roma (304-303 a. C.); questa pittura si conservò fino a noi, e scomparve in un incendio all'epoca di Claudio»<sup>14</sup>.

Valerio Massimo: «Questa gloria venne ricercata da uomini famosi, talvolta anche con pratiche di bassissimo livello. Infatti, perché mai Gaio Fabio, cittadino nobilissimo, dopo aver dipinto le pareti del tempio della Salute, dedicato da Gaio Giunio Bubulco, vi appose la sua firma? Mancava forse ancora questa gloria a una famiglia famosissima per consolati, sacerdozi, trionfi? Comunque, il fatto è che non solo si applicò a un'arte infamante, ma addirittura volle evitare che la sua opera, per quanto irrilevante, fosse dimenticata, seguendo senza dubbio l'esempio di Fidia, che inserì nello scudo dell'Athena Parthenos il suo ritratto, in modo che non

potesse essere eliminato senza distruggere l'intera opera»<sup>15</sup>.

Cicerone: «Pensiamo davvero che se Fabio, uomo della piú antica aristocrazia, avesse trovato gloria nella pittura, non ci sarebbero stati tra noi molti Policleti e Parrasii?»<sup>16</sup>.

Dionisio di Alicarnasso: «Le pitture parietali erano di assoluta precisione nelle linee di contorno e gradevoli per la mescolanza dei colori, caratterizzate da uno splendore del tutto alieno dalla pittura di genere»<sup>17</sup>.

L'insieme di queste testimonianze contribuisce a ricostruire un dato allo stesso tempo coerente e complesso. In primo luogo, esse ci attestano l'esistenza di un ciclo pittorico assai ampio, che forse ricopriva tutte le pareti interne del tempio di Salus, e la cui cronologia è fissata con sicurezza al 304-303 a. C. In secondo luogo, in almeno due casi, e probabilmente tre, l'autopsia è dimostrabile: Plinio afferma esplicitamente di aver visto le pitture, che scomparvero solo all'epoca di Claudio, e la precisa descrizione tecnica di Dionisio di Alicarnasso non può spiegarsi se non con una visione diretta. È questo forse il caso anche di Valerio Massimo, il quale è l'unico a ricordare la presenza della firma.

Quest'ultimo dato è fondamentale: si tratta dell'adozione evidente di una prassi ellenica, come sottolinea lo stesso Valerio Massimo, che ne identifica il modello ultimo in Fidia. Del resto, il collegamento è implicito anche in Plinio e nella fonte piú antica, Cicerone. Non va dimenticato, a questo proposito, che la cultura ellenizzante dei Fabii si rivelerà ancora una volta due generazioni piú tardi, quando un discendente di Fabio Pittore darà inizio alla letteratura storica romana redigendo (in greco, e quindi per un pubblico greco) i primi annali. (L'uso della firma in età medio-repubblicana è attestato – a livello archeologico – dalla celebre Cista Ficoroni, opera di Novios Plautios: il quale utilizza anco-

ra, pochi decenni prima di Fabio Pittore, la formula arcaica dell'«oggetto parlante». La firma in prima persona, attestazione dell'uso greco classico, si ritrova invece su uno specchio prenestino di poco più tardo: e dunque negli ultimi decenni del IV secolo che la *consuetudo graeca* classica si afferma definitivamente nella città).

Preziosa è la descrizione autoptica di Dionisio di Alicarnasso, che utilizza la terminologia tecnica affermata nella critica d'arte ellenistica. Attraverso questa descrizione possiamo intuire il livello raffinato, colto dalla pittura di Fabio, tale da essere apprezzato anche da Greci; ma, soprattutto, l'aspetto «classico» dell'opera, dove la ricca tavolozza di colori non è ancora penetrata dalla forma «impressionistica» tipica dell'ellenismo. Caratteristico, a questo proposito, è l'uso del termine *rhopografia*<sup>18</sup>, termine tecnico della pittura antica (letteralmente «minutaglia», «tritume») che definisce forma e contenuto della «pittura di genere», affermata già a partire dalla fine del IV secolo, con Antiphilos, un contemporaneo di Fabio Pittore. Tutto ciò se attesta, da un lato, la cura filologica di Dionisio, ci permette di comprendere il suo apprezzamento (in cui è implicita la polemica con la pittura ellenistica) di un'opera come quella di Fabio Pittore, ancora dipendente da modelli greci del pieno IV secolo e quindi vicina al gusto classicistico dell'autore. Ma ancora più interessanti sono forse le implicazioni storico-sociali che traspaiono attraverso le considerazioni moralistiche delle nostre fonti, piuttosto omogenee, perché tutte databili (è importante sottolinearlo) in un periodo ristretto: poco più di un secolo.

Da tutte, implicitamente o esplicitamente, emerge un giudizio chiaramente negativo sull'attività di Fabio Pittore. Il più deciso è Valerio Massimo, anche per la finalità decisamente moralistica del suo testo. L'esercizio della pittura viene definito, senza mezzi termini, *sordi-*



*dum studium*, e lo stesso esempio scelto come parallelo greco, quello celebre di Fidia, ha una valenza intrinsecamente negativa. Altrettanto evidente è l'incomprensione, venata di sbalordimento, per una simile scelta da parte di un *nobilissimus civis*, che appare già dall'esordio: «*Quid sibi voluit?*» Il caso di Fabio Pittore si palesa insomma – in tutte le fonti – come un episodio scandaloso, inaccettabile e incomprensibile. La sua stessa collocazione all'interno del passo pliniano – una breve storia dei pittori romani – ne fa emergere l'isolamento e l'eccezionalità: dopo Fabio e, a un livello sociale nettamente inferiore, Pacuvio, la pittura – con pochissime e giustificabili eccezioni – *non est spectata honestis manibus*.

È evidente che, in tali condizioni, sarebbe inimmaginabile attribuire la vicenda a una tarda rielaborazione annalistica. Nonostante ciò, la critica moderna è andata oltre a quella antica nella «normalizzazione» dell'episodio: così lo Pfuhl<sup>19</sup> ha fatto del Pittore un greco, cliente dei Fabii, contraddicendo tutta la tradizione antica, che non ha dubbi sulla sua estrazione aristocratica, e che anzi riconosce in lui il fondatore di un ramo della *gens* dei Fabii.

In realtà, questi e analoghi tentativi costituiscono altrettanti segnali dell'imbarazzo di una corrente di studi, che si rifiuta di riconoscere alla società romana più antica uno statuto culturale maturo e complesso, in grado di confrontarsi proficuamente con gli sviluppi contemporanei della civiltà greca. Un tale atteggiamento sembra avere un argomento a suo favore: la sostanziale coincidenza con le fonti letterarie. Ma – in questo caso, come in altri – ciò avviene al prezzo di considerare «tradizione romana» solo quella elaborata nei decenni finali della repubblica, l'unica rimastaci, e che riflette l'ideologia dominante della classe dirigente romana nel momento della sua crisi definitiva. Per di più, come

nel caso presente, la razionalizzazione moderna finisce per obliterare anche quei pochi dati non omogenei – spie preziose di situazioni piú antiche – che anche la letteratura tardo-repubblicana non aveva potuto evitare di trasmettere. La rimozione di siffatte notizie risponde a una precisa posizione interpretativa moderna, che spiega lo sviluppo della storia culturale romana in senso evolucionistico unilineare, prendendo per buona la ricostruzione ideologica che l'aristocrazia tardo-repubblicana dava del proprio passato.

In realtà, è indispensabile capovolgere tale impostazione: nel caso specifico, si tratta di esaminare le ragioni che resero praticabile nel periodo medio-repubblicano scelte e atteggiamenti, che venivano giudicati – ed erano – inaccettabili e addirittura incomprensibili nel clima sociale e culturale della tarda repubblica. Si tratta, in altre parole, di storicizzare il dato, immergendolo nel contesto reale – sociale e ideologico – di cui esso fa parte.

Ci apparirà cosí che il giudizio piú radicalmente negativo sulle cosiddette «arti banausiche» – nelle quali cioè la manualità sembra prevalere sulla progettazione intellettuale – si raggiunge proprio a Roma, in un momento storico compreso tra la fine della repubblica e l'inizio dell'Impero: momento che coincide – sul piano economico – con la massima espansione del modo di produzione schiavistico e, sul piano ideologico, con la massima svalutazione del lavoro manuale – identificato senza residui come servile<sup>20</sup>. In Seneca troviamo la formulazione piú radicale in proposito. Non si tratta in alcun modo dell'espressione esclusiva di una cultura romana conflittuale con la cultura ellenica, e quindi avversa alle arti figurative, come si è preteso dai piú: a parte l'improponibilità di simili opposizioni in un momento storico in cui ormai le due culture sono sostanzialmente unificate, resta il fatto innegabile che gli scrittori greci contemporanei non esprimono in sostanza concetti

diversi dagli scrittori romani. La svalutazione radicale, sul piano sociale, delle arti figurative è quindi un fatto epocale, non etnico.

Il momento storico in cui il mondo antico raggiunge il massimo livello di apprezzamento dell'arte – e parallelamente la più alta collocazione sociale dell'artista – è il periodo compreso tra v e iv secolo a. C.<sup>21</sup>: non a caso, il momento del classico. La figura di Fabio Pittore si inserisce perfettamente in questa temperie, come episodio marginale: cioè, come esempio innegabile di mimetismo ellenizzante, in un momento in cui Roma stabilisce contatti culturali intensi e diretti con il mondo ellenico: come abbiamo già ricordato in precedenza, le notazioni disseminate nella descrizione di Dionisio di Alicarnasso permettono di inserire le pitture di Fabio in un contesto stilistico definibile come «classico». Vedremo più avanti che i prodotti della cultura figurativa romana contemporanea – dalla moneta, alla coroplastica, alla ceramica – confermano tale giudizio: per ora, basterà ricordare l'esempio paradigmatico della Cista Ficoroni, opera di officina romana della metà del iv secolo, che si caratterizza, rispetto alla contemporanea produzione etrusca e campana, per la sua conformità ai modelli classici ateniesi (forse filtrati attraverso Taranto)<sup>22</sup>.

La possibilità stessa di un episodio di mimetismo culturale così accentuato rinvia a una situazione sociale notevolmente diversa da quella tardorepubblicana. Avevamo già notato, a proposito della Cista Ficoroni, la presenza di una firma di carattere ancora arcaico (del tipo «oggetto parlante»). La figura inedita di un aristocratico che pratica pubblicamente un'arte «banausica», apponendo addirittura la firma sulle sue opere, rinvia a una società in cui la presenza dello schiavo – e quindi la svalutazione radicale del lavoro manuale – era assai meno determinante rispetto a periodi più avanzati: quindi, con paradosso solo apparente, a una società econo-

micamente meno sviluppata, piú arcaica, in cui certi tipi di attività culturale erano meno specializzati, meno professionalizzati, e quindi accessibili ai ceti alti della popolazione. Soccorre qui l'analisi che è stata fatta a proposito della nascita della letteratura, e soprattutto del teatro professionistico a Roma (che presenta tra l'altro il vantaggio di una documentazione assai piú ampia e cronologicamente definita)<sup>23</sup>. Intorno alla metà del III secolo a. C. si verifica il passaggio da un teatro «non letterario», praticato agli *iuvenes* dell'aristocrazia romana, a un teatro «letterario», riservato ormai ad autori e ad attori professionisti. Questo passaggio corrisponde alla dissoluzione finale della società romana arcaica e coincide – naturalmente non a caso – con l'inizio della fase matura del modo di produzione schiavistico. L'attività – evidentemente «non professionale» – di Fabio Pittore viene dunque a inserirsi all'interno di una dinamica sociale ben attestata e perfettamente comprensibile. Uno dei corollari piú importanti che se ne possono dedurre è che l'introduzione di modelli ellenistici nella cultura romana non si presenta sotto il segno univoco dello sviluppo. Esso risponde a logiche e funzioni diverse e talora opposte, determinate in ultima istanza dalle situazioni di arrivo, piú che da quelle di partenza: cioè dall'articolazione della società romana, che via via accoglie, sceglie e rielabora le suggestioni provenienti dal mondo ellenico, sempre in funzione delle proprie necessità e delle proprie strutture.

4. *La «pittura trionfale»: attestazioni letterarie e archeologiche.*

L'esame dei documenti relativi al periodo considerato deve svolgersi su due livelli. Un primo gruppo comprende alcuni celebri quanto rari monumenti: sostan-

zialmente, il Bruto Capitolino, il sarcofago di Scipione Barbato, l'affresco storico dall'Esquilino e la Cista Ficoroni. Un secondo gruppo, molto piú ricco e in continuo ampliamento a seguito delle scoperte archeologiche, è costituito da serie di prodotti artigianali – soprattutto terrecotte e ceramiche – attribuibili con sicurezza ai secoli IV-III a. C. e che vengono a costituire un piú ampio tessuto connettivo e un quadro di riferimento tanto per le rare opere di «grande arte», quanto per il complesso documentario fornito dalle fonti letterarie.

Per quanto riguarda la prima serie di documenti, si deve innanzitutto sottolineare che la stessa esiguità della documentazione, e l'isolamento che ne deriva per i singoli monumenti, ha facilitato il tentativo, pervicacemente riproposto, di eliminare queste testimonianze, vanificando cosí la realtà stessa di un'arte medio-repubblicana. Le vie percorse a tal fine sono sostanzialmente due: l'abbassamento della cronologia al periodo tardo-repubblicano, o l'attribuzione ad altro ambiente culturale (etrusco, campano, o altro). È quindi soprattutto in base al confronto con una documentazione piú ampia, e cioè attraverso l'esame contestuale della seconda serie di documenti, che si può tentare di ricostruire un quadro sufficientemente articolato della cultura artistica medio-repubblicana.

La rilevanza della tradizione su Fabio Pittore, esaminata in precedenza, e piú in generale l'importanza preponderante della pittura rispetto alle altre arti figurative, attestata dalla tradizione letteraria antica (tanto per la Grecia che per Roma) inducono ad esaminare preliminarmente l'unico frustulo di dipinto «monumentale» che ci sia rimasto del periodo. Si tratta del notissimo frammento di affresco parietale, proveniente da un sepolcro dell'Esquilino, e conservato nei Musei Capitolini<sup>24</sup>.

In esso, su vari registri sovrapposti (se ne possono ricostruire almeno quattro) e con rappresentazione con-

tinua sono rappresentate scene militari (assedì di città, consegna di decorazioni) di chiaro carattere storico. Lo stile, piuttosto elaborato e raffinato, è in linea con la contemporanea pittura del primo ellenismo, compreso l'impiego dei «lumi» (*splendor*) che, secondo Plinio, sarebbe stato introdotto nella pittura greca alla fine del IV secolo<sup>25</sup>. La cronologia del dipinto può essere fissata con una certa sicurezza nel corso della prima metà del III secolo a. C., soprattutto in base alla paleografia e alle forme grammaticali delle scritte apposte accanto ai singoli personaggi. Due almeno di questi sono riconoscibili: un M. Fannius e un Q. Fabius, quest'ultimo certamente di rango superiore, dal momento che veste la toga, ed è rappresentato in atto di conferire una decorazione militare (*hasta pura?*) al secondo. Le scene vanno collegate con una delle guerre sannitiche (la seconda o la terza) alla quale dovette partecipare il proprietario della tomba. Recentemente si è proposto di riconoscere quest'ultimo nel M. Fannius, rappresentato forse due volte nel frammento di pittura conservato: l'assenza di questa *gens* dai fasti magistratuali del III secolo e le dimensioni modeste della tomba permetterebbero di identificarvi un personaggio di rango piuttosto mediocre, da poco entrato nella cittadinanza romana<sup>26</sup>.

L'ipotesi è priva di fondamento, basata com'è, tra l'altro, su una concezione modernizzante, inaccettabile della società romana dell'epoca. In realtà, se riconsideriamo il sepolcro dipinto nell'ambito del suo reale contesto – topografico e storico-ideologico – non possiamo che pervenire a una conclusione diametralmente opposta.

In primo luogo, il sito della tomba coincide con un'area privilegiata della grande necropoli unitaria della città arcaica, e cioè con il *campus Esquilinus*. Ancora alla fine dell'età repubblicana questa zona era destinata a tombe di particolare prestigio: qui venivano eretti *sepulcra*

*publica* per personaggi che avessero particolarmente meritato della repubblica<sup>27</sup>. Si tratta dell'area immediatamente esterna alla Porta Esquilina («Arco di Gallieno») delimitata ritualmente da cippi (alcuni dei quali ci sono pervenuti) e probabilmente occupata dal santuario arcaico di Libitina, dea della morte e dei funerali<sup>28</sup>. Ora è proprio su quest'area che si affacciano tutte le piccole tombe singole di età medio-repubblicana («sepolcri singoli» li chiamava Lanciani) di cui fa parte anche quello da cui proviene il frammento di pittura «storica». È da notare che un'altra di queste tombe (il cosiddetto «Sepolcro Arieti») ha restituito pitture con scene di battaglia e di trionfo: non c'è dubbio, in questo caso almeno, che si trattasse della tomba di un trionfatore<sup>29</sup>.

Di conseguenza, le proporzioni ridotte di questi sepolcri e la loro natura individuale, lungi dall'indicare l'appartenenza a personaggi di rango mediocre, costituiscono – insieme alla posizione privilegiata, in una zona pubblica, in collegamento con il santuario di Libitina – altrettante prove del loro carattere straordinario. In un periodo in cui i grandi sepolcri gentilizi sono a destinazione collettiva (esempio principe, in Roma, l'ipogeo degli Scipioni) l'impiego di tombe individuali (comunque a carattere monumentale, e con ricca decorazione dipinta) non può che costituire una singolarità del tutto eccezionale. Il fatto che una di esse presentasse una scena di trionfo ci conferma il livello elevatissimo del sepolto. I «sepolcri singoli» sono dunque veri e propri *heroa*, destinati a personaggi fuori del comune, che avevano meritato il rarissimo onore di un funerale e di una tomba pubblici.

Tutto questo conferma l'identificazione del titolare del sepolcro con il Q. Fabius rappresentato nella pittura: non può che trattarsi di uno dei grandi generali provenienti da questa *gens*, che abbia partecipato, in posizione preminente, alle guerre sannitiche. La scelta è in

pratica obbligata, nella persona di Q. Fabio Rulliano, cinque volte console e trionfatore, morto intorno al 280, o in quello del figlio di Rulliano, Q. Fabio Gurges. Con tutta probabilità si tratta piuttosto del primo, una delle maggiori personalità del periodo, eroe delle guerre sannitiche. La datazione della tomba e delle pitture intorno al 280 è perfettamente verosimile, e così la loro appartenenza a un personaggio che certamente fu insignito di un *funus* e di un *sepulcrum publicum*.

Ciò significa, tra l'altro, che l'affresco ci restituisce un'idea molto precisa dell'opera di Fabio Pittore: non si può neppure escludere un intervento diretto di questi nella sua realizzazione, dal momento che il personaggio sepolto apparteneva alla stessa *gens* dei Fabii. Ma, a parte questo assunto indimostrabile, la tecnica e lo stile – piuttosto raffinati, come si è visto, e strettamente dipendenti dalla pittura greca del primo ellenismo – corrispondono alle indicazioni che si possono ricavare dalla descrizione che Dionisio di Alicarnasso ci ha lasciato sulla decorazione del tempio di Salus. Prodotti artigianali di provata origine romana, come i cosiddetti *pocolla deorum* (con le loro raffinate figurazioni realizzate «a macchia», perfettamente in linea con le realizzazioni della pittura greca contemporanea)<sup>30</sup>, confermano il livello alto della cultura figurativa urbana in quegli anni, e la sua stretta dipendenza da modelli ellenici.

Siamo così in grado di restituire una qualche concretezza alla figura evanescente di Fabio Pittore: del resto, è praticamente sicuro che le pitture del tempio di Salus rappresentassero scene delle guerre contro i Sanniti e contro gli Equi, e forse lo stesso trionfo di Bubulco<sup>31</sup>.

Si tratta di realizzazioni del tutto analoghe a quelle *tabule triumphales* che venivano esposte nel corso dei trionfi per illustrare le imprese dei vincitori e il cui aspetto, per quanto si può dedurre dalle descrizioni antiche, doveva essere del tutto analogo al frammento di



affresco dell'Esquilino<sup>32</sup>. Come si è visto da tempo, si tratta dei prototipi di quell'«arte storica» romana le cui realizzazioni conosciamo soprattutto dai monumenti di età imperiale, ma le cui radici affondano evidentemente nel periodo medio-repubblicano.

Non è dunque inopportuno allineare e commentare brevemente qui di seguito le testimonianze relative agli esempi piú antichi di questa classe di monumenti.

Gli studiosi moderni tendono a identificare l'esempio piú antico nella *tabula Valeria*, cioè nel quadro rappresentante la vittoria di Manio Valerio Massimo su Ierone e i Cartaginesi, collocato sul lato sinistro della Curia Hostilia dopo il trionfo, celebrato nel 264-263 a. C.: e cioè, quarant'anni dopo la realizzazione delle pitture nel tempio di Salus. Tale opinione è basata sul testo di Plinio, che ricorda la *tabula*: «ma la dignità della pittura si accrebbe a Roma, ritengo, a partire da Manio Valerio Massimo Messalla, che per primo, nell'anno di Roma 490, espose sul lato della Curia Hostilia un quadro con la battaglia in cui aveva vinto i Cartaginesi e Ierone in Sicilia»<sup>33</sup>. In realtà, qui non si afferma affatto che questo fosse il primo esempio di «pittura trionfale», ma solo il primo esposto in un monumento pubblico. Del resto, si tratta, a quanto sembra, di un'opinione personale di Plinio (*ut existimo*, come egli si esprime) che quando non dipende da una fonte sicura è pochissimo affidabile.

Sembra certo, infatti, che l'uso sia da considerare notevolmente piú antico, anche perché è proprio dalle effimere pitture su tavola esposte nel corso della *pompa triumphalis* che dovette svilupparsi la pittura monumentale di carattere storico, di cui la decorazione del tempio di Salus costituisce un esempio. Conosciamo, infatti, dalle fonti letterarie un certo numero di pitture, certamente di soggetto «trionfale», piú antiche della *tabula Valeria*: la scena bellica con cavalieri di un tipo particolare (*ferentarii*) dipinti nel tempio di Esculapio in insu-

la, del 292 a. C. (Varrone ricorda in proposito che, accanto alle figure, erano apposite didascalie, ciò che ricollega queste pitture con il frammento dall'Esquilino)<sup>34</sup>; le rappresentazioni di T. Papirio Cursor e di M. Fulvio Flacco in abiti trionfali (e quindi nell'ambito di una piú ampia scena di trionfo) nei templi da essi costruiti di Consus (272 a. C.) e di Vertumnus (264 a. C.), ambedue sull'Aventino<sup>35</sup>. Si possono aggiungere, per un'epoca piú avanzata, la rappresentazione del banchetto dei *volones* nel tempio di Libertas sull'Aventino, fatto realizzare da T. Sempronio Gracco nel 214 a. C.<sup>36</sup>. Come si vede, una serie abbastanza fitta, che copre tutto l'arco di tempo tra la fine del IV e la fine del III a. C., anche se certamente si tratta di una documentazione assai lacunosa, se consideriamo l'eterogeneità e il carattere del tutto fortuito dei documenti che ce ne hanno trasmesso il ricordo.

Da tutto ciò sembra di poter ricavare alcune plausibili conclusioni. In primo luogo, l'uso delle *tabulae triumphales* è certamente anteriore alla fine del IV secolo a. C., anche se la documentazione disponibile non permette una maggiore precisione in proposito. In secondo luogo, sembra che l'uso di dipingere l'interno dei templi fosse molto piú diffuso di quanto in genere non si ritenga. Possediamo del resto alcune attestazioni letterarie che sembrano permettere di far risalire questa pratica fino ad età arcaica: ma i soggetti, in questi casi, sono piuttosto di carattere mitologico. A partire dal IV secolo sembrano invece prevalere i soggetti storici, direttamente collegati con le imprese dei *viri triumphales* che dedicarono in quell'epoca numerosi edifici templari. Sembra, cioè, che la diffusione di questa pratica debba essere collegata con l'inizio e lo sviluppo dell'espansione romana in Italia: con una funzione perfettamente analoga a quella che avrà anche in seguito l'arte «storica» romana.

L'impiego degli stessi modelli anche nei monumenti funerari (attestato non solo dal frammento dell'Esquilino, ma anche dagli esempi piú tardi del «sepolcro Arieti» e dell'ipogeo degli Scipioni) costituisce un prolungamento del tutto omogeneo e comprensibile del fenomeno: allo stesso modo, il funerale pubblico costituisce un perfetto parallelo del trionfo<sup>37</sup>.

Questa prevalenza, nell'arte pubblica, di contenuti «storici» è particolarmente utile per individuare il rapporto specifico tra cultura greca e cultura romana. Sarebbe errato, come si faceva un tempo, attribuire alla seconda l'esclusività delle figurazioni storiche, ottenute mediante schemi particolari (come la «rappresentazione continua»): sappiamo ormai che già nella Grecia classica questi modi figurativi erano conosciuti e utilizzati. Non si tratta quindi in alcun modo – ancora una volta – di soluzioni formali rispondenti a particolari «strutture» etnico-culturali, ma di soluzioni determinate da situazioni storico-sociali specifiche: la diffusione della rappresentazione storica fuori della Grecia non è infatti esclusiva dell'Italia. Basterà qui ricordare l'esempio, del tutto parallelo, della Caria e della Licia in età classica (V-IV secolo a. C.), dove sono diffusissimi grandi monumenti funerari edificati da notabili indigeni, opera di architetti e scultori greci o grecizzati, e decorati, oltre che con scene mitiche (mausoleo di Alicarnasso), con temi storici (*heroon* di Gjolbaschi-Trysa): dove è evidente che la veste greca è posta al servizio di esigenze della committenza locale, con risultati che fuoriescono totalmente dalla pratica ellenica corrente. Situazioni storiche analoghe (quelle dei regni ellenistici, ad esempio) determineranno piú tardi soluzioni analoghe: ciò può contribuire a spiegare il fatto che il sepolcro grandioso di un regolo della Caria finirà per dare il suo nome (in antico come oggi) all'intera categoria dei sepolcri dinastici monumentali.

5. *L'artigianato ellenizzante.*

La presenza di artisti greci a Roma a partire almeno dall'inizio del v secolo è dimostrata, come abbiamo visto, dalla notizia varroniana, riportata da Plinio, sui due artisti greci, Damophilos e Gorgasos, «*platae laudatissimi... iidem pictores*», che avrebbero decorato il tempio di Cerere presso il Circo Massimo<sup>38</sup>. Si tratta di una notizia di cui non è lecito dubitare, dal momento che Varrone poté ancora vedere il tempio intatto, e le iscrizioni in versi greci con la firma dei due autori. È interessante notare che la piú antica statua in bronzo della città, secondo Plinio, sarebbe stato il simulacro di Cerere dello stesso tempio<sup>39</sup>: sembra estremamente probabile che anche questa, come il resto della decorazione, fosse opera di uno scultore greco.

Nulla si può dire sull'attività di artisti greci a Roma nel periodo successivo: la pausa nell'introduzione dei culti greci fino agli ultimi decenni del secolo e la parallela, radicale contrazione dell'importazione di ceramica greca rendono improbabile una tale presenza. Questa dovette rinnovarsi nel corso del iv secolo, e specialmente nei decenni finali di esso: allora si moltiplicarono le dediche di statue, anche equestri o erette su colonne (almeno dal 338 a. C.)<sup>40</sup>. Che in alcuni casi almeno queste fossero dovute a scultori greci sembra evidente: non si vede chi, a Roma, avrebbe potuto realizzare (probabilmente intorno al 300 a. C.) le statue di Pitagora e di Alcibiade *in cornibus comitii* e lo stesso simulacro di Marsia<sup>41</sup>. Non c'è alcun dubbio comunque che greci fossero gli autori delle statue di G. Elio, tribuno della plebe probabilmente nel 285 a. C., e del console del 282, C. Fabrizio Lusino, innalzate a Roma dai Turini (si tratta forse delle prime statue dedicate a Roma da stranieri)<sup>42</sup>. È del resto probabile che greci o campani fossero molti degli scultori – specialmente in

bronzo – che lavoravano in quegli anni nella città alla realizzazione delle numerose statue erette soprattutto nel Foro e sul Campidoglio<sup>43</sup>. A queste botteghe dobbiamo probabilmente attribuire il celebre Bruto Capitolino, unico ritratto medio-repubblicano di sicura provenienza romana: difficilmente sarà da considerarsi casuale il ritrovamento nel Sannio (i cui rapporti politici e culturali con la Campania sono anche troppo noti) della testa-ritratto in bronzo conservata a Parigi (Cabinet des Médailles), che costituisce il confronto migliore con l'esemplare romano<sup>44</sup>.

Alla Magna Grecia e alla Campania, piuttosto che all'Etruria, conducono infatti gli indizi che si possono ricavare attraverso l'esame dei prodotti di artigianato artistico medio-repubblicano di sicura provenienza romana.

Vanno in primo luogo considerate le coniazioni di stateri d'argento, cosiddetti romano-campani, il cui stile e la cui qualità rimandano certamente a zecche magno-greche (si è pensato a Napoli, entrata nell'alleanza romana già nel 326 a. C.). La cronologia di queste monete è ancora discussa, e la loro attribuzione corrente al 267 a. C. appare tutt'altro che sicura. Non mancano indizi in favore di una cronologia alquanto più alta<sup>45</sup>, almeno per i tipi più antichi (fine IV – inizi III secolo a. C.). L'esistenza di *tabernae argentariae* a Roma prima del 310 a. C. (e probabilmente dal 318) difficilmente si spiega in assenza di una monetazione argentea romana<sup>46</sup>: in ogni caso, siamo in presenza di un altro dato che dimostra la presenza di maestranze greche in Roma, dal momento che, a mio avviso, è improbabile che monete con leggende latine potessero venir coniate al di fuori del diretto controllo romano.

Il documento più interessante (purtroppo del tutto isolato) per illustrare le caratteristiche e le condizioni dell'artigianato artistico urbano è la notissima Cista

Ficoroni<sup>47</sup>. Se questo oggetto – di cui ignoriamo le precise circostanze di ritrovamento – fosse stato privo dell'iscrizione, nessuno avrebbe mai dubitato della sua provenienza da bottega prenestina: tanto le caratteristiche tipologiche, quanto il luogo di provenienza congiurano in questo senso. Del resto, l'imbarazzo che provoca ancora oggi la precisa attestazione della provenienza romana, contenuta nell'iscrizione, si manifesta nella rimozione sistematica del problema: infatti la cista è normalmente proposta come tipico esempio dell'artigianato prenestino.

Per reintegrare appieno questo documento nel contesto che gli è proprio, è indispensabile considerare l'intero ventaglio dei dati che da esso si può ricavare; e in primo luogo, sottolineare il fatto che, nonostante il suo isolamento, e proprio il livello qualitativo e la densità semantica, per così dire, dell'oggetto a permettere deduzioni di notevole ampiezza.

In primo luogo, va sottolineato il livello eccezionale della cista, uno degli esemplari più grandi e certamente il più alto, dal punto di vista qualitativo, che ci sia pervenuto. Inoltre, sul piano stilistico, come si è già ricordato, si tratta del prodotto che più fedelmente ha conservato caratteristiche e livello dei modelli ellenici da cui dipende: da ogni punto di vista, si tratta di un'opera «classica»<sup>48</sup>. Allo stesso tempo, non c'è dubbio sul suo carattere artigianale: questo risulta evidente, oltre che dal carattere «di serie» che l'oggetto, nonostante tutto, conserva, dal fatto che le *appliques* a tutto tondo (i piedi e il manico figurato) appartengono a una diversa officina, certamente etrusca – come risulta non solo dall'aspetto stilistico, ma anche dall'iscrizione con il nome del committente (*Maquovlna = Magulnia*)<sup>49</sup>.

Si tratta dunque dell'assemblaggio di elementi diversi, e di diversa provenienza. Ma la relativa eccezionalità dell'oggetto risulta evidente dall'esplicita menzione del

committente non solo nell'iscrizione principale del coperchio, ma addirittura in parti secondarie: anche queste, dunque, furono ordinate espressamente per l'occasione, ciò che dimostra il carattere unico, speciale dell'oggetto, pur all'interno di una pratica artigianale di carattere seriale. L'iscrizione principale conferma e precisa queste prime considerazioni. Essa è incisa sulla base delle tre figure che costituiscono l'ansa del coperchio, su due righe parallele, disposte in senso opposto: NOVIOS PLAUTIOS MED ROMAI FECID | DINDIA MACOLNIA FILEAI DEDIT. Il nome dell'«artista» e del luogo di produzione è dunque seguito dal nome del committente.

In primo luogo, spicca il fatto evidente che l'opera è stata realizzata in un luogo diverso da quello dove se ne prevedeva l'impiego: il primo era a Roma, il secondo certamente a Praeneste, come si ricava senza possibilità di dubbio non solo dal luogo di ritrovamento, ma dai gentilizi Dindius e Magulnius, ambedue tipicamente prenestini<sup>50</sup>. In conclusione, la committente preferì servirsi in un atelier romano, invece che presso le più accessibili botteghe prenestine. I motivi della scelta non possono che dipendere dall'eccezionalità della circostanza, eccezionalità che emerge insieme dal livello sociale molto alto della committenza (che risulta dai nomi)<sup>51</sup>, dalla qualità fuori del normale dell'oggetto e dalla presenza della firma. L'indicazione del luogo di fabbricazione, in tale contesto, può significare solo una cosa: la garanzia della qualità di esso. In altre parole, nel IV secolo a. C. una cista fabbricata a Roma era considerata migliore di una fabbricata a Praeneste: Roma era il centro culturale, Praeneste la periferia.

Un senso non diverso ha la firma, che presenta caratteristiche molto tipiche: in primo luogo, la sua forma ancora arcaica (secondo la formula dell'«oggetto parlante»<sup>52</sup>) rimanda a una situazione culturale piuttosto antica, confermata dall'analisi stilistica: siamo ancora negli

anni centrali del IV secolo, e non alla fine, come in genere si afferma. Il verbo utilizzato (*fecid*) non è altro che la trascrizione di un *epoiese* greco, e conferma di nuovo la forte impronta ellenizzante che distingue questa bottega. Allo stesso tempo, come ha notato Mansuelli, l'indicazione non può riferirsi all'incisore (in tal caso ci aspetteremmo, come in uno specchio prenestino, il termine *cailavit*) ma deve appartenere al «fabbricante», nel senso di padrone dell'officina<sup>53</sup>: si tratta dello stesso uso che conosciamo per la ceramica attica. La presenza della firma non costituisce quindi il segno della personalità artistica, ma una sorta di marchio di fabbrica attestante la qualità, ciò che rafforza e conferma le deduzioni precedenti sulla fama diffusa dell'ambiente artistico romano già alla metà del IV secolo.

Qualche altra indicazione si può forse ricavare dallo stesso nome dell'autore, Novios Plautios. Il prenome è chiaramente sabellico, e sembra attestare una provenienza campana, come già da tempo è stato notato. Dovrebbe trattarsi di un liberto della *gens* Plautia, probabilmente di origine tiburtina, la cui presenza nell'aristocrazia romana è attestata, al massimo livello, nel periodo compreso tra il 358 e il 312 a. C.<sup>54</sup>. È quindi possibile che l'atelier romano da cui è uscita la Cista Ficoroni fosse in qualche modo collegato con questa potente famiglia plebea.

#### 6. *L'artigianato artistico: testimonianze archeologiche.*

La mostra su Roma medio-repubblicana, realizzata nel 1973, costituisce il più recente e più ampio tentativo di affrontare il problema della cultura artistica della città nel corso del IV o del III secolo a. C. Dopo di allora, non sono mancate nuove scoperte e analisi puntuali, che hanno arricchito sensibilmente le nostre cono-



scenze; ma non si è verificata, tutto compreso, l'inversione di tendenza che quella mostra (e il colloquio organizzato in parallelo) intendevano promuovere. Si può anzi dire che la coscienza stessa del problema e delle sue implicazioni generali non sia penetrata, se non in modo del tutto marginale, nella pratica storico-archeologica corrente. L'argomento richiederebbe un esame più ampio, che qui non è possibile neppure abbozzare. Ci limiteremo quindi a sintetizzare rapidamente i risultati delle analisi realizzate in altra sede, aggiungendo alcune novità emerse da un riesame della documentazione romana.

Il quadro di una Roma città parassitaria, non produttiva, costituisce uno di quegli stereotipi radicati nella coscienza comune, tanto più difficili da sradicare, quanto più privi di motivazioni razionali e documentate. È possibile che questo cliché si sia formato soprattutto sul dato reale della insufficienza produttiva del territorio rispetto ai consumi alimentari della città, e questo sin da epoca assai antica – almeno dall'inizio del v secolo a. C. Il fenomeno naturalmente si accentuò soprattutto a partire dalla tarda repubblica, e diede luogo a interventi del tutto peculiari, come quello delle *frumentationes* (semi-gratuite prima, gratuite poi) destinate alla plebe romana. Ma l'esistenza di una *plebs frumentaria* non prova nulla per quanto riguarda la presenza di attività artigianali a Roma: ho il sospetto che i due piani siano stati abusivamente sovrapposti e confusi, in particolare dai creatori del mito di una città antica centro non di produzione, ma solo di servizi e di consumi: mito costruito su una teoria – in gran parte malintesa, tra l'altro – di Max Weber, e sviluppato soprattutto da storici del medioevo, anche se poi accettato da storici dell'antichità.

Che Roma sia stata sempre un importante centro di produzione è dimostrato, tra l'altro, da un numero impressionante di testimonianze epigrafiche. Il proble-

ma, come sempre nell'ambito della storia antica, è semmai una questione di quantificazione. In ogni caso, per il periodo che qui ci interessa, i dati archeologici tendono ad indicare la centralità di Roma almeno per certi prodotti di grande diffusione, come la ceramica. Jean-Paul Morel ha potuto dimostrare che il primo esempio di produzione a carattere «industriale», diffusa ampiamente nell'ambito del Mediterraneo occidentale già a partire dagli anni intorno al 300 a. C., è proprio una classe fabbricata a Roma o negli immediati dintorni, da lui denominata «atelier des petites estampilles»<sup>55</sup>. Ancor meglio, egli ha riconosciuto lo stretto rapporto tra la carta di diffusione di questa classe ceramica e le zone concesse al commercio romano dal trattato romano-cartaginese del 279 a. C. Dal momento che la ceramica non costituisce in sé un prodotto di importanza strategica, ma solo il carico di accompagnamento di merci ben più rilevanti, ne risulta che il commercio di esportazione romano aveva raggiunto livelli ed estensione significativi già a partire dalla fine del IV secolo a. C. Non è possibile non riconoscere la connessione tra questo e altri indizi analoghi, come, ad esempio, la prima coniazione romana dell'argento. Ma anche dal punto di vista della cultura figurativa questi nuovi dati sono rilevanti: si può dimostrare, attraverso di essi, l'appartenenza dei cosiddetti *pocula deorum* ad ambiente romano, dal momento che si tratta di nient'altro che di vasi dell'«atelier des petites estampilles» sovradipinti e con iscrizioni in latino. Si è già sottolineato che lo stile delle raffigurazioni sovradipinte (che vanno da semplici figurette umane agli elefanti dei piatti di Capena e di Aleria) si inserisce perfettamente in una temperie tardo-classica o proto-ellenistica, che ci può dare un'idea della cultura figurativa a Roma in anni corrispondenti all'attività di Fabio Pittore. La diffusione culturale dei modelli greci dovette essere notevolmente ampia, fino a raggiungere

gli strati inferiori della popolazione. Un dato impressionante in proposito è costituito dalla diffusione capillare dell'uso di terrecotte votive, standardizzate a partire da modelli magnogreci<sup>57</sup>. Non c'è dubbio che il motore principale di questo fatto sia da riconoscere nella colonizzazione romana, conseguente alla vittoria sui latini del 338. Gli scavi e gli studi in corso vanno dimostrando sempre meglio il rapporto esistente tra i due fenomeni: ad esempio, la brusca modificazione intervenuta negli usi cultuali dell'arcaico santuario di Marica, alle foci del Garigliano<sup>58</sup>, è da porre in rapporto con il massacro degli Aurunci e con la successiva fondazione di Minturnae (296 a. C.). Analogamente, la fondazione di Carseoli in territorio equo (298 a. C.) portò non solo alla diffusione delle terrecotte votive di tipo latino nel territorio della colonia<sup>59</sup>, ma determinò un fenomeno analogo anche in aree formalmente di pertinenza degli Equi; così va probabilmente spiegata la scoperta di un deposito votivo del tutto analogo a quelli laziali a Borghose, nell'*ager Aequiculanus*<sup>60</sup>: più che un improbabile «influsso» romano sulle popolazioni locali, vi dobbiamo riconoscere la presenza di distribuzioni viritane a coloni romani.

Questo imponente fenomeno di penetrazione culturale, il cui motore principale va identificato con la stessa Roma, è quindi l'esatto parallelo della conquista romana dell'Italia: questa, in ultima analisi, può essere ritenuta la principale responsabile non solo dell'urbanizzazione dell'Italia centrale, ma anche della diffusione universale dei modelli ellenizzanti, elaborati nel Lazio a partire dai primi decenni del IV secolo a. C.

La presenza di manufatti analoghi a Roma è tutt'altro che rara, e studi recenti stanno opportunamente rimettendo in circolazione materiali scoperti da tempo, ma del tutto dimenticati<sup>61</sup>. Senza riconsiderare qui in dettaglio questa serie di documenti, dovremo almeno

esaminare un caso dal quale si possono ricavare importanti indizi non solo sulla concreta realtà delle *figlinae* romane, ma anche sulla stretta connessione con esse di personaggi plebei di rango senatorio già in pieno IV secolo a. C. Non si deve dimenticare infatti che, oltre alla ceramica e alle anfore da trasporto, queste officine producevano da età molto antica (fine del VII secolo a. C.) tegole e embrici destinati alla copertura di edifici pubblici e dimore private. L'incremento dell'attività edilizia, che caratterizza il IV secolo a. C., richiese senza dubbio un ampliamento e una ristrutturazione di queste officine, con risvolti economici certamente non trascurabili. Questa tendenza si accentuerà progressivamente in seguito, soprattutto a partire dal momento in cui il laterizio cotto iniziò ad essere utilizzato anche nei paramenti delle murature, e cioè dal I secolo a. C.: fornendoci, così, non solo dati utili a conoscere lo sviluppo dell'edilizia, ma anche, attraverso lo studio dei bolli laterizi, uno dei pochi dati sicuri sugli interessi senatorî – e poi imperiali – in questa branca di attività.

Un dato significativo sui proprietari di officine romane nel periodo che qui interessa si può ricavare combinando alcuni dati letterari con materiali archeologici ed iscrizioni. Sappiamo da Varrone<sup>62</sup> che importanti *figlinae* esistevano sull'Esquilino fin da età notevolmente antica: si tratta di una citazione nel catalogo dei *sacraria Argeorum*, la cui origine risale certamente ad età arcaica (VI secolo a. C. ?), anche se è possibile che nella forma attuale si tratti di una rielaborazione di IV-III secolo a. C. Una conferma si ricava da un passo di Festo, che, nel riferire un episodio forse leggendario, ricorda un «*figulus in Esquilina regione*»<sup>63</sup>. Ora, gli scavi effettuati alla fine dell'Ottocento sull'Esquilino hanno rivelato, in corrispondenza dello sbocco di via dello Statuto su via Merulana, un grande scarico con resti di fornace, di età repubblicana piuttosto antica<sup>64</sup>.

Tra gli oggetti rinvenuti si distingue un gruppo con iscrizioni incise prima della cottura, riconoscibili come strumenti destinati alla lavorazione dell'argilla. I nomi che vi appaiono sono certamente da identificare con quelli di lavoranti della figlina. Ora, per ben cinque volte vediamo riapparire (intero o frammentario) lo stesso gentilizio, Sextius: possiamo così riconoscere un C. Sextius V(ibi) s(ervus) e un P. Sextius V(ibi) f(ilius). Le iscrizioni vanno datate tra la metà del IV e la metà del III secolo a. C., e ci permettono di identificare in un membro della plebea *gens* Sextia il proprietario dell'officina. Ora, uno dei primi personaggi appartenenti alla *gens* è il C. Sextius Sex.f. N.n. Sextinus Lateranus, tribuno della plebe tra il 376 e il 367, autore (insieme a Licinius Stolo) delle celebri leggi Licinie-Sestie, che segnano l'inizio dello stato patrizio-plebeo<sup>65</sup>. Nel 366, egli sarà il primo plebeo ad accedere al consolato. Un rapporto tra i Sextii proprietari di figline e il contemporaneo console plebeo può essere suggerito dal *cognomen* Lateranus, che sarà conservato dalla *gens* dei Sextii fino alla piena età imperiale<sup>66</sup>. Ora, *Lateranus* è aggettivo derivato da *later* 'mattoni'. In epoca così antica, un *cognomen* del genere non può essere legato a una caratteristica specifica del suo detentore, che quindi dovette essere proprietario di *figlinae*<sup>67</sup>.

È possibile forse riconoscere, almeno in questo caso, una delle fonti economiche che permisero a questa oscura famiglia plebea di accedere precocemente e rapidamente ai più alti livelli dello stato repubblicano.

<sup>1</sup> L'origine di questa posizione teorica va identificata nell'opera di G. Kaschnin-Weinberg. Una critica puntuale in R. BIANCHI BANDINELLI, *La «struttura»: un tentativo di approfondimento critico*, in «La critica d'arte», II (1937), pp. 189 sgg. (= ID., *Storicità dell'arte classica*, I<sup>a</sup> ed., Firenze 1943, pp. 257-74).

<sup>2</sup> Ad esempio, E. LA ROCCA, *Due tombe dall'Esquilino*, in «Dialoghi di Archeologia», VIII (1974-75), pp. 86-103.

<sup>3</sup> I piú antichi esempi di iscrizioni latine risalgono all'orientalizzante antico (primi decenni del VII secolo a. C.). Per l'Etruria, cfr. G. COLONNA, *Una nuova iscrizione etrusca del VII secolo*, in «Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'Ecole française de Rome. Antiquité (fino al 1971)», LXXXII (1970), pp. 637-72.

<sup>4</sup> La bibliografia sull'argomento è immensa. Citiamo qui, perché affrontano il problema nell'ambito del mondo classico, C. GALLINI, *Che cosa intendere per ellenizzazione. Problemi di metodo*, in DArch, VII (1973), pp. 175-91; S. GRUZINSKI e A. ROUVERET, «Ellos son como niños». *Histoire et acculturation dans le Mexique colonial et l'Italie méridionale avant la romanisation*, in «Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'Ecole française de Rome. Antiquité (dal 1971)», LXXXVIII (1976), pp. 159-219.

<sup>5</sup> Il termine è utilizzato da J. SVENBRO, *Decolonizzare l'antichità*, in «Dialoghi di Archeologia», serie 2, I (1979), pp. 98-106.

<sup>6</sup> *Roma medio-repubblicana*, catalogo della mostra, Roma 1973.

<sup>7</sup> M. TORELLI, *La religione*, in G. PUGLIESE CARRATELLI (a cura di), *Rasenna. Storia e civiltà degli Etruschi*, Milano 1986, pp. 17 1-89.

<sup>8</sup> G. COLONNA, *I templi del Lazio fino al V secolo compreso*, in «Archeologia Laziale», VI (1984), pp. 396-411.

<sup>9</sup> Sul *peripteros sine postico*, cfr. F. CASTAGNOLI, *Petipteros sine postico*, in «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts (Römische Abteilung)», LXII (1955), pp. 140 sgg., P. GROS, *Hermodoros et Vitruve*, in «Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'Ecole française de Rome. Antiquité (dal 1971)», LXXXV (1973), pp. 137-61.

<sup>10</sup> «Itaque templum est locus ita effatus aut ita septus ut ex una parte pateat angulosque adfixos habeat ad terram» (FESTO, p. 146L).

<sup>11</sup> Sullo sviluppo dell'architettura in Italia nel periodo repubblicano, si veda l'ottima sintesi di P. GROS, *Architettura e società nell'Italia antica*, Roma 1987.

<sup>12</sup> Lo scavo, realizzato negli anni 1980-89, è ancora inedito.

<sup>13</sup> PLINIO, *Storia naturale*, 35.154.

<sup>14</sup> «Apud Romanos quoque honos mature huic arti contigit, siquidem cognomina ex ea Pictorum traxerunt Fabii clarissimae gentis, princepsque eius cognominis ipse aedem Salutis pinxit anno urbis conditae CCCCL, quae pictura duravit ad nostram memoriam, aede ea Claudi principatu exusta» (*ibid*, 35.19).

<sup>15</sup> «Illa vero [gloria] a claris viris interdum ex humillimis rebus petita est. Nam quid sibi voluit C. Fabius, nobilissimus civis, qui cum in aede Salutis, quam C. Iunius Bubulcus dedicaverat, parietes pinxisset, nomen iis suum inscripsit? Id demum ornamentum familiae consulatibus et sacerdotiis et triumphis celeberrimae deerat. Ceterum sordido

studio deditum ingenium quaecumque illum laborem suum silentio obliterari noluit, videlicet Phidiae secutus exemplum, qui clipeum Minervae effigiem suam inclusit, qua convulsa tota operis conligatio solveretur» (VALERIO MASSIMO, 8.14.6).

<sup>16</sup> «An censemus, si Fabio, nobilissimo homini, laudi datum esset quod pingeret, non multos etiam apud nos futuros Polyclitos et Parrhasios fuisse?» (CICERONE, *Tusculane*, 1.2.4).

<sup>17</sup> «Αἱ ἐντοίχιοι γραφαὶ ταῖς τε γραμμαῖς πάνυ ἀκριβεῖς ἦσαν καὶ τοῖς μίγμασιν ἠδεῖαι, παντός ἀπηλλαγμένον ἔχουσαι τοῦ καλουμένου ἑώπου τὸ ἀνθηρόν» (DIONISIO DI ALICARNASSO, 16.3.6).

<sup>18</sup> Cfr. R. BIANCHI BANDINELLI, «Genere, pittura di», in *Enciclopedia dell'arte antica*, III (1960), pp. 809-10.

<sup>19</sup> E. PFUHL, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, München 1923, p. 751, § 858.

<sup>20</sup> Cfr. F. COARELLI, *Artisti e artigiani in Grecia*, Roma-Bari 1980, Introduzione.

<sup>21</sup> Si vedano i testi raccolti *ibid.*

<sup>22</sup> Su questa, da ultimo, T. DOHRN, *Die Ficoronische Ciste*, in *id.*, *Der Villa Giulia in Rom*, Berlin 1972; M. VERZAR, in *Roma medio-repubblicana cit.*, n. 413, pp. 264-66.

<sup>23</sup> N. ZORZETTI, *La pretesta e il teatro latino arcaico*, Napoli 1980.

<sup>24</sup> *Roma medio-repubblicana cit.*, n. 283, pp. 200-8; E. LA ROCCA, *Fabio o Fannio. L'affresco medio-repubblicano dell'Esquilino come riflesso dell'arte «rappresentativa» e come espressione di mobilità sociale*, in «Dialoghi di Archeologia», serie 3, II (1984), pp. 31-53.

<sup>25</sup> PLINIO, *Storia naturale*, 35.29. P. MORENO, «Splendor», in *Enciclopedia dell'arte antica*, VII (1966), pp. 455-56.

<sup>26</sup> E. LA ROCCA, *Fabio o Fannio cit.*

<sup>27</sup> CICERONE, *Filippiche*, 9.7.17.

<sup>28</sup> Sulla posizione del santuario, F. COARELLI, *Il Foro Boario*, Roma 1988, pp. 283-84.

<sup>29</sup> *id.*, in *Affreschi romani dalle raccolte dell'antiquario comunale*, Roma 1976, pp. 22 sgg.

<sup>30</sup> Su questi, cfr. J.-P. MOREL, in *Roma medio-repubblicana cit.*, pp. 57-67.

<sup>31</sup> LIVIO, 9.43.25: il tempio di Salus era stato votato nel corso di una battaglia contro i Sanniti. Bubulco trionfò nel 303-302.

<sup>32</sup> Le fonti relative sono raccolte in O. VIESSBERG, *Studien zur Kunstgeschichte der römischen Republik*, Lund-Leipzig 1941, pp. 25-26, 37-39.

<sup>33</sup> PLINIO, *Storia naturale*, 35.22: «Dignatio autem praecipua Romae increvit, ut existimo, a M'. Valerio Maximo Messala, qui princeps tabulam proelii, quo Carthaginenses et Hieronem in Sicilia vicerat, proposuit in latere curiae Hostiliae anno ab urbe condita CCCXC».

<sup>34</sup> VARRONE, *Della lingua latina*, 7.57. D. DEGRASSI, *Interventi edilizi sull'Isola Tiberina nel I secolo a. C.*, in «Athenaeum», n. s., LXV (1987), pp. 521-27.

<sup>35</sup> FESTO, p. 228L.

<sup>36</sup> LIVIO, 24.16.16-19.

<sup>37</sup> A. BREUCH, *Trionfo e morte*, in «Studi e Materiali di Storia delle Religioni», XIV (1938), pp. 189-93; J.-C. RICHARD, in REL, XLIV (1966), pp. 351-62.

<sup>38</sup> Cfr. sopra, nota 13.

<sup>39</sup> PLINIO, *Storia naturale*, 34.15

<sup>40</sup> Fonti in O. VESSBERG, *Studien cit.*, pp. 21-25.

<sup>41</sup> Cfr. F. COARELLI, *Il Foro Romano. Periodo repubblicano e augusteo*, Roma 1985, pp. 87-123.

<sup>42</sup> PLINIO, *Storia naturale*, 34.34. Cfr. M. TORELLI, *Rerum Romanarum Fontes...*, Pisa 1978, pp. 78-79. Sugli episodi, F. CASSOLA, *I gruppi politici romani nel III secolo a. C.*, Trieste 1962, pp. 159-61.

<sup>43</sup> O. VESSBERG, *Studien cit.*

<sup>44</sup> Testa di S. Giovanni Lipioni: R. BIANCHI BANDINELLI, *L'arte romana nel centro del potere*, Milano 1960, p. 74, fig. 81.

<sup>45</sup> Per la datazione alta, cfr. ad esempio F. CATALLI, *La moneta romana del IV-V secolo a. C.*, in *Roma medio-repubblicana cit.*, pp. 33-43.

<sup>46</sup> F. COARELLI, *Il Foro Romano cit.* pp. 140-46.

<sup>47</sup> Cfr. sopra, nota 22,

<sup>48</sup> Si veda l'analisi di G. A. MANSUELLI, *Novios Plautios med Romai fecid*, in «Athenaeum», n. s., XLII (1964), pp. 131 sgg.

<sup>49</sup> T. DOHRN, *Die Ficoronische Ciste cit.*, p. 10, tav. 28.

<sup>50</sup> *Macolnia* è di solito inteso come secondo gentilizio della madre, ma potrebbe anche essere il nome della figlia in dativo (il dativo in -a è comune nel IV secolo).

<sup>51</sup> Meriterebbe un approfondimento la scelta del mito, certamente non casuale, dal momento che esso si ritrova in uno specchio trovato nella stessa cista. Mito dinastico di una delle due *gentes*?

<sup>52</sup> L. AGOSTINIANI, *Le «iscrizioni parlanti» dell'Italia antica*, Firenze 1982.

<sup>53</sup> Come riconosce giustamente Mansuelli (*Novios Plautios cit.*).

<sup>54</sup> Cfr. T. DOHRN, *Die Ficoronische Ciste cit.*, pp. 45-46.

<sup>55</sup> J.-P. MOREL, *L'atelier des petites estampilles*, in «Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'École française de Rome. Antiquité (dal 1971)», LXXXI (1969), pp. 59-117.

<sup>56</sup> L'appartenenza a Roma era stata già proposta da R. BIANCHI BANDINELLI, *Un «pocolom» anepigrafe del Museo di Tarquinia*, in *Scritti in onore di B. Nogara*, Città del Vaticano 1937, pp. 11 sgg.; J.-P. MOREL, in *Roma medio-repubblicana cit.*, p. 57.

<sup>57</sup> *Colonizzazione latina*, in «Archeologia Laziale», 11 (1979), pp.



193-232. Lista dei depositi: A. M. COMELLA, *Tipologia e diffusione dei complessi votivi in Italia in epoca medio-repubblicana*, in «Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'École française de Rome. Antiquité (dal 1971)», XCIII (1981), pp. 717-803. P. PENSABENE, M. A. RIZZO, M. ROGHI e E. TALAMO, *Terrecotte votive dal Tevere*, Roma 1980.

<sup>58</sup> P. MINGAZZINI, *Il santuario della dea Marica alle foci del Garigliano*, in «Memorie della classe di scienze morali e storiche dell'Accademia dei Lincei», XXVII (1938), 2, cc. 684-983.

<sup>59</sup> A. CEDERNA, *Teste votive di Carsoli*, in «Archeologia Classica. Rivista della Scuola nazionale di archeologia (Roma)», V (1953), pp. 187 sgg.

<sup>60</sup> A. M. REGGIANI, *La stipe di Sant'Erasmus di Corvaro a Borgo Rose*, in «Archeologia Laziale», II cit., nota 57, pp. 223-25.

<sup>61</sup> Stipe di Minerva Medica: *Roma medio-repubblicana* cit., pp. 147-87. L. GATTI LO GUZZO, *Il deposito votivo dall'Esquilino detto di Minerva Medica*, Firenze 1978. Stipi del Tevere: P. PENSABENE e altri, *Terrecotte votive* cit.

<sup>62</sup> VARRONE, *Della lingua latina*, 5.50.3.

<sup>63</sup> FESTO, p. 468L.

<sup>64</sup> R. LANCIANI, *Miscellanea epigrafica*, in «Bullettino della Commissione Archeologica comunale in Roma» (1877), pp. 181 sgg. Cfr H. DRESSSEL, *La suppellettile dell'antichissima necropoli esquilina*, in *Le stoviglie letterate*, in «Annali dell'Istituto di corrispondenza archeologica» (1880), pp. 265-342 (= *Saggi sull'instrumentum romano*, Perugia 1978, pp. 81-85).

<sup>65</sup> «Sextius», 36, in *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart 1873 sgg., II, A/2 (1923), col. 2051.

<sup>66</sup> «Sextius», 26, 27, 30, *ibid.*, coll. 2046-50.

<sup>67</sup> Lateranus è una divinità minore, che tutela l'attività dei figli: ARNOBIO, *Contro le genti pagane*, 4.6.