

La cultura figurativa

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. Rotture e continuità negli anni della seconda guerra punica	4
2. Il modello «scipionico»	7
3. Le testimonianze dell'ellenizzazione	12
4. «Morte» e «rinascita» dell'arte. Politica e cultura in Grecia negli anni della conquista romana	20
5. La figura di Emilio Paolo	26
6. Polycles e le botteghe neoattiche	37

1. *Rotture e continuità negli anni della seconda guerra punica.*

Una svolta decisiva nello sviluppo della cultura artistica dell'Italia antica si colloca in coincidenza con il discrimine della seconda guerra punica: svolta contemporanea, e certamente collegata ai profondi fenomeni di trasformazione economico-sociale e politica che caratterizzano gli anni a cavallo tra III e II secolo a. C.¹. Per quanto interessa piú specificamente il nostro argomento, non c'è dubbio che il momento coincide con il progressivo esaurirsi – qualitativo e quantitativo – del rigoglioso artigianato artistico medio-repubblicano, caratterizzato da una diffusa utilizzazione di modelli dell'ellenismo magno-greco. In ultima analisi, ciò non può significare altro che la crisi di una committenza medio-bassa, in cui si può agevolmente identificare l'estesa classe dei piccoli proprietari romani e italici². Non è difficile identificare in questo fenomeno il risultato delle profonde trasformazioni economico-sociali che caratterizzano il II secolo a. C.: rapida disgregazione della piccola e media proprietà, parallela alla crescita della grande proprietà senatoria e equestre a conduzione schiavistica; estesa migrazione interna dalla campagna verso la città dei piccoli proprietari spossessati, e loro progressiva proletarizzazione, parallela alla serra-

ta politica che concentra sempre piú il potere nelle mani di poche famiglie aristocratiche. Si tratta di fatti notissimi, ma dei quali è importante riconoscere gli effetti anche nell'ambito della produzione artistica: ciò che, tra l'altro, costituisce una innegabile conferma delle dimensioni e della portata del fenomeno, revocate talvolta in dubbio dagli storici, ma certamente a torto. La constatazione di una profonda rottura, di un salto qualitativo tra i due periodi non deve naturalmente far dimenticare gli elementi di continuità, che pure esistono: i germi dei fenomeni, che vediamo pienamente dispiegati nel II secolo a. C., possono già riconoscersi nei decenni finali del III secolo, e indubbiamente la guerra annibalica non fece altro che accelerare e rendere irreversibile un processo già iniziato in precedenza. Resta tuttavia il fatto che in quest'ultimo – quali che ne siano le cause determinanti, e quelle contingenti – gli aspetti di rottura e di crisi predominano largamente su quelli di continuità.

Le conseguenze sul piano storico-artistico – osservate naturalmente sul lungo periodo, e cioè per tutta la tarda repubblica (II-I secolo a. C.) – possono identificarsi soprattutto nella dissoluzione di una cultura unitaria, quella medio-repubblicana, e nella apparizione di quella dicotomia – di quella bipolarità – che sarà da ora in poi una delle caratteristiche fondamentali della cultura figurativa romano-italica: da un lato, lo scadimento della *koiné* medio-repubblicana a «arte plebea»; dall'altro, l'elaborazione di una nuova cultura elitaria, che si giova di modelli ricavati direttamente dall'ellenismo orientale, e che a sua volta si articola secondo un doppio binario, in vista di funzioni e mediante soluzioni diverse, a seconda che l'ambito della committenza sia pubblico o privato.

La formazione di una nuova élite dominante a Roma all'inizio del II secolo a. C. si traduce immediatamente

in un rinnovamento ideologico: le esigenze egemoniche dei nuovi gruppi dirigenti determinano la nascita di una nuova committenza, che troverà soluzioni per i suoi bisogni nei modelli culturali elaborati nei vari centri del mondo ellenistico. Questa nuova «ellenizzazione» di Roma e dell'Italia si presenta quindi con caratteristiche molto diverse da quella precedente, che si era nutrita principalmente della produzione delle *poleis* della Magna Grecia tra la fine dell'età classica e l'inizio dell'ellenismo, cioè di entità politiche sostanzialmente non diverse, per struttura e dimensioni, dalle città dell'Italia tirrenica³. Questa volta il livello della committenza e le necessità ideologiche che essa esprime rappresentano un salto di qualità radicale: non si tratta più di una infiltrazione di modelli culturali estesa, diffusa, e in definitiva non eversiva rispetto alle strutture profonde della società, che potevano conservarsi in gran parte inalterate; ma della scelta deliberata di un ceto dirigente interessato a consolidare anche sul piano ideologico i propri strumenti di dominio. Se a questo livello i gruppi politici dominanti esprimono necessità culturali sostanzialmente omogenee, è anche evidente che non dovettero mancare, fin dall'inizio, tensioni tra posizioni politiche diverse. In ogni caso, queste si manifesteranno con tutta evidenza in una fase immediatamente successiva al primo impatto con il mondo ellenistico⁴.

Schematizzando, nel corso del II secolo a. C. si possono enucleare sostanzialmente tre momenti: la fase «scipionica», che corrisponde a un'assunzione diretta e globale dei modelli ellenistici elaborati dalle monarchie del Mediterraneo orientale; la fase di «contro-acculturazione» catoniana; la fase infine di sintesi, apparentemente assimilabile alla ellenizzazione «scipionica», ma in realtà politicamente più vicina alle posizioni di Catone.

2. *Il modello «scipionico».*

Quando ai giochi istmici del 196 Tito Quinzio Flaminino proclamò ufficialmente e solennemente la libertà dei Greci, egli intendeva ricollegarsi direttamente con una pratica politica corrente delle monarchie ellenistiche, che ne avevano fatto uno dei temi caratteristici della loro propaganda in direzione delle antiche *poleis* greche⁵. Non c'è dubbio che, in tal modo, egli si poneva consapevolmente sullo stesso piano di un sovrano ellenistico, e come tale venne considerato dai Greci: una conferma decisiva se ne può ricavare dalla coniazione del celebre statere con il ritratto di Flaminino, che limita i tipi di Alessandro e dei suoi successori⁶. Viene così inaugurata una politica di tipo personale, analoga a quella, contemporanea, degli Scipioni, che innova radicalmente e bruscamente rispetto alle tradizioni romane repubblicane. Non è certo un caso che a Flaminino sia stata eretta a Roma una Statua bronzea con iscrizione greca proprio davanti ai *carceres* del Circo Massimo (e cioè in un luogo rilevante lungo il percorso della *pompa triumphalis*, presso l'*ara Maxima*)⁷. Allo stesso modo, pochi anni più tardi, una statua di Scipione Asiageno in abiti greci sorgerà sul Campidoglio, e cioè, ancora una volta, in un'area cruciale per il trionfo. La collocazione di queste statue è decisiva per la loro interpretazione: non si tratta infatti di effigi private, analoghe a quelle che ci sono note – conservate o solo citate dalle fonti letterarie – anche nel periodo successivo, ma di monumenti pubblici, che sorgono nelle sedi più prestigiose della città, in collegamento con le più importanti cerimonie ufficiali della repubblica. Tutto ciò spiega lo scandalo che esse provocavano nei commentatori già a partire dalla tarda repubblica. Analogamente, vediamo apparire negli stessi anni e in rapporto agli stessi personaggi dei tipi edilizi più o meno direttamente derivati

da modelli orientali, come la villa suburbana e, soprattutto, il mausoleo individuale: in ambedue i casi, caratteristicamente, l'introduttore è Scipione Africano: a lui appartengono il primo esempio di *horti* immediatamente suburbani (localizzabili sul Quirinale)⁹ e la prima villa, quella di Literno, accanto alla quale era la sua tomba, un sepolcro individuale isolato¹⁰: è quasi inutile sottolineare l'importanza di questa novità, che si ispira ovviamente ai mausolei dei dinasti ellenistici (come si ricava anche dall'epigramma encomiastico, opera di Ennio, che vi era inciso sopra)¹¹: dovremo attendere quasi un secolo prima di veder riapparire e affermarsi a Roma e in Italia questo particolare tipo edilizio¹².

Il primo impatto diretto con il mondo ellenistico si traduce dunque nell'introduzione immediata di modelli mutuati dalle corti dei successori di Alessandro: l'élite costituita dalle grandi personalità emergenti nell'ambito dell'aristocrazia senatoria all'inizio del II secolo a. C. tenta così di imporre una nuova cultura, i cui elementi erano stati da tempo elaborati nelle capitali dei regni ellenistici. Ancora una volta, non si tratta di un processo graduale, ma di un fenomeno puntuale e subitaneo (anche se preparato da tempo), al quale del resto non mancherà di seguire una reazione altrettanto risoluta, che provocherà un parziale assorbimento delle punte più avanzate del fenomeno, e una nuova sintesi. Solo molto più tardi, nel corso del I secolo a. C., il definitivo tracollo delle tradizionali strutture politiche romane determinerà la rinascita e l'espansione quasi illimitata di forme ideologiche tipiche dell'ellenismo orientale. Ancora una volta, cioè, la curva del fenomeno acculturativo si presenta sinuosa e spezzata, e non progressivamente ascendente. Di conseguenza, la cultura ufficiale romana nel corso del II secolo a. C. utilizza non un solo modello ellenistico, ma modelli diversi, a seconda delle diverse esigenze che via via si pongono alla politica di

conquista. La committenza, insomma, non ci appare statica e passiva, ma perfettamente in grado di selezionare, tra le varie espressioni che la società greca aveva elaborato nel corso della sua storia, quelle più adeguate, più corrispondenti alle esigenze della classe dirigente romana – nelle sue varie manifestazioni epocali, e nelle sue sfumature politiche.

Nei primi decenni del II secolo – per quanto i dati disponibili siano insufficienti e controversi – sembra che i modelli adottati provengano dalle capitali del mondo ellenistico, e soprattutto da quella con cui più stretti erano i rapporti politici di Roma, e cioè Pergamo. La presenza di motivi culturali pergameni nella Roma della tarda repubblica è stata riconosciuta da tempo, specialmente nella cultura figurativa pubblica più caratteristica della città e cioè quella che potremmo definire l'«arte trionfale». Tuttavia, l'inizio di questo rapporto culturale è attribuito in genere a una fase relativamente tarda, successiva alla fine della dinastia attalide, e contemporanea alla costituzione della provincia d'Asia.

Ora, non solo quanto sappiamo sui legami politici e culturali tra Roma e Pergamo sembra suggerire un'epoca nettamente anteriore, ma soprattutto i dati archeologici disponibili permettono di dimostrare l'esistenza di rapporti anche sul piano delle esperienze figurative almeno a partire dai primi decenni del II secolo a. C.

In primo luogo, va sottolineato che l'alleanza tra Roma e Pergamo è un fatto compiuto già nel corso della seconda guerra punica. Particolarmente interessanti sono i risvolti ideologici di questo rapporto: emerge tra questi la valorizzazione della leggenda della fondazione troiana di Roma, utilizzata come pretesto per una sorta di gemellaggio tra le due città¹⁴. L'utilizzazione precoce del motivo risulta dalla decorazione del tempio di Cizico, dedicato alla madre di Eumene II e Attalo II, Apollonis (dunque tra il 183 e il 159 a. C.), dove troviamo

la rappresentazione di Romolo e Remo. In documenti piú tardi – ma ugualmente collegati con Pergamo, dato il contenuto – i gemelli sono affiancati al fondatore mitico di Pergamo, Telefo¹⁵.

L'episodio centrale del rapporto culturale tra le due città è l'introduzione del culto di Magna Mater a Roma, in piena guerra annibalica. Solo la mediazione fornita dal mito troiano della fondazione di Roma permette di spiegare la localizzazione del tempio di una divinità peregrina non solo all'interno del pomerio, ma addirittura sul Palatino: nel luogo stesso dove la tradizione fissava il momento iniziale della fondazione della città, perpetuato dalla presenza della *casa Romuli* e dell'*Auguratorium*¹⁶.

In altre parole, Cibele viene interpretata non come divinità straniera, ma come divinità indigena, in quanto «troiana». Ciò permetterà all'aristocrazia senatoria di recuperare gli aspetti pericolosi, inaccettabili per la tradizione religiosa romana, di una divinità la cui introduzione era stata imposta dalla plebe romana sull'onda dell'emozione provocata dai disastri della guerra annibalica. Nonostante la solennità che caratterizzò l'arrivo della Magna Mater, il suo culto verrà sottoposto a un rigido controllo da parte dello stato e praticamente sequestrato entro il santuario del Palatino. Come sottolinea giustamente Clara Gallini,

in effetti, la fortuna di Cibele posa sulle caratteristiche di statalità e ufficialità di un culto voluto e controllato dallo stato e avente funzioni di pubblica rappresentanza. Il fatto che queste *sodalitates* (quelle cioè della Magna Mater Idaea) fossero costituite esclusivamente da membri appartenenti alla migliore nobiltà, spiega da sé la differenza di valutazione, da parte della propaganda senatoriale, dei riti stranieri, a seconda che il loro ambito di riferimento fosse ufficiale e gentilizio o informale e popolare.

Quest'ultima allusione si riferisce, ovviamente, al celebre episodio dei *Bacchanalia*¹⁷.

La scelta, in questa prima fase di ellenizzazione cosciente e diretta, di modelli figurativi provenienti da Pergamo – e piú in generale dall'Oriente ellenizzato – non è solo un risultato dei rapporti diplomatici già esistenti con la dinastia attalide: l'alleanza con antiche *poleis* che (come Atene) godevano ancora di una fama culturale indiscussa o (come Rodi) di un prestigio politico innegabile anche nel presente, era contemporanea o addirittura piú antica. La scelta di Pergamo e della cultura asiatica rispondeva quindi a esigenze specifiche, da identificare nei bisogni di quella ristretta parte dell'aristocrazia senatoria piú interessata all'espansione militare in Oriente e – di conseguenza – alla ricerca di strumenti ideologici piú moderni, identificati immediatamente nella politica culturale delle monarchie ellenistiche. Di qui la scelta, che si rivolse inevitabilmente in direzione dell'ellenismo asiatico, tanto sul piano dei contenuti quanto sul piano delle forme. Naturalmente le realizzazioni artistiche dell'ellenismo asiatico – con le loro connotazioni «barocche» – costituiscono una soluzione adeguata alle necessità di una corte ellenistica, e in particolare di quella attalide; la dinastia di Pergamo – per la sua origine tarda e discutibile – dovette sempre venire a patti con le strutture tradizionali, rappresentate, oltre che dalle antiche città elleniche incluse nei suoi domini, dalla stessa capitale, Pergamo, che – a differenza delle altre capitali ellenistiche – non era una recente fondazione dinastica, ma una vecchia *polis*, che conservò sempre, almeno formalmente, le sue strutture tradizionali. Di qui forse una sensibile accentuazione del carattere «demagogico» della politica dinastica pergama, che si riflette anche nella scelta di un'arte dominata dall'elemento drammatico, patetico, piú che dai sottili equilibri della tradizione classica. Contenuto e

forma, in altre parole, non sono separabili, anche se è difficile ormai – in mancanza di fonti dirette – valutare il significato che a queste forme e a questi contenuti si volle dare da parte del nuovo committente, la *nobilitas* imperialista romana. Particolarmente arduo e rischioso, naturalmente, è attribuire ad essa una chiara comprensione del significato ultimo e delle virtualità che i nuovi modelli culturali allora introdotti racchiudevano. In ogni caso, non è proponibile una scelta basata su sole considerazioni formali: il mondo antico – non solo Roma, ma anche la Grecia – non è mai pervenuto a isolare un'estetica (in particolare nella forma figurativa) autonoma dalle categorie etiche e in generale pratiche. Ma ciò significa anche che non gli sfuggivano – contrariamente a quanto può avvenire oggi, proprio per l'enucleazione attuale di un'autonomia artistica – le valenze extraestetiche dello stile. Ciò appare soprattutto nella critica letteraria, e in particolare nella critica letteraria classicistica del tardo ellenismo, che per prima sembra aver elaborato (per sue interne necessità) una teoria coerente degli «stili» letterari (estendendola contestualmente alle arti figurative).

Su tutto ciò dovremo tornare in seguito. Qui interessa per ora esaminare la documentazione superstite (non ampia, ma significativa) del periodo in questione.

3. *Le testimonianze dell'ellenizzazione.*

La diffusione dei modelli pergameni in Italia nel corso della prima metà del II secolo a. C. può essere ormai dimostrata con sicurezza. Particolarmente significativo, a questo proposito, è il complesso di terrecotte provenienti da Civitalba, e in particolare il noto fregio con la rappresentazione della galatomachia delfica. Il luogo di ritrovamento, corrispondente a quello della

battaglia di Sentinum, non può essere casuale: qui si svolse infatti, nel 295 a. C., la celebre battaglia che concluse praticamente le guerre sannitiche, e che vide i Romani trionfare di una coalizione di Sanniti, Umbri, Etruschi e Galli. La spiegazione più ragionevole del fregio con galatomachia è quella che vi riconosce la decorazione di un edificio eretto sul luogo della battaglia, dopo la riconquista dei territori gallici della Cisalpina successiva alla seconda guerra punica (il fregio infatti non può venir attribuito, stilisticamente, al III secolo a. C.)¹⁸. Una datazione entro la prima metà del II secolo a. C. (e più probabilmente entro il primo quarto) è del resto quella che meglio corrisponde alle caratteristiche tecniche e stilistiche del monumento, la cui realizzazione sembra da attribuire a una bottega urbana (conosciamo almeno un frammento di rilievo analogo proveniente da Roma)¹⁹. Il rapporto del fregio con l'ambiente pergameno è suggerito non solo dal soggetto e dallo stile – chiaramente «asiatico» – ma anche da dettagli iconografici precisi, come la riproduzione rovesciata del gruppo del Pasquino.

Una conferma evidente della diffusione capillare di modelli analoghi in tutta l'Italia tirrenica si ricava dalle rappresentazioni ricorrenti su urne etrusche, in particolare, ancora una volta, le galatomachie, di chiara matrice pergamena. Nei prodotti più raffinati (come la celebre urna in alabastro da Todi, con mito di Enomao)²⁰ si può cogliere talvolta una resa stilistica del tutto analoga ai modelli asiatici: il confronto dei particolari, che reggono in modo straordinario all'ingrandimento (segnale evidente di qualità), con dettagli dell'ara di Pergamo è impressionante. Non c'è dubbio che questo, e altri prodotti analoghi, vadano datati ancora nei primi decenni del II secolo a. C.

La diffusione capillare della cultura figurativa asiatica che questi prodotti minori testimoniano non può

spiegarsi, in questo periodo storico, se non con la mediazione di Roma: non nel senso meccanico che in genere si attribuisce a affermazioni di questo genere (e cioè con un passaggio obbligato, fisico di artisti o di modelli attraverso l'ambiente urbano); ma nel senso che, comunque, il fenomeno implica l'egemonia di Roma su tutta l'Italia antica: egemonia culturale – oltre che politica ed economica. Con il secondo secolo, in definitiva cessa la possibilità di una cultura italica autonoma dal centro urbano²¹. La scarsità della documentazione romana relativa a questo periodo – dovuta a ovvi motivi storici – può essere in parte colmata dai dati delle colonie, che stanno emergendo dalla piú recente ricerca archeologica. Centrale, per quanto qui interessa, comincia ad apparire la documentazione di Fregellae²², che presenta il doppio vantaggio di appartenere a un centro particolarmente rilevante e strettamente legato a Roma, ma soprattutto di consentire una datazione inconfutabile, imposta dalla storia stessa della colonia, di cui conosciamo la data di fondazione (328 a. C.) e quella della definitiva distruzione (125 a. C.). All'interno di questi termini estremi, i dati stratigrafici, combinati con quelli storici, permettono di ritagliare fasi cronologiche precise, non piú ampie di un ventennio.

Particolarmente importante è la scoperta di alcuni fregi di terracotta, analoghi per dimensione e stile a quello di Civitalba, collocati in origine nel tablino di alcune *domus* eminenti della città (probabilmente inserite entro la decorazione parietale di primo stile). In uno di questi (purtroppo conservato solo in frammenti) sono rappresentate scene di battaglia terrestre e navale tra Romani e Macedoni (identificabili dai tipici scudi con motivo stellare), certamente di carattere storico, e probabilmente in rapporto con la prima guerra siriana, alla quale i Fregellani parteciparono nella loro qualità di *socii* (come è attestato da Livio)²³. Siamo quindi negli

anni immediatamente successivi al 190, ciò che fa di questo fregio il piú antico rilievo romano con scene storiche che ci sia pervenuto. La datazione è confermata da un secondo fregio che, per esser stato riutilizzato come materiale di riempimento sotto il pavimento dell'ultima fase della *domus* cui apparteneva in origine, può essere attribuito con certezza alla fase precedente, immediatamente successiva alla guerra annibalica. Vi appare la rappresentazione di vittorie affrontate a trofei e di tripodi delfici sormontati dall'*omphalos*: anche in questo caso, si tratta di decorazioni che alludono chiaramente alle glorie familiari, come si deduce dalla loro collocazione nel *tablinum* (centro ideologico della casa, e sede delle *imagines maiorum*). L'allusione a vittorie, in collegamento con l'oracolo delfico, potrebbe riferirsi a un altro episodio della guerra contro Antioco III di Siria: la ricostituzione dell'anfizionia dopo il 189 a. C.²⁴.

Lo stile di questi fregi è chiaramente analogo alle contemporanee realizzazioni dell'ellenismo orientale: risulta così dimostrato definitivamente che i modelli ellenistici erano ormai perfettamente conosciuti e utilizzati dalle aristocrazie latine, in contesti che ovviamente non possono dipendere che dal centro urbano.

È dunque a Roma stessa che dobbiamo ora rivolgerci. Anche se qui non possiamo attenderci, allo stato attuale delle ricerche, una documentazione altrettanto esplicita e ben datata, non mancano tuttavia dati che sembrano confermare un'ampia diffusione di motivi provenienti dall'ellenismo asiatico in un'epoca corrispondente all'inizio della conquista dell'Oriente ellenistico.

Vanno qui ricordati alcuni documenti letterari che, sebbene notissimi, non sembrano ancora considerati al loro giusto valore.

A parte le singole indicazioni, va sottolineato in primo luogo un fatto generale: la tradizione moralistica

romana collegava sistematicamente l'inizio, della corruzione dei costumi con la *luxuria*, cioè l'ostentazione del fasto pubblico e soprattutto privato, sentita come crisi della moralità repubblicana tradizionale; e la *luxuria*, a sua volta, con la conquista asiatica²⁵: cioè tanto con il trionfo su Antioco del 189 di Scipione Asiageno, quanto con quello sui Galati d'Asia di Manlio Vulzone, nel 187. Anche se si insiste, naturalmente, soprattutto sul lusso privato, non c'è dubbio che il concetto di *luxuria* include anche le manifestazioni pubbliche di un'arte ormai totalmente dipendente dai modelli ellenistici.

Particolarmente interessante, a questo proposito, è il passo di Plinio che attribuisce alla *luxuria* asiatica l'introduzione delle statue di culto in bronzo. Questa affermazione, presa alla lettera, contraddice all'altra notizia pliniana che identifica nel simulacro di Cerere il primo esempio di statua di culto in bronzo di Roma – che sarebbe quindi dell'inizio del v secolo a. C.²⁶. Ma qui Plinio vuole probabilmente segnalare la generalizzazione della pratica, ciò che rende ancora più interessante la sua notizia: è del tutto evidente – anche se implicito – che queste statue non possono essere altro che l'opera di artisti provenienti dall'Oriente ellenistico, realizzate direttamente a Roma: è difficile infatti che simulacri di culto provenissero dal bottino di guerra.

La presenza di artisti asiatici a Roma dopo il 190 è del resto attestata direttamente. A questo proposito, è necessario prendere in esame due passi di Livio, che ricordano l'arrivo di *artifices* a Roma, rispettivamente dall'Asia e dalla Grecia, in relazione con i trionfi quasi contemporanei di Scipione Asiageno e Fulvio Nobilior²⁷. Il fatto che in ambedue i casi la menzione degli *artifices* sia in funzione di *ludi* ha fatto pensare che, piuttosto che artisti veri e propri, si debba riconoscere in essi degli attori: *artifices* tradurrebbe cioè il greco *technitai*, con ovvio riferimento ai *technitai* dionisiaci. Forse il

problema non è così semplice. Anche se è probabile che si tratti di *technitai*, non bisogna dimenticare che queste compagnie non comprendevano solo attori, ma tutto l'insieme dei «tecnici» che curavano tanto gli spettacoli teatrali, quanto più in genere le grandi cerimonie spettacolari, così comuni nei regni ellenistici, come la celebre *pompé* di Tolomeo Filadelfo²⁸. Per questo motivo le compagnie di *technitai* dionisiaci erano strettamente collegate al culto dinastico. La loro presenza a Roma in relazione ai trionfi di Scipione Asiageno e Fulvio Nobilione conferma l'acclimatazione a Roma, per opera di questi personaggi, dell'intero sistema cerimoniale delle monarchie ellenistiche: l'esempio più impressionante, in questo senso, sono le feste organizzate ad Amfipoli da Emilio Paolo, sulle quali torneremo più avanti.

La presenza di artisti asiatici in Italia a partire almeno dalla prima metà del II secolo a. C. è comunque accertata almeno in un caso: quello del pittore Marcus Plautius, autore degli affreschi del tempio di Giunone Regina a Ardea²⁹. Va ricordato, in questo contesto, anche il soggiorno a Roma, a partire dal 169 a. C. circa, del grammatico pergameno Cratete di Mallo³⁰.

È molto difficile identificare con sicurezza, in base ai documenti superstiti, l'eventuale attività urbana di questi artisti: il suolo di Roma ha restituito alcuni esemplari di scultura asiatica attribuibili alla prima metà del III secolo a. C.³¹, ma è naturalmente impossibile decidere se si tratta di opere eseguite in situ, da artisti greci, o di importazioni più tarde. L'unica possibilità per confermare questa attività è costituita da prodotti sicuramente locali (perché eseguiti in materiali come il tufo o la terracotta) nei quali sia riconoscibile la presenza di elementi stilistici del primo ellenismo asiatico. Ma anche in questo caso si debbono risolvere difficili problemi di cronologia.

Abbiamo già ricordato in precedenza alcuni esempi

di fregi in terracotta con rappresentazioni storiche o mitiche (Civitalba, Fregellae), certamente databili nei primi decenni del II secolo a. C., nei quali è agevole identificare la presenza di modelli iconografici e di moduli stilistici dell'ellenismo asiatico, che si può constatare anche in prodotti di artigianato artistico come le urne etrusche. La dipendenza di questi fregi, direttamente o indirettamente, dalla cultura figurativa urbana ci è parsa evidente, ed è confermata dalla scoperta a Roma di almeno un frammento di fregio analogo con scena di galatomachia³².

Dobbiamo ora prendere in esame un'importante – anche se numericamente limitata – classe di sculture in tufo, proveniente da Roma, e la cui importanza è centrale per il problema che qui ci interessa. Il nucleo principale, proveniente dalla via Tiburtina, e un secondo gruppo dall'Esquilino sono conservati nei Musei Capitolini, mentre una testa isolata, proveniente dal commercio antiquario – il pezzo piú notevole tra tutti – è oggi a Copenaghen³³. In mancanza dei dati di ritrovamento, la cronologia può essere stabilita solo in base a considerazioni interne, tecniche e stilistiche. Ma anche i dati stilistici, in questo caso, non permettono di andare oltre una generica datazione al II-I secolo a. C. Tuttavia, almeno in un caso è possibile precisare: si tratta della nota testa dello pseudo-Ennio, proveniente dal sepolcro degli Scipioni, che, pur realizzata in un materiale diverso (il tufo dell'Aniene) rispetto alle sculture ricordate in precedenza, appartiene certamente alla stessa classe di manufatti³⁴. Ora, il contesto permette di determinare con sufficiente precisione la cronologia, che in ogni caso non può essere posteriore alla metà del II secolo a. C. (quando il settore principale della tomba, da dove esso proviene, cessò di essere utilizzato). D'altra parte, nel sepolcro il tufo dell'Aniene sostituisce il peperino e il *lapis Gabinus* (utilizzati nei sarcofagi piú anti-

chi) intorno al 170 a. C.³⁵. Possiamo concluderne che lo pseudo-Ennio va datato nel secondo quarto del II secolo a. C. Il sepolcro degli Scipioni ci fornisce un altro indizio importante: la conferma cioè che il peperino viene utilizzato solo per i sarcofagi datati tra il 270 circa e il 200, quando viene sostituito dall'analogo *lapis Gabinus*. In peperino è realizzato l'esemplare più notevole e più antico della serie, il sarcofago di Scipione Barbato, la cui importanza per la scultura medio-repubblicana di gusto ellenizzante abbiamo già segnalato in precedenza³⁶. L'impiego del peperino da parte di botteghe di scultori romani a partire almeno dalla metà del IV secolo è stata del resto confermata dalla scoperta di un altro e più antico sepolcro dei Cornelii³⁷.

In base ai dati finora disponibili, la datazione «alta» del gruppo di sculture in peperino è quindi nettamente preferibile a una datazione «bassa». In ogni caso, sembra improponibile ogni data posteriore al II secolo: nel corso del I secolo a. C. l'uso del tufo in scultura sembra infatti definitivamente soppiantato da materiali più raffinati, come il marmo (universalmente diffuso per la scultura di alto livello), o i calcari più fini (come il palombino)³⁸.

La qualità di queste sculture è notevole, anche se difficilmente apprezzabile, sia per il cattivo stato di conservazione, sia per la perdita della stuccatura e della policromia. Ma l'esemplare conservato a Copenaghen, finora inedito, conserva gran parte dello stucco originario, e permette di valutare il livello tutt'altro che scadente di queste opere, che dovevano costituire imitazioni a buon mercato di lavori in marmo.

Sul piano stilistico, si tratta di opere dipendenti dal medio-ellenismo asiatico: anche da questo punto di vista, oltre che da quello del materiale utilizzato, risulta chiara la diversità da sculture quali lo pseudo-Ennio, dove prevale una resa nettamente più classicistica.

Siamo in presenza di tendenze di fondo molto diverse, anche se vicine nel tempo; ma il confronto, ancora una volta, sembra assicurare una priorità del gruppo di sculture in peperino, che andrebbero in tal caso datate nel primo quarto del II secolo a. C. Tanto dal punto di vista stilistico, quanto dal punto di vista dei contenuti, quest'ultimo è collegabile con prodotti pergameni tra la fine del III e gli inizi del II secolo a. C. (ad esempio, con l'Ara di Pergamo): i soggetti rappresentati sembrano infatti galatomachie, come si deduce da una testa maschile con baffi e senza barba, confrontabile con il «Gallo suicida» Ludovisi; un'altra testa elmata e alcune teste femminili mostrano la stessa accentuazione degli elementi dinamici, ottenuta tramite una lavorazione delle superfici che accentua i contrasti cromatici.

In conclusione, si tratta di una produzione medio-alta – probabilmente più diffusa di quanto non appaia dagli scarsi esemplari conservati – dovuta a botteghe che operano sulla base di modelli dell'arte medioellenistica pergamena (e comunque asiatica), la cui presenza a Roma, in posizione dominante, agli inizi del II secolo a. C. mi sembra così dimostrata.

4. «Morte» e «rinascita» dell'arte. Politica e cultura in Grecia negli anni della conquista romana.

Una svolta importante nelle tendenze della cultura romana si può riconoscere con certezza nel periodo immediatamente successivo, cioè nei decenni centrali del II secolo, compresi tra la terza guerra macedonica e la distruzione di Cartagine e di Corinto. Com'è noto, si tratta di un periodo cruciale, determinante per l'elaborazione definitiva di un'ideologia romana ellenizzante, alla quale collaborarono personalità del calibro di Polibio e di Panezio, e le cui figure centrali si possono rico-

noscere in Emilio Paolo e nel figlio naturale di questi, Scipione Emiliano³⁹.

I processi degli Scipioni – sul versante dell'aristocrazia senatoria di tendenze carismatiche e filomonarchiche – e la repressione dei *Bacchanalia* – sul versante della protesta sociale – avevano permesso alla fazione catoniana di bloccare provvisoriamente l'impatto eversivo della cultura (in senso lato) ellenistica sulla società romana⁴⁰. In questo senso, si tratta di un tipico episodio di controacculturazione, mirante a salvaguardare i tradizionali equilibri repubblicani a livello dell'ideologia (naturalmente, l'azione catoniana non si limitò a questo, ma affrontò aspetti economici e politici di fondo, ai quali qui possiamo solo accennare). Come è evidente, non si trattava di respingere in toto le tendenze ellenizzanti, ma di evitare la totale assimilazione della città entro le strutture culturali del mondo ellenistico. Questa operazione non solo non poteva escludere un certo livello di integrazione, ma anzi lo prevedeva esplicitamente: perfettamente vana, da questo punto di vista, è l'eterna polemica tra i sostenitori di un Catone italico», del tutto sprovvisto di cultura greca, e i sostenitori di un Catone ellenizzato»: se da un lato è indubbia la volontà polemica, il rifiuto dei modelli ellenistici, dall'altro non si può non riconoscere i numerosissimi debiti verso la cultura greca che si possono rintracciare, ad esempio, in tutta l'opera letteraria di Catone⁴¹. Da questo momento ha inizio, infatti, quella caratteristica bipolarità culturale, quasi schizofrenica, che caratterizzerà in seguito la cultura romana, e che ritroviamo ancora perfettamente operante, ad esempio, in Cicerone⁴². In realtà, non ha senso discutere di una cultura romana totalmente omogenea, come non avrebbe senso di parlare di «una» cultura greca. L'azione dei gruppi politici che operano in Roma a partire da questo momento si qualificherà, nell'ambito culturale, proprio attraverso

«scelte» particolari nell'ambito della cultura greca: scelte condizionate dalle esigenze di partenza, che funzioneranno da filtro. Catone in questo non costituisce un'eccezione.

La metodologia da seguire nel campo specifico che qui interessa, quello delle arti figurative (come del resto in altri ambiti culturali), risulta così sufficientemente definita: il quadro di riferimento generale non può essere che l'ideologia senatoria romana (nelle sue varie accezioni e sfumature), la quale riveste il ruolo fondamentale del committente. Questo ruolo egemonico è ulteriormente accentuato, nel campo che qui interessa, dalla svalutazione sociale complessiva cui è soggetta la figura dell'artista, tanto in ambito ellenistico quanto in ambito romano. Anche in questo caso, infatti, dobbiamo guardarci da opposizioni schematiche, di comodo tra «Grecia» e «Roma»: la sola menzione della figura di Fabio Pittore, il nobile artista che firmava le sue opere, è sufficiente a dimostrare la presenza nella società romana di fenomeni analoghi a quelli riscontrabili nella Grecia classica⁴³. In realtà, la svalutazione del ruolo dell'artista è un fenomeno già riscontrabile nei regni ellenistici, e corrisponde a condizionamenti economico-sociali facilmente identificabili: se nella Roma della tarda repubblica e della prima età imperiale possiamo riscontrare un'accentuazione del fenomeno, ciò è da imputarsi semplicemente al pieno sviluppo di un modo di produzione in cui veniva portata al suo livello più avanzato la scissione tra lavoro manuale e lavoro intellettuale.

La pseudo-polarità Grecia-Roma si dimostra impraticabile anche a un altro livello: quello, cioè, accademico e classicizzante, che riconosce l'elemento attivo, culturalmente cosciente nell'artista greco, e quello passivo, culturalmente incompetente nel committente romano. A ben vedere, proprio da concezioni del genere – esplicite o inconsce che siano – derivano le ripetute svaluta-

zioni del ruolo culturale di Roma – e prima dell'Italia: i pretesi ritardi stilistici, le «incomprensioni» e le «banalizzazioni» dei miti greci, ecc., nei quali per lo più va riconosciuto solo il residuo ineliminabile del pregiudizio classicistico.

La coscienza di una svolta culturale determinante nell'ambito della cultura figurativa ellenistica, verificatasi negli anni centrali del III secolo a. C., si riscontra con grande evidenza già negli scrittori antichi. Non si può evitare, a questo punto, di confrontarsi con il celebre passo di Plinio, che costituisce per noi l'affermazione più esplicita e coerente di tale coscienza⁴⁴: «Nella olimpiade 121 (296-293 a. C.) fiorirono Eutichide, Euticrate, Laippo, Cefisodoto, Timarco, Tiromaco. Dopodiché l'arte morì, e rivisse di nuovo nell'Olimpiade 156 (156-153), quando vissero – molto inferiori a quelli citati prima, ma comunque apprezzati – Anteo, Callistrato, Policle, Ateneo, Calliseno, Pitocle, Pitia, Timocle».

Il senso di questa affermazione, per quanto periodicamente ridiscussa⁴⁵, non è equivoco: si tratta di una radicale svalutazione di tutta la produzione artistica del primo e del medio ellenismo, cui si contrappone una valutazione positiva del tardo ellenismo, a partire dalla metà del II secolo, che poggia evidentemente su una impostazione classicistica, assimilabile alle posizioni assunte dal neoclassicismo europeo del XVIII secolo nei confronti dell'arte barocca. La fonte di Plinio è greca (come risulta dal calcolo cronologico in olimpiadi), probabilmente da identificare con Apollodoro di Atene⁴⁶.

Se questo è vero, dovremmo riconoscere nel testo di Plinio una posizione diffusa in circoli ateniesi prossimi alla Stoà, decisamente polemicamente verso l'arte elaborata nelle corti ellenistiche, e tesa a rivalutare le realizzazioni della Grecia classica anteriori ad Alessandro: una impostazione teorica che, considerata la sua cronologia, dovette costituire uno dei fattori determinanti per la

formazione della cultura classicistica neoattica. Difatti, Apollodoro di Atene è praticamente contemporaneo al *revixit ars* pliniano: nato intorno al 180 a. C., pubblicò in prima edizione i suoi *Chronika* intorno al 144-142, dedicandoli a Attalo II, e in seconda edizione, con l'aggiunta di un libro, dopo il 120-119. Quello che sappiamo della biografia di questo scrittore è molto interessante: attivo ad Alessandria fino al 145 circa, e probabilmente espulso insieme agli altri intellettuali da Tolomeo Fiscone, si rifugiò a Pergamo, presso Attalo II, da dove (dopo la morte di Attalo III e la fondazione della provincia d'Asia) si trasferì ad Atene. Suoi maestri furono gli stoici Diogene di Seleucia e forse il quasi coetaneo Panezio⁴⁸. Sono importanti, per l'attribuzione del passo di Plinio a questo autore, le considerazioni di S. Mazzarino sul passo parallelo di Dionisio di Alicarnasso, che stabilisce un'analogia periodizzazione per la storia della retorica⁴⁹, ma facendo scendere fino all'epoca di Augusto la rinascita classicistica⁵⁰. Anche in questo caso, la fonte ultima va riconosciuta in Apollodoro di Atene. Un ulteriore dato favorevole all'identificazione potrebbe essere la scelta delle due date (iniziale e finale) della «morte e rinascita dell'arte», che Mazzarino collega rispettivamente con l'occupazione del Mouseion di Atene da parte di Demetrio Poliorcete (294 a. C.) e con il successo della città nell'affare di Oropos (156-155 a. C.): in ambedue i casi, un avvenimento collegato alla storia ateniese (e nel secondo, anzi, proprio ad Apollodoro, dal momento che ambasciatore a Roma in quell'occasione fu Diogene di Seleucia, uno dei suoi maestri)⁵¹.

È importante, di conseguenza, esaminare più da vicino il testo di Dionisio di Alicarnasso che, a differenza di quello di Plinio, è inserito in un contesto più ampio, che in gran parte dovrebbe restituire il tono della fonte principale.

Una particolare attenzione meritano le connotazioni

non solo culturali, ma politiche del testo di Dionisio: si deplora in primo luogo il fatto che le cariche e i posti direttivi nelle città greche fossero toccati ai rappresentanti della retorica asiana, e non a quelli della «retorica filosofica» di tradizione attica⁵². Inoltre, si sottolinea che la trasformazione, ormai pienamente realizzata – e cioè l’abbandono della retorica asiana – è dovuta soprattutto all’intervento determinante dei Romani: «la causa e l’origine di una tale trasformazione ritengo che sia da riconoscere nell’onnipotente Roma, che obbliga tutte le città a guardare verso di lei, e nei suoi governanti, che amministrano lo stato virtuosamente e per il meglio, che sono colti ed esperti nel giudizio: la parte più saggia della città, onorata da loro, si è sviluppata sempre di più e quella stolta è stata obbligata a rinsavire». Non si tratta solo di adulazione nei confronti di Roma: è difficile non cogliere, dietro la valutazione etica, la presenza di solide motivazioni politiche: questa «parte migliore» della città, educata alla buona retorica della tradizione e sostenuta dai Romani, cos’altro può essere se non l’élite oligarchica? E la «parte peggiore», dedita alle male arti della retorica asiana, difficilmente sarà distinguibile dal *demos* e dai suoi demagoghi. Il riferimento più immediato è ad alcuni membri delle scuole filosofiche (e retoriche) di Atene al momento della guerra mitridatica: siamo nel clima del discorso di Atenione riportato da Posidonio⁵³. Ma situazioni analoghe si possono riconoscere anche in precedenza: basti pensare alla posizione di Polibio al momento della guerra acaica e della distruzione di Corinto⁵⁴.

Il testo di Dionisio ci aiuta quindi a ricostruire il contesto politico del classicismo tardo-ellenistico: un contesto caratterizzato dalla polarità cultura asiana / cultura neoattica, come riflesso della lotta politica nelle città greche (e nella stessa Atene), e dall’intervento di Roma in favore del secondo: si tratta certo di una semplifica-

zione rispetto alle complesse mediazioni che dovettero certamente caratterizzare in Grecia i rapporti tra politica e cultura al momento della conquista romana: ma è chiaro allo stesso tempo che una tale interpretazione appartiene già al mondo antico, e non è una estrapolazione abusiva di interpreti moderni⁵⁵.

È anche possibile superare fin da ora una possibile obiezione contro l'estensione a altri ambiti culturali di un giudizio quale quello di Dionisio di Alicarnasso, che sarebbe riferibile solo alla retorica. In realtà, come ha mostrato S. Mazzarino, è probabile che l'assimilazione tra «morte e rinascita» della retorica e quella delle arti figurative fosse già realizzata nella fonte primaria, e cioè Apollodoro di Atene». Del resto, ciò risulta anche dal testo di Dionisio, che non limita affatto alla sola retorica il discorso: «Ma per fortuna non solo, come dice Pindaro, il tempo è il salvatore dei giusti, ma lo è anche delle arti e degli studi e di ogni altra cosa eccellente». L'introduzione delle arti (*technai*) non può riferirsi ad altro, in questa sede, se non alle arti figurative. In conclusione, la teorizzazione classicistica della «morte» e della «rinascita dell'arte» sembra difficile da confinare in un ambito meramente «culturale»: sulla base del confronto con quanto si può ricavare dalla contestuale teorizzazione dell'aspetto retorico, parrebbe di poter affermare per essa, almeno in via d'ipotesi, una possibile valenza «politica», determinata dalla convergenza di interessi greci e romani: la stessa problematica, cioè, che, in un ambito più strettamente politico, è al centro della trattazione storica polibiana.

5. *La figura di Emilio Paolo.*

Il *revixit art* si colloca in un momento storico preciso: quello immediatamente successivo alla vittoria di Pidna

che, con la distruzione della Macedonia, chiarí definitivamente all'opinione pubblica greca il carattere irreversibile della conquista romana. A partire da questo momento, come afferma esplicitamente Polibio, Roma appare come la potenza egemone del Mediterraneo⁵⁷.

È particolarmente importante, di conseguenza, seguire le mosse del vincitore di Pidna nei mesi immediatamente successivi alla battaglia: un comportamento quanto mai significativo, orientato da quello che potremmo chiamare un disegno complessivo di politica culturale.

Due episodi spiccano particolarmente: le feste di Amphipolis e il *tour* in Grecia⁵⁸. Per quanto riguarda le prime, l'essenziale è stato detto, recentemente, da Ferrary: si trattava di celebrazioni di carattere puramente greco in ogni loro aspetto, dall'annuncio dato in tutte le città di Europa e di Asia (come negli agoni panellenici), all'invio da parte di queste ultime di *theoroi*; dai sacrifici, ai banchetti, al tipo stesso delle gare – atletiche, musicali, ippiche. Il fine politico che ci si proponeva risulta anche dalla reazione di Antioco IV, i cui festeggiamenti di Dafne non avevano altro scopo che di entrare in concorrenza con quelli di Amphipolis, come sappiamo da Polibio». In altri termini, Emilio Paolo celebra la vittoria di Pidna come un sovrano ellenistico, e ciò non ha alcun precedente a Roma.

Importante è anche la scelta di Amphipolis, un'antica colonia ateniese: come osserva Ferrary, ciò dimostra che la festa era rivolta principalmente alle città della vecchia Grecia; una scelta significativa nel momento in cui veniva celebrata la sconfitta definitiva della Macedonia. Ci troviamo quindi in presenza di un'opzione precisa, esplicita e cosciente, che privilegia il vecchio mondo delle *poleis* greche (e in particolare Atene) rispetto al nuovo assetto delle monarchie ellenistiche. Il messaggio risulta così profondamente modificato relativamente a quello della generazione precedente, di Flaminio e degli

Scipioni: alla ripulsa del modello monarchico ellenistico fa riscontro la rivalutazione delle *poleis* (ciò che significa, sul piano culturale, della tradizione classica). Siamo in presenza di un riscontro politico praticamente perfetto con la scelta culturale sottesa alla parola d'ordine della «rinascita» delle arti. È importante sottolineare che si tratta di una iniziativa intrapresa da un generale romano, di una scelta sorretta da precisi intenti propagandistici, da cui ci si attendevano evidentemente concreti vantaggi politici. Anche se non mancò certo il contributo di consiglieri greci (che ci è noto per un'epoca di poco successiva: basti pensare all'attività a Roma di Polibio e di Panezio), non c'è dubbio che la decisione e la scelta ideologica, in ultima istanza, appartenne a Emilio Paolo.

Una conferma decisiva se ne può ricavare dall'altro episodio che qui c'interessa: il *grand tour* della Grecia che Emilio Paolo realizzò nei mesi successivi a Pidna. Ancora una volta, si tratta di una novità assoluta, e quindi di una operazione che, per il suo stesso carattere di profonda innovazione, non può che corrispondere a un preciso progetto.

La fonte principale dell'episodio è naturalmente Polibio: l'ampiezza con cui esso è narrato, che risulta chiaramente dai pochi frammenti superstiti, è di per sé un chiaro indizio dell'importanza che gli si attribuiva, tanto più notevole, quanto meno l'autore greco è in genere interessato a narrazioni pittoresche di questo tipo. Ciò dovrebbe significare, a mio avviso, una centralità dell'episodio anche sul piano politico⁶⁰.

Il documento figurativo fondamentale che questo viaggio ci ha lasciato è il pilastro di Delfi⁶¹, il cui fregio con la rappresentazione della battaglia di Pidna costituisce il più antico esempio di rilievo storico «romano» in marmo. Torneremo più avanti su di esso: qui interessa per ora segnalare il fatto, estremamente significativo,

che l'iscrizione commemorativa è redatta in latino⁶². Se ricordiamo la subordinazione alla cultura greca che testimoniano le iscrizioni ufficiali di Flaminio, degli Scipioni e dello stesso Lucio Mummio⁶³, non possiamo non essere colpiti da questo dettaglio, che è del resto confermato da un altro episodio⁶⁴: nel corso dei festeggiamenti di Anfipoli Emilio Paolo, nell'annunciare ai Macedoni le decisioni del Senato a loro riguardo, usa il latino, lasciando la cura della traduzione in greco al pretore C. Ottavio. Anche in questo caso, l'opposizione con le proclamazioni di Flaminio, fatte direttamente in greco (anche se tramite un araldo) è patente, e certamente voluta e calcolata⁶⁵. Sappiamo infatti che Emilio Paolo conosceva perfettamente il greco, e se ne servì, ad esempio, per rivolgersi a Perseo, quando questi gli fu condotto, prigioniero, nell'accampamento⁶⁶. Credo che qui Ferrary sottovaluti l'importanza di questo diverso comportamento: mi sembra evidente che vi si debba leggere proprio una delle prime testimonianze della polarità tra «pubblico» e «privato», tipica della cultura romana repubblicana: nella sua veste ufficiale, il magistrato romano non può che esprimersi in latino, mentre privatamente egli può far sfoggio della sua cultura greca. Per motivi non diversi, Cicerone, nelle sue arringhe contro Verre, fingerà di ignorare il nome di Policleto, proprio l'autore di cui nel Bruto esalterà l'eccellenza⁶⁷.

Il conformismo formalista di Emilio Paolo, anche in questi dettagli apparentemente secondari, corrisponde a quanto sappiamo sulla sua posizione politica, tutto compreso analoga a quella di Catone. Il suo filellenismo, innegabile, non può quindi venir confuso con quello, eversivo, di Flaminio e degli Scipioni. Esso costituisce un compromesso obbligato tra i solidi valori della tradizione repubblicana, che vanno comunque salvaguardati, e la necessità di rinnovamento imposta dalle nuove responsabilità della politica imperiale. Da questo punto

di vista, la figura pubblica del suo figlio naturale, Scipione Emiliano, non si presenta con caratteristiche diverse.

Il momento centrale del *grand tour* di Emilio Paolo ha come teatro Olimpia. In questo caso, fortunatamente, un frammento conservato di Polibio attesta senza possibilità di dubbio l'autenticità dell'episodio, la cui rilevanza è confermata da testimonianze più tarde, che ne ripetono, in forme sostanzialmente analoghe, i dettagli⁶⁸: «Poiché ne era da tempo desideroso, navigò verso Olimpia per visitarla... e vedendo la statua, ne fu colpito e disse che solo Fidia gli sembrava aver rappresentato lo Zeus di Omero, e che aveva sempre desiderato visitare Olimpia, ma che la realtà superava l'aspettativa»⁶⁹. Livio aggiunge che successivamente egli celebrò una cerimonia più solenne del solito, «come se stesse sacrificando sul Campidoglio»⁷⁰.

Quest'ultima indicazione merita un commento: anche se è possibile che si tratti di un'aggiunta di Livio, destinata a conferire un'aura «romana» all'episodio, sta di fatto che essa allude chiaramente a una sorta di identificazione tra lo Zeus di Olimpia e il Giove Capitolino, che dovette avere qualche conseguenza anche sul piano figurativo: dopo l'incendio del Campidoglio dell'83 a. C., il simulacro di Giove venne rifatto da un artista neoattico, Apollonio, prendendo a modello proprio lo Zeus di Olimpia, come si deduce dalle varie copie che ce ne sono rimaste (principale tra tutte quella del Giove di Otricoli)⁷¹.

Ma il dato essenziale che si ricava dall'episodio è la particolare ammirazione testimoniata da Emilio Paolo per il simulacro fidiaco, che si esprime attraverso il tipico confronto letterario: un caratteristico procedimento retorico «classicistico», che procede tramite il confronto tra parametri esemplari. La scelta di Fidia come culmine ideale della cultura non è affatto banale in questo

momento storico: essa corrisponde a una teorizzazione tardo-ellenistica che, come ha dimostrato lo Schweitzer⁷² ne sostituisce una piú antica, in cui il vertice dello sviluppo artistico era identificato in Lisippo: si tratta della teoria espressa da Senocrate nella fase iniziale dell'ellenismo, scalzata e sostituita, intorno alla metà del secolo, dalla teoria classicistica collegata al nome di Apollodoro di Atene. Frammenti di quest'ultima si possono rintracciare in vari autori latini, da Cicerone, a Plinio, a Quintiliano⁷³; la formulazione pliniana del *revixit ars*, come abbiamo visto, ne costituisce parte integrante.

L'esposizione piú ampia e articolata di questa «teoria classicistica» si ritrova in Quintiliano, che riconosce in Fidia il culmine dell'arte⁷⁴:

Ma quello che manca a Policleteo viene attribuito a Fidia e ad Alcamene. Tuttavia si ritiene che Fidia riesca meglio nella rappresentazione degli dèi che in quella degli uomini. Ma nella lavorazione dell'avorio egli è assolutamente impareggiabile, come basterebbero a provare anche solo la Minerva di Atene o il Giove Olimpico nell'Elide, la cui bellezza sembra aver aggiunto qualcosa anche alla venerazione tradizionale, tanto la maestà dell'opera si avvicina all'idea stessa della divinità.

Sembra di cogliere in quest'ultima espressione, un'eco della frase pronunciata da Emilio Paolo: lo Zeus di Fidia corrisponde all'idea stessa del dio, e l'idea piú alta di Zeus è quella espressa in poesia da Omero. La «teoria dell'idealismo tardoellenistico», come la definisce Schweitzer, dovuta ad Apollodoro di Atene, esprime dunque concetti e scelte del tutto analoghi a quelli che possiamo attribuire a Emilio Paolo, e la cui autenticità è dimostrata, al di là di ogni ragionevole dubbio, dalla relazione che ce ne ha lasciato Polibio, la persona piú informata su dettagli del genere. Ancor meglio: la for-

mulazione di Emilio Paolo precede cronologicamente quella di Apollodoro di Atene. Anche se è probabile che dietro al magistrato romano si debba riconoscere la presenza di intellettuali greci, in grado di orientarne le scelte culturali, resta il fatto innegabile di questa precoce formulazione di cui, se consideriamo le circostanze in cui fu pronunciata, non potrà sfuggirci il valore normativo e prescrittivo: i modelli (etici oltre che estetici) della cultura romana ufficiale non vanno più cercati nelle manifestazioni di corte delle monarchie uscite dalla conquista di Alessandro (e cioè nell'arte del primo e del medio ellenismo) ma si devono ormai identificare nella più alta espressione culturale della vecchia Grecia, nell'arte classica della *polis*, e in particolare di Atene. Il classicismo neoattico del tardo ellenismo ci appare così pienamente definito, e – quel che più conta – definito per iniziativa e per gli scopi della potenza dominante: non tarderemo a riconoscere gli effetti concreti di questa caratteristica operazione.

In primo luogo, ne possiamo forse identificare le tracce proprio a Olimpia. Sappiamo da Pausania che il simulacro di Zeus, evidentemente in precarie condizioni di conservazione, venne restaurato ad opera di Damophon di Messene⁷⁵: la cronologia di questo scultore è discussa, ma le recenti scoperte di Messene sembrano aver ormai sfatato almeno l'assurda datazione in età adrianea, ancora di recente riproposta⁷⁶. Non sembra che si possa più dubitare della cronologia «media», corrispondente alla prima metà del II secolo a. C. Non mi sembra che sia stata mai notata la coincidenza cronologica tra la visita di Emilio Paolo a Olimpia e il restauro dello Zeus di Fidria da parte di Damophon: anche se manca una prova definitiva, l'associazione dei due fatti sarebbe del tutto naturale. Se lo Zeus era in cattive condizioni al momento della visita di Emilio Paolo, come non pensare a questi come possibile committente di un'opera enorme-

mente costosa, in un momento in cui le finanze del santuario non dovevano essere troppo fiorenti? In ogni caso, l'ipotesi permetterebbe, tra l'altro, di confermare la cronologia di Damophon proposta in precedenza, e di spiegare il motivo per cui il nome di questi non risulta tra quelli del *revixit ars*: la sua attività risulterebbe infatti anteriore a quella canonica, rappresentata dall'olimpiade 156.

La possibilità di verificare nel concreto le opzioni figurative di Emilio Paolo ci è fortunatamente offerta da due monumenti, uno a Delfi e l'altro a Roma.

Il primo di questi, già ricordato in precedenza, è il notissimo pilastro di Delfi⁷⁷. Una ricerca recente ha permesso di ricostruirne con precisione il vero aspetto e la probabile posizione, simmetrica rispetto al pilastro di Prusias, a sinistra del tempio di Apollo. È stato inoltre possibile risolvere definitivamente lo spinoso problema della doppia utilizzazione del monumento, che sarebbe stato iniziato da Perseo, come attestano le fonti letterarie. La base inferiore ad ortostati ha rivelato infatti caratteristiche del tutto diverse rispetto al pilastro sovrastante: la statua equestre del re, che doveva inizialmente poggiare su questo basamento, venne poi sostituita da quella di Emilio Paolo, che sorgeva sull'alto pilastro, eretto in un secondo tempo. Tracce dell'iscrizione greca originaria ne confermano l'esistenza⁷⁸.

La trasformazione in pilastro si ispira ad altri monumenti presenti a Delfi, e suggerisce un'equiparazione ai re ellenistici del console romano. Tuttavia, la voluta distinzione dalle realizzazioni precedenti (e non solo dai sovrani ellenistici, ma anche da altri generali romani, come Flaminio) si ricava dall'iscrizione, ostensibilmente redatta in latino, e la cui formula dimostra che il pilastro deve intendersi come vera e propria preda bellica, tolta a Perseo e ai Macedoni (ciò che si spiega con la presa di possesso e la trasformazione del monumento

precedente)⁷⁹. È interessante anche osservare che il cavallo della statua bronzea disposta alla sommità si presentava impennato, secondo uno schema che si rifà a monumenti macedoni (in particolare riconoscibile nel celebre gruppo lisippeo del Granico)⁸⁰. I rilievi che coronano la sommità del pilastro (primo esempio conservato di rappresentazione «storica» romana in marmo), opera di un modesto atelier greco, confermano la scelta iconografica e ideologica, dal momento che, invece di rappresentare il momento decisivo della battaglia di Pidna, e cioè lo scontro tra la falange macedone e le legioni romane, sottolineano soprattutto lo scontro «elitario» delle cavallerie, segnalando solo in particolare, in modo quasi simbolico, l'episodio del cavallo sciolto, che aveva casualmente provocato l'inizio della battaglia.

L'altro monumento è il noto gruppo dei Dioscuri, proveniente dal *lacus Iuturnae*. L'area orientale del Foro, come si è visto di recente⁸¹, sembra aver conosciuto una totale ristrutturazione ad opera dei censori del 164 a. C. Pur nella quasi totale ignoranza in cui ci troviamo sull'attività di questi censori (Q. Marcio Filippo ed Emilio Paolo) in seguito alla perdita del testo di Livio, è forse possibile attribuire al secondo dei due la costruzione di una basilica (la Basilica Aemilia, da non confondere con la Fulvia) che sarebbe da identificare in alcuni resti compresi tra il Tempio del Divo Giulio e il *lacus Iuturnae*.

In ogni caso, un passo di Minucio Felice⁸² sembra attestare che le statue dei Dioscuri, erette al centro del *lacus*, e i cui resti furono scoperti da Giacomo Boni all'inizio del secolo, furono realizzate per ordine di Emilio Paolo, a ricordo di un'epifania degli dèi che avrebbero annunciato la vittoria di Pidna in circostanze analoghe a quelle successive alla battaglia del lago Regillo.

In un lavoro apparso alcuni anni fa⁸³ avevo proposto di riconoscere nelle statue dei divini cavalieri non già

degli originali del v secolo a. C., ma rielaborazioni ellenistiche basate su un originale di periodo severo. La cronologia che allora avevo proposto – la fine del II secolo a. C. – può essere ora precisata, e notevolmente rialzata: si tratta dunque di opere databili intorno al 164 a. C. I loro modelli vanno attribuiti agli anni intorno al 470 a. C., quella in cui fu realizzato il Tempio di Zeus a Olimpia. Si deve inoltre ricordare che il maestro di Fidia, Hegias, era autore di un gruppo bronzeo dei Dioscuri, che a partire verosimilmente dall'età augustea, era collocato davanti al tempio di Giove Tonante sul Campidoglio⁸⁴: non è impossibile che a questo originale si siano ispirate le statue del *lacus Iuturnae*. In ogni caso, queste denotano – forse per la prima volta nell'arte ellenistica – un gusto retrospettivo molto interessante, che si ispira a modelli, probabilmente attici, dell'arte severa: è possibile che la scelta cronologica sia stata dettata dal desiderio di far corrispondere lo stile epocale delle sculture con il momento storico dell'introduzione del culto di Castore e Polluce in Roma: un'operazione il cui raffinato intellettualismo corrisponderebbe bene a quanto sappiamo sulla cultura di Emilio Paolo.

Agli stessi anni e alla stessa temperie artistica si devono forse attribuire i frammenti di un frontone in terracotta, proveniente dalla via Latina⁸⁵. Il luogo di rinvenimento coincide con quello indicato dalle fonti letterarie per il tempio di Fortuna Muliebris, la cui realizzazione era collegata tradizionalmente con l'episodio di Coriolano. Non sappiamo nulla di un restauro dell'edificio nel corso del II secolo a. C., ma ciò può essere attribuito alla perdita del testo di Livio: in tal caso, dovremmo fissarne la datazione in un periodo immediatamente successivo al 167⁸⁶: lo stile delle terrecotte infatti non sembra permettere una cronologia più tarda. Anche se una relazione con la censura di Emilio Paolo non può essere dimostrata, queste terrecotte costituiscono un

documento importante della cultura figurativa a Roma negli anni centrali del II secolo a. C.

Ciò che colpisce immediatamente nei frammenti di questo frontone (e li differenzia nettamente rispetto a esempi analoghi, probabilmente un po' piú antichi, come quello da via San Gregorio) è la mescolanza eclettica degli stili, che raggiunge qui la massima accentuazione.

Nei frammenti di teste conservati vediamo convivere le espressioni tipiche del tardo ellenismo, ispirate a modelli di pieno IV secolo (testa maschile barbata, probabilmente di Giove; testa di divinità femminile diademata), con altre, che si rifanno direttamente a prodotti dell'arte severa: una testa maschile, forse di Apollo, è caratterizzata da una tipica pettinatura tardo-arcaica a file sovrapposte di piccoli boccoli schematizzati; anche la resa stilistica in questi esemplari varia, aderendo coerentemente ai diversi tipi iconografici. Nelle parti secondarie, in scala piú ridotta (come una testa di cavallo in corsa) lo stile è quello, corsivo o mosso, proprio del medio ellenismo.

È interessante sottolineare anche la presenza di motivi derivati dai modelli della grande scultura culturale, come gli occhi cavi, forse riempiti in origine con paste vitree.

Siamo in presenza di tipici prodotti del classicismo neoattico all'inizio del suo sviluppo; notiamo già la presenza di tutti i motivi che caratterizzeranno anche in seguito questa scuola artistica; in particolare, l'eclettismo, che riunisce – con un tipico procedimento intellettualistico – tutti gli stili anteriori alla «morte dell'arte»: una sorta di inventario retrospettivo dei periodi piú brillanti dell'arte greca classica, dalla fase severa al IV secolo. Allo stesso modo, dalla lista degli scultori citata da Quintiliano (che dipende quasi certamente, come si è visto, da Apollodoro di Atene), «con poche parole è stata eccellentemente tracciata l'evoluzione dell'arte

dall'idealismo del v secolo fino alla ritrattistica del primo ellenismo»⁸⁷. Questo eclettismo, cronologicamente limitato al v e al iv secolo a. C., è quindi l'illustrazione perfetta della teoria della «morte e rinascita dell'arte».

6. *Polycles e le botteghe neoattiche.*

Tra gli autori ricordati da Plinio come rappresentanti della «rinascita» della metà del II secolo, solo uno può assumere per noi una qualche consistenza, Polycles⁸⁸. Ciò è dovuto alle citazioni di altra fonte che ricordano l'opera sua e di altri membri della stessa famiglia, alle quali si possono collegare alcune iscrizioni e forse anche un'opera conservata⁸⁹. Non è qui il caso di riprendere in dettaglio i complessi problemi genealogici che pone questa famiglia di artisti; basterà solo ricordare che conosciamo con certezza il padre di Polycles, Timarchides, oltre a un suo fratello (Dionysios) e a un figlio, Timocles, che chiude la lista del *revixit ars*, e ci fornisce così un indizio sulla composizione della lista pliniana, che forse comprende gruppi omogenei di artisti, disposti in ordine cronologico progressivo. La scoperta a Delo di una statua firmata insieme da Dionysios e Timarchides II, databile intorno al 120 a. C.⁹⁰, fornisce un'importante conferma a questa ricostruzione cronologica: probabilmente Polycles era allora già morto, ed era stato sostituito dal figlio, mentre la direzione della bottega sembra nelle mani del fratello Dionysios (che infatti firma per primo). La statua di C. Ofellius Ferus è importante anche per un altro motivo: essa contribuisce a dimostrare il rapporto continuativo con committenti romani (e non solo di livello senatorio) di questa importante famiglia di scultori ateniesi.

Anche se testi e iscrizioni attestano una notevole attività dell'atelier anche nella Grecia propria, sembra

che le commesse piú notevoli siano quelle romane. Da questo punto di vista, l'opera piú importante di Polycles, in collaborazione con il fratello Dionysios, si deve identificare nelle statue di culto realizzate per Metello Macedonico. La notizia si ricava da un passo di Plinio⁹¹ che, se presenta qualche difficoltà di lettura, è però sufficientemente chiaro per quanto riguarda il dato fondamentale: la realizzazione cioè dei simulacri di culto del tempio di Giove Statore, eretto da Metello Macedonico, e di quello adiacente di Giunone Regina, racchiusi ambedue entro il Portico di Metello.

Questo complesso edilizio, che ancora nel 70 a. C. continuava a essere uno dei piú notevoli della città per il suo corredo di opere d'arte⁹², era il primo in Roma in cui fossero stati realizzati edifici interamente di marmo: è questo il caso almeno del tempio di Giove Statore, opera di un architetto greco, Hermodoros di Salamina⁹³. I lavori dovettero cominciare subito dopo il trionfo di Metello, nel 146 a. C., ma non sappiamo quando furono terminati⁹⁴. In ogni caso, ci troviamo in presenza di una notevole conferma della cronologia del *revixit ars*: l'attività principale di Polycles – il suo *floruit* – dovette coincidere con questa, che sembra la sua opera piú importante, e che è solo di pochi anni posteriore all'olimpiade 156. Allo stesso tempo, troviamo conferma del fatto, già intravisto in precedenza, che la «rinascita» dell'arte attica è strettamente connessa, anzi condizionata dalle scelte romane: gli unici due artisti del *revixit ars* che per noi sono qualcosa di piú di semplici nomi, e sui quali possediamo qualche informazione – Polycles e il figlio Timocles – hanno operato ambedue al servizio di committenti romani. Anche se i dati disponibili non permettono di superare il livello di una mera ipotesi, quanto sappiamo sul funzionamento del patronato romano in età repubblicana – che riguarda però soprattutto letterati, nel senso ampio della parola – induce a ritenere che

la bottega di Polycles si sia trasferita dalla Grecia a Roma al seguito di Metello Macedonico, al momento del trionfo di quest'ultimo⁹⁵. L'unica altra indicazione importante sull'attività di Polycles a Roma sembra confermare il rapporto privilegiato di questi con i Caecilii Metelli.

L'informazione ci è fornita, in modo del tutto casuale, da Cicerone⁹⁶, a proposito di un gruppo di statue equestri bronzee erette da Q. Cecilio Metello Scipione sul Campidoglio tra il 52 e il 50 a. C. e che rappresentavano i suoi antenati. Dovendo indicare la posizione di due statue, Cicerone le collega rispettivamente al tempio di Ops (probabilmente Ops Opifera) e all'Ercole di Polycles. Tutte queste indicazioni ci riconducono ai Cecilii Metelli. In primo luogo, la denominazione collettiva del gruppo di statue, «turma inauratarum equestrium», non può non ricordare la «turma statuarum equestrium»⁹⁷, la «turma Alexandri»⁹⁸, e cioè il gruppo di Alessandro con i caduti del Granico opera di Lisippo, che si trovava appunto all'interno della *porticus Metelli*⁹⁹. Che si trattasse di una copia di questo gruppo, le cui teste erano state sostituite da ritratti degli antenati di Metello Scipione, è confermato dall'esistenza di almeno un altro gruppo del genere, collocato nel tempio di Giunone Sospita a Lanuvio probabilmente ad opera di L. Licinio Murena, il console del 62 a. C.¹⁰⁰. Al collegamento evidente con la *porticus Metelli* si deve aggiungere il fatto che il tempio di Ops Opifera, in vicinanza del quale era collocato il gruppo, era opera di L. Cecilio Metello, console nel 251 e nel 247, uno dei principali personaggi della famiglia¹⁰¹. È dunque evidente che la scelta del luogo destinato alle statue da parte di Scipione Metello non era stata casuale; così si spiega anche la presenza negli immediati paraggi dell'Ercole di Polycles, evidentemente un'altra commessa di Metello Macedonico, destinata a ornare l'area antistante al tempio

fatto costruire da un suo antenato, che da ogni punto di vista si può considerare il vero fondatore della famiglia. Non sappiamo le ragioni dell'interesse di Metello Macedonico per Ercole: la rappresentazione di un Ercole giovanile, stante e appoggiato alla clava, si ritrova in una moneta di Metello Scipione, coniata in Africa nel 47-46 a. C.¹⁰²: è possibile che si tratti proprio dell'Ercole di Polycles.

In effetti, è estremamente probabile che una parte di quest'ultimo si sia conservata: una gigantesca testa di Ercole giovanile in marmo pentelico, opera di uno scultore attico della metà del II secolo a. C., è stata infatti scoperta negli anni '30 ai piedi del Campidoglio, in un punto che corrisponde bene alla zona occupata dal tempio di Ops¹⁰³. Le dimensioni, molto superiori al vero (0,75 m, collo compreso), la qualità del marmo (pentelico), le caratteristiche formali, chiaramente ellenistiche, e tecniche (si tratta di un acrolito) rendono l'identificazione praticamente certa.

Di conseguenza, siamo in grado di riconoscere, almeno in un caso, l'aspetto di un'opera realizzata da uno degli scultori del *revixit ars* pliniano: i modelli a cui essa palesemente si ispira sono quelli della scultura del IV secolo a. C., in particolare di Prassitele, ma rivissuti attraverso una sensibilità formale chiaramente ellenistica.

La posizione originaria della statua, in collegamento con il tempio di Ops Opifera, opera del L. Cecilio Metello del III secolo a. C., e con la «turma equestris» di Scipione Metello, non è certamente casuale: si tratta di una zona del Campidoglio certamente monopolizzata dai Metelli. Anche in questo caso dunque, come in quello dei simulacri di culto della *porticus* Metelli, Polycles lavorava alle dipendenze di Metello Macedonico, in cui dobbiamo di conseguenza identificare anche il committente dell'Ercole del Campidoglio: siamo in presenza di un evidente rapporto di clientela, che legava lo

scultore greco al potente *patronus* romano. Ci si può di conseguenza chiedere se il C. Ofellius Ferus – certamente un *negotiator* italico, la cui statua-ritratto di Delo è opera della stessa bottega di Polycles (certamente dopo la morte di questi) – non sia stato in qualche modo legato ai Metelli. D'altra parte, una possibile attività di maestranze greche al servizio di *negotiatores* nella stessa Roma sembra confermata dall'esempio dell'Hercules Olivarius, che esamineremo più avanti.

L'attività degli artisti neoattici a Roma e nel Lazio durante la seconda metà del II secolo a. C. può essere seguita soprattutto attraverso una serie di statue di culto, spesso ben databili perché connesse con complessi sacrali di cui conosciamo sufficientemente le vicende edilizie¹⁰⁴. Non databile in base a dati esterni, ma comunque certamente assai prossimo all'Ercole del Campidoglio, è un acrolito femminile di provenienza sconosciuta, conservato nei Musei Capitolini¹⁰⁵. Le caratteristiche stilistiche sono del tutto analoghe: l'ovale allungato del viso, il mento pieno e arrotondato; la bocca leggermente socchiusa, assolutamente identica nella resa delle fossette laterali e delle labbra; il modellato delicato e sensibile, che si rivela in particolare nelle leggere depressioni ai lati del naso e nella resa, assai plastica, delle sopracciglia. L'aspetto complessivamente più generico e meno caratterizzato della testa femminile – forse in parte dovuto anche alla riliscitura moderna – non sorprende: si tratta di una costante dell'arte ellenistica, riscontrabile tanto nella scultura ideale quanto nella ritrattistica: basterà qui citare il caso dell'Ara di Pergamo, dove le teste maschili presentano un modellato assai più ricco e caratteri più individualizzati rispetto alle teste femminili.

L'impatto sull'ambiente artistico italico delle botteghe neoattiche – o comunque greche – attive in Italia nel corso del II secolo a. C. si può riscontrare con certezza anche in prodotti certamente locali, come le decorazio-

ni frontonali in terracotta di alcuni templi.

Gli esempi piú caratteristici sono i frontoni di Luni, attribuibili con certezza ai decenni immediatamente successivi alla fondazione della colonia, nel 177 a. C.¹⁰⁷: in questi si può riconoscere una sicura dipendenza da modelli urbani contemporanei. La personalità di uno dei fondatori della colonia, M. Emilio Lepido, non è probabilmente estranea a queste realizzazioni: è probabile infatti che un gruppo di artisti greci (forse Timarchides, il padre di Polycles, e il rodio Philiscos), la cui traccia sembra di poter riconoscere nelle terrecotte di Luni, abbia partecipato alla realizzazione di opere destinate agli edifici templari fatti costruire dallo stesso Lepido nell'area del Circo Flaminio, a Roma (tempio di Diana e probabile restauro del tempio di Apollo).

Ad analoghe conclusioni induce l'esame di un altro frontone, questa volta urbano, proveniente dalla valle tra Celio e Palatino, e forse appartenuto in origine a uno dei templi repubblicani in Palatio¹⁰⁷.

Di grande interesse è il confronto che si può istituire tra questo insieme di opere, databile ai decenni centrali del II secolo, e un gruppo di sculture (per lo piú simulacri di culto) attribuibile alla fine dello stesso secolo. Ben databile, ad esempio, è la testa marmorea di Fortuna proveniente dal santuario di Praeneste, e identificabile con certezza con la statua di culto della dea, descritta da Cicerone¹⁰⁸: il totale rifacimento del santuario nell'ultimo quarto del II secolo permette di attribuire alla stessa data anche la realizzazione della statua. A un'altra bottega neoattica, ma attiva negli stessi anni, appartiene una grande testa marmorea femminile, proveniente da un santuario di Feronia a Terracina, e identificabile con un simulacro della dea¹⁰⁹.

Ma il documento fondamentale di questa serie è senza dubbio da riconoscere nel gigantesco acrolito di largo Argentina, a Roma¹¹⁰. La sua appartenenza al

Tempio B – identificato da tempo con la *aedes Fortunae huiusce diei*, opera del console del 102, Q. Lutazio Catulo¹¹¹ – permette di identificarlo con il simulacro di culto della dea e di datarlo con certezza intorno al 100 a. C. Il modello utilizzato in questo caso è certamente fidiaco, e si potrebbe forse identificare – tanto per il significato culturale quanto per le caratteristiche iconografiche – con la Nemese di Ramnunte, opera di Agoracrito¹¹². In ogni caso, si tratta ancora una volta di un atelier neoattico, come si ricava, tra l'altro, dall'uso del marmo pentelico. Le caratteristiche formali, coerentemente con la scelta di un modello del v secolo, si distaccano nettamente dalle analoghe realizzazioni della metà del II secolo: le ricche modulazioni di superficie, di tradizione ancora ellenistica, cedono il posto a una resa plastica che privilegia le nitide superfici geometriche, le intersezioni di piani a spigolo vivo (si veda, ad esempio, il modo di realizzare le sopracciglia) e la resa lineare e rigida dei dettagli di superficie, come i capelli. In pochi decenni si è definitivamente consumato il passaggio a un classicismo coerente, anche se frigido, prima manifestazione di uno stile che conoscerà amplissimi sviluppi in età imperiale significativo, tra l'altro, che quest'opera sia collegata con una personalità come quella di Q. Lutazio Catulo, noto esponente della cultura romana ellenizzante, autore egli stesso di opere in prosa e in poesia¹¹⁴.

Allo stesso atelier neoattico si possono attribuire anche altre opere, che testimoniano l'estensione della sua attività anche ad altri centri del Lazio.

In primo luogo, vanno ricordate due teste monumentali marmoree, in cui si devono riconoscere i simulacri di culto del santuario di Diana a Nemi, nella sua ricostruzione tardo-repubblicana (databile intorno al 100 a. C., come si deduce dalle strutture superstiti)¹¹⁵.

La testa di Diana, ora alla gliptoteca Ny Carlsberg di

Copenaghen, presenta caratteristiche formali così vicine all'acrolito di Largo Argentina, da non consentire dubbi sulla sua appartenenza alla stessa bottega¹¹⁶. Del tutto analoga tecnicamente e stilisticamente è la testa maschile barbata, ora a Nottingham, in cui si deve di conseguenza identificare il paredro della dea, Virbius¹¹⁷. I due simulacri erano certamente collocati nell'edificio templare, che concludeva la parte superiore del santuario, descritto da Vitruvio come un edificio a cella trasversale, del tipo dei templi romani di Veiove e dei Castori *in circo Flamínio*¹¹⁸.

A queste opere va collegato anche il simulacro del «tempio tetrastilo» di Ostia, da identificare verosimilmente con Esculapio¹¹⁹. Nonostante alcune lievi diversità nella resa plastica, più contrastata e vivace (attribuibile, come in casi analoghi, già esaminati in precedenza, alle convenzioni che distinguono le raffigurazioni femminili da quelle maschili), le soluzioni complessive e di dettaglio – bocca, sopracciglia, resa dei capelli e della barba – corrispondono senza dubbio a quelle delle opere precedentemente esaminate. Potrebbe trattarsi quindi di un'opera della stessa bottega, evidentemente specializzata nella realizzazione di statue di culto. Una conferma se ne ricava dalla cronologia della statua ostiense, che si può stabilire con notevole precisione in base a dati esterni.

In primo luogo, le strutture stesse del tempio, in opera quasi reticolata di tufo, con capitelli corinzi analoghi a quelli del Tempio B di Largo Argentina, depongono per una data compresa entro gli ultimi anni del II secolo a. C.¹²⁰. Questa è confermata in pieno da un'iscrizione frammentaria, incisa sulla guancia sinistra della scalinata del tempio¹²¹, che permette di identificare uno dei dedicanti di questo in Appuleio Deciano, personaggio legato a Saturnino¹²²: la data dell'edificio è quindi da fissare tra il 104 e il 100 a. C.

L'attività di queste botteghe, operanti negli ultimi decenni del II secolo, potrebbe venir forse collegata ai nomi di due artisti greci, attivi in Roma in quegli anni: Scopas Minore e Teisicrates. Il secondo è conosciuto da due iscrizioni, una dal lago Albano (perduta), l'altra apposta sulla base della statua di Cornelia, madre dei Gracchi¹²³, scoperta nel secolo scorso all'interno del Portico di Ottavia (dove era stata vista da Plinio, che la ricorda)¹²⁴. Non c'è dubbio che l'iscrizione «opus Tisicratis», incisa sulla base in età severiana, reintegri il nome dell'autore della statua, eraso in precedenza. Per vari motivi, la realizzazione di questo ritratto si può ricollegare all'attività di Saturnino e datare al 100 a. C., contemporaneamente all'erezione delle statue dei Gracchi nei luoghi ove essi erano morti¹²⁵: operazione le cui finalità politiche non sfuggiranno ad alcuno.

Siamo così in grado di ricostruire l'attività di uno scultore neoattico operante in Roma intorno al 100 a. C., legato al tribuno rivoluzionario e autore di una serie di ritratti in bronzo: oltre a quello di Cornelia, probabilmente anche quelli dei Gracchi, che facevano parte dello stesso programma. Il simulacro ostiense di Esculapio, attribuibile con notevole probabilità al periodo della questura ostiense di Saturnino, potrebbe appartenere alla stessa bottega. Il fatto che Teisicrates ci sia noto come bronzista non sembra costituire un'obiezione decisiva contro questa ipotesi: sappiamo infatti che questi scultori tardo-ellenistici lavoravano tanto il marmo quanto il bronzo¹²⁶, e del resto l'esecuzione dei grandi acroliti (del tipo dell'Esculapio di Ostia) richiedeva una competenza tecnica notevolmente differenziata, dal momento che le parti coperte di questi simulacri erano per lo più realizzate in bronzo.

Queste considerazioni potrebbero indurre a separare la statua di Esculapio da quella di Fortuna del Tempio B: sembra improbabile infatti che uno stesso scul-

tore abbia potuto lavorare, contemporaneamente o quasi, alle dipendenze di Saturnino e a quelle di Lutazio Catulo: sono ben note le posizioni politiche, decisamente avverse ai *populares*, di quest'ultimo, che partecipò tra l'altro personalmente all'attacco del Campidoglio, che si concluse con l'uccisione di Saturnino¹²⁷. Non si può escludere, però, neppure l'eventualità dell'identificazione: un artista in un primo tempo alle dipendenze di Saturnino (e quindi legato probabilmente a questi da rapporti di clientela), potrebbe in seguito aver lavorato per Lutazio Catulo¹²⁸: il tempio della *Fortuna huiusce diei*, infatti, è certamente posteriore al 101, anno del trionfo cimbrico di Catulo, e non si può escludere che la sua costruzione (fin dall'inizio collegata strettamente con le *frumentationes* che avvenivano nella circostante *porticus Minucia vetus*, nome antico del complesso di largo Argentina)¹²⁹ possa costituire un episodio di politica demagogica in funzione antitribunizia, destinata a riassorbire il malumore della *plebs urbana*, conseguente all'assassinio di Saturnino.

Un altro atelier neoattico operante in Roma negli stessi anni si può ricostruire sulla base di un gruppo di documenti, letterari ed epigrafici, che ricordano l'attività di uno Scopas Minore negli ultimi decenni del II secolo a. C.¹³⁰.

Il dato fondamentale è costituito, ancora una volta, da un'«etichetta» di età severiana, incisa sulla base di una statua di Hercules Olivarius¹³¹. Non è possibile qui esporre i dettagli di una complessa discussione, affrontata ampiamente in altre sedi¹³². Basterà dire che la statua in questione non era probabilmente altro che il simulacro di culto del tempio rotondo del Foro Boario, la *aedes Herculis Victoris ad portam Trigeminam*, edificata da M. Octavius Herrenus, un commerciante romano di età tardorepubblicana. Un esempio parallelo si può identificare, come abbiamo ricordato in precedenza, nella

statua di un *negotiator* romano di Delo, C. Ofellius Ferus, realizzata da due scultori della cerchia di Polycles.

L'aspetto iconografico dell'Hercules Olivarius di Scopas Minore ci è noto da un rilievo dell'Arco di Traiano a Benevento, che rappresenta l'area del Foro Boario e del *portus Tiberinus*: si tratta di un tipo poco diffuso di Ercole con la clava poggiata sulla spalla, derivante probabilmente da un modello realizzato dall'antenato del nostro scultore, il grande Scopas del IV secolo a. C.¹³³.

L'attività di questo autore può essere ulteriormente definita a partire da altri documenti: in primo luogo, da alcune iscrizioni di Delo, che ricordano l'opera di un Aristandro di Paro, figlio di Scopas, che restaurò un gruppo di statue di Italici, danneggiate dal raid mitridatico dell'88 a. C.¹³⁴. Il dato è prezioso per vari aspetti: esso permette in primo luogo di determinare la patria dell'artista, che dovette essere identica a quella del figlio, e il suo *floruit*, da fissare nella generazione precedente, e quindi intorno al 120 a. C. Inoltre, ancora una volta possiamo riconoscere (come nel caso di C. Ofellius Ferus) l'estensione geografica e sociale dell'attività di una bottega, specializzata, a quanto sembra, in commesse italiche, presente tanto a Roma che a Delo, e in due generazioni successive.

Un problema più complesso pone l'eventuale identificazione del nostro scultore con lo Scopas, le cui opere sono ricordate più volte da Plinio in ambiente romano. La proposta di attribuire queste opere non già al grande scultore del IV secolo, ma al suo più modesto discendente di età tardo-ellenistica, presentata da più parti¹³⁵, sembra oggi godere poca fortuna¹³⁶. Eppure i dati disponibili sembrano, tutto compreso, suggerire con forza una tale soluzione. È quindi necessario confrontarsi ancora una volta con essi.

Plinio ricorda la presenza di opere di Scopas in due templi, ambedue situati in prossimità del Circo Flami-

nio: quello di Nettuno, attribuito a un Domizio Eno-barbo, e quello di Marte, dovuto a Bruto Callaico¹³⁷. Nel caso di quest'ultimo, ci viene segnalata la presenza di una statua di Marte, colossale e seduta, accanto a una statua di Venere. Le dimensioni del gruppo, che era collocato in una cella di dimensioni certamente ridotte, impone di riconoscervi i simulacri di culto: in tal caso, l'ipotesi che possa trattarsi di una preda bellica sembra da escludere: siamo certamente in presenza di opere realizzate appositamente per l'edificio, esso stesso dovuto a un architetto greco, Hermodoros di Salamina¹³⁸. Il parallelo con il tempio di Giove Statore, dovuto a Metello Macedonico, situato nella stessa area e opera dello stesso architetto, difficilmente ammette una soluzione diversa. La possibilità che Plinio si sia sbagliato nell'attribuire le statue – certamente in base alla firma dell'artista, da lui letta sul basamento – al grande Scopas del IV secolo invece che all'omonimo scultore tardo-ellenistico, non solo è perfettamente verosimile, se teniamo conto di analoghi, e anche più gravi errori commessi da questo autore (tutt'altro che accurato e affidabile, quando si basa su osservazioni personali e non su fonti precedenti), ma è dimostrata in un caso preciso, particolarmente significativo per quanto qui interessa: i candelabri marmorei da lui visti negli *horti Serviliani* e nell'*atrium Libertatis*, e attribuiti allo Scopas del IV secolo invece che a quello del II, che ne è certamente il vero autore¹³⁹. Il fatto che, almeno in un caso accertabile, Plinio abbia confuso i due scultori – e proprio in base alla lettura diretta della firma – rafforza in modo decisivo l'attribuzione allo scultore tardo-ellenistico dei simulacri del tempio di Marte *in circo Flaminio*, fortemente consigliata già dall'esame del contesto di cui questo edificio partecipa.

L'attività romana di questa bottega sembra così assumere una notevole consistenza: siamo infatti in grado di

ricostruire almeno due opere fondamentali (oltre a lavori minori, tipicamente «neoattici», come i candelabri di marmo), che la caratterizzano come specializzata nella realizzazione di simulacri di culto (analogamente al piú antico atelier di Polycles). È forse possibile identificare almeno un'opera di questa bottega nel Marte Ludovisi, che era in origine accompagnato da Venere, e che proviene proprio da un'area del Circo Flaminio probabilmente vicina al tempio di Marte¹⁴⁰.

Il problema piú intricato che ora ci si pone, all'interno del contesto fin qui delineato, è però quello del tempio di Nettuno *in circo Flaminio*, e dell'eventuale collegamento di questo con il notissimo monumento, noto con il nome tradizionale di «Ara di Domizio Enobarbo»¹⁴¹. Allo stato attuale della documentazione, il problema non sembra poter essere risolto in via definitiva senza ulteriori indagini, eventualmente integrate da scavi. Ma la sua rilevanza, determinante per gli argomenti che qui si trattano, impone una trattazione sommaria del monumento, per la quale potremo utilizzare alcuni dati di grande interesse, emersi di recente.

Come si è accennato sopra, il punto di partenza è costituito dalla menzione in Plinio di un gruppo di Scopas rappresentante Nettuno, Tetide e Achille nell'ambito di un *thiasos* marino, conservato nel *delubrum* di un C. Domitius¹⁴². Siamo di conseguenza informati che il tempio di Nettuno *in circo* era stato costruito da un Domizio Enobarbo, un ricordo del quale è tramandato anche dalla moneta di C. Domizio Enobarbo, console nel 32 a. C.¹⁴³: in essa il tempio è rappresentato, in visione prospettica, come un tetrastilo pseudoperiptero. È escluso che l'edificio possa essere stato realizzato dal titolare della moneta, dal momento che questi fu assente da Roma a partire dal 44 a. C.¹⁴⁴. Del resto, il ritratto sul dritto della moneta presenta caratteristiche tipologiche e stilistiche profondamente ellenistiche, che ne

impongono una datazione non posteriore al II secolo a. C. È probabile che l'immagine monetaria sia tratta da una statua di bronzo di grandi dimensioni, collocata in origine sul Campidoglio, alla quale appartiene probabilmente un frammento di grande base repubblicana iscritta, pertinente a un monumento dei Domizi e recentemente identificata¹⁴⁵.

Sembra che ancora alla fine del III secolo il tempio di Nettuno non esistesse, e che il culto fosse praticato in un'area sacra munita di altare¹⁴⁶.

Tutto induce di conseguenza ad attribuire la costruzione dell'edificio al C. Domizio Enobarbo console nel 122, e bisnonno del console del 32, che ne raffigurò le sembianze nella moneta da lui coniata: ciò significa che l'edificio dovette venir realizzato nel corso dell'ultimo quarto del II secolo a. C., e cioè quasi contemporaneamente al tempio di Marte, opera di Bruto Callaico. Ciò rafforza la possibilità che le statue di Scopas segnalate da Plinio nel tempio siano state realizzate, contemporaneamente a quest'ultimo, da Scopas Minore, al quale si potrebbe attribuire anche il ritratto di tipo ellenistico, una copia del quale ci è stata trasmessa dalla moneta del console del 32. L'aspetto tipologico e stilistico di questo, come si è visto, si addice perfettamente a un'opera della seconda metà del II secolo a. C., realizzata inoltre da un personaggio le cui aspirazioni politiche si erano manifestate, tra l'altro, nella provincia da lui fondata attraverso una straordinaria esibizione, nel corso della quale egli si era mosso in giro a cavallo di un elefante¹⁴⁷: evidente *imitatio Alexandri*, di cui troveremo più tardi altri esempi non equivoci anche a Roma. Altri esempi, di questa ritrattistica di impostazione ellenistica nella Roma del II secolo ci sono noti soprattutto a seguito di indagini recenti (che andrebbero moltiplicate, in considerazione dell'importanza del fenomeno, finora sottovalutato). La testa di serie è costituita, natu-

ralmente, dal celebre ritratto monetale di Flaminino, già ricordato in precedenza. Più vicini all'epoca che qui interessa sono i ritratti marmorei degli Scipioni (Africano e Asiageno), collocati sulla facciata del sepolcro gentilizio probabilmente nel corso del terzo quarto del II secolo, e che secondo una felice ipotesi recente sembrano da identificare con i cosiddetti «Mario» e «Silla» della gliptoteca di Monaco¹⁴⁸. Accanto a queste opere si deve collocare almeno il cosiddetto «Postumio Albino», ritratto ellenistico di un Romano, di cui possediamo forse l'originale nella replica conservato al Louvre¹⁴⁹. Di poco più tardi sono alcuni ritratti da Delo (tra cui quello celebre di bronzo)¹⁵⁰ e il cosiddetto «Sovrano ellenistico» del Museo delle Terme in Roma, certamente un personaggio romano di grande rilievo degli anni 130-120 a. C., che potrebbe anche identificarsi con Scipione Emiliano¹⁵¹. L'attribuzione del ritratto monetale di Domizio Enobarbo a Scopas Minore, pur se ipotetica, potrebbe per una volta almeno permettere il collegamento di uno di questi ritratti repubblicani con un autore ellenistico identificabile, Scopas Minore.

Tornando alle sculture del tempio di Nettuno, si può immaginare che la scelta del culto e dei soggetti sia stata determinata da una vittoria navale, ottenuta da Domizio Enobarbo sulla flotta di Aristonico nel 129, quando egli era *legatus* del console M. Aquilius, e preposto a una flotta di alleati 152. La cronologia del tempio andrebbe in tal caso fissata intorno agli anni immediatamente successivi a questa data, e anteriori al 122: cioè subito dopo la costruzione del tempio di Marte di Bruto Callaico, iniziata probabilmente a partire dal 132 a. C. L'intervento di Scopas Minore troverebbe in tal caso una perfetta inserzione cronologica (oltre che topografica).

È inevitabile, a questo punto, riprendere in esame ancora una volta il complesso problema della cosiddet-

ta «ara di Domizio Enobarbo», la cui provenienza dall'area del Circo Flaminio e la cui probabile appartenenza a un tempio della stessa zona sembrano accertate¹⁵³.

I rilievi provengono forse dal tempio tardo-ellenistico in marmo, i cui resti sono conservati nell'area della chiesa di San Salvatore in Campo, e per il quale si è proposta alternativamente l'identificazione con il tempio di Marte e con il tempio di Nettuno¹⁵⁴. La prima soluzione, che è prevalsa di recente, è basata sulle caratteristiche ellenizzanti dell'architettura marmorea dell'edificio, che si adatterebbe assai bene a un'opera di Hermodoros di Salamina. D'altra parte, la forma di periptero, che ad esso è stata in genere attribuita, non sembra coincidere con l'aspetto del tempio di Nettuno, quale è desumibile dalla moneta di Domizio Enobarbo, che lo rappresenta come uno pseudoperiptero. Tuttavia, anche quest'ultimo dato è stato recentemente revocato in dubbio¹⁵⁵; come si vede, i dati disponibili non permettono di scegliere definitivamente tra le due possibili identificazioni: solo ulteriori e più approfondite indagini potranno forse un giorno risolvere un problema, che per ora dovrà rimanere aperto.

Qualche passo avanti si può fare invece a partire dall'analisi interna dell'«Ara di Domizio Enobarbo», soprattutto in base a ricerche recenti: in primo luogo, uno studio di Mario Torelli¹⁵⁶, che ha potuto stabilire – credo definitivamente – una datazione del monumento anteriore alla riforma mariana, e il probabile collegamento di esso con il tempio di Nettuno, piuttosto che con il tempio di Marte. Importantissime sono anche le analisi di Wünsche¹⁵⁷, purtroppo rimaste inedite, in base alle quali si può ricostruire con sicurezza l'esistenza di due fasi diverse nella realizzazione del monumento quale esso oggi si presenta: la faccia principale di questo, con la rappresentazione del *census*, appare infatti inserita in un secondo tempo, sostituendo una scena diversa, pro-

tabilmente del tutto analoga a quelle ancora visibili sugli altri tre lati, che rappresentano un *thiasos* marino (forse la consegna ad Achille delle armi di Efesto?); inoltre, essa è realizzata in un marmo diverso (probabilmente pentelico) rispetto agli altri tre lati, scolpiti in un marmo con venature bluastre, probabilmente asiatico o insulare.

L'ipotesi di Wünsche – secondo cui il monumento non sarebbe altro in origine che una preda bellica poi adattata, attraverso il rifacimento di uno dei lati e l'introduzione di un soggetto romano, alla sua nuova funzione – non è sostenibile: le caratteristiche del monumento (probabilmente base di un gruppo di statue di culto) e la cronologia delle due fasi di esso, cronologicamente non molto distanti tra loro, impongono un'altra soluzione. Dobbiamo pensare piuttosto a un gruppo realizzato a Roma fin dall'origine, poi modificato quasi subito con l'introduzione della scena di censo.

Ora, non può sfuggire che i nuovi dati che emergono da queste analisi si accordano singolarmente con l'ipotesi che l'«Ara di Domizio Enobarbo» non sia altro che la base del gruppo di statue di culto, realizzato da Scopas Minore per il tempio di Nettuno in circo. Come abbiamo già visto in precedenza, l'edificio sembra realizzato da C. Domizio Enobarbo, il console del 122, in seguito a una vittoria navale su Aristonico, avvenuta probabilmente nelle acque di Samo. Ciò concorda perfettamente sia con il soggetto rappresentato sulla base (e con le sculture di Scopas ricordate da Plinio), il *thiasos* marino, sia con la qualità del marmo, che sembra asiatico o insulare, sia infine con la patria di Scopas Minore, che sembra originario di Paros.

Se tutto questo è verosimile, è forse possibile spiegare anche la modificazione intervenuta in un secondo momento: questa potrebbe corrispondere alla censura di C. Domizio Enobarbo del 115 a. C., forse riflessa nel-

l'introduzione del lato con il *census*, eseguito da un'altra bottega. In tal caso, le due parti del monumento sarebbero separate da un solo decennio.

Tutte le considerazioni sin qui svolte sembrano confermare la cronologia alta del monumento e la sua attribuzione a un atelier tardo-ellenistico di cui, almeno per la parte con il *thiasos* marino, sembra possibile l'attribuzione alla cerchia di Scopas Minore.

¹ Cfr. in proposito A. GIARDINA (a cura di), *Società romana e produzione schiavistica*, Roma-Bari 1981.

² Cfr. F. COARELLI, *Cultura artistica e società*, in questo volume, pp. 159-85.

³ F. COARELLI (a cura di), *Roma medio-repubblicana (catalogo della mostra)*, Roma 1973, *passim*.

⁴ Cfr. J.-L. FERRARY, *Philhellénisme et impérialisme. Aspects idéologiques de la conquête romaine du monde hellénistique*, in «Bibliothèque des Ecoles Françaises d'Athènes et de Rome», CCLXXI (1988), pp. 83 sgg.

⁵ *Ibid.*, pp. 92-93, 559.

⁶ M. H. CRAWFORD, *Roman Republican Coinage*, Cambridge 1974, p. 545, tav. LXIV; J.-L. FERRARY, *Philhellénisme* cit., pp. 92-93.

⁷ PLUTARCO, *Vita di Flaminio*, I; J.-CH. BALTZ, *La statue de bronze de T. Quinctius Flaminus ad Apollinis in circo*, in «Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'Ecole française de Rome. Antiquité (dal 1971)», XC (1982), pp. 669-86 (non concordo con l'identificazione qui proposta con il cosiddetto «principe ellenistico» delle Terme: cfr. oltre, nota 151).

⁸ CICERONE, *Difesa di Rabirio*, 10.27 (da cui deriva VALERIO MASSIMO, 3.6.2).

⁹ P. GRIMAL, *Les jardins romains*, Paris 1969, pp. 121-23; F. COARELLI, *La doppia tradizione sulla morte di Romolo*, in *Gli Etruschi e Roma*, Roma 1981, pp. 184-87.

¹⁰ ID., *Il sepolcro degli Scipioni*, in «Dialoghi di Archeologia», VI (1972), pp. 72-74.

¹¹ ENNIO, *Epigrammi*, pp. 215-16 Vahlen; F. COARELLI, *Il sepolcro* cit., p. 75 nota 96.

¹² Per il quale cfr. ora A. CARANDINI, *La villa romana e la piantagione schiavistica*, in questa *Storia di Roma*, IV, pp. 101 sgg.

¹³ Ad esempio, G.-CH. PICARD, *Les trophées romains*, in «Bibliothèque des Ecoles Françaises d'Athènes et de Rome», CLXXXVII (1957), pp. 148 sgg.

¹⁴ Da ultimo, J.-L. FERRARY, *Philhellénisme* cit., pp. 223 sgg.

¹¹ *Antologia palatina*, 3.1-19. F.-H. PAIRAULT-MASSA, *Recherches sur l'art et l'artisanat étrusco-italique à l'époque hellénistique*, in «Bibliothèque des Ecoles Françaises d'Athènes et de Rome», CCLVII (1985), pp. 188-99. Una coppia di lastre di terracotta di tipo Campana (C. DULIÈRE, *Lupa Romana II*, Bruxelles-Roma 1979, n. 184, p. 68, fig. 80) associa l'allattamento di Telefo da parte della cerva con quello di Romolo e Remo da parte della lupa: l'associazione dei due motivi rimanda, naturalmente, a una sorta d'identificazione tra Pergamo e Roma, spiegabile solo tramite Troia.

¹⁶ Sull'introduzione del culto di Cibele a Roma e sui relativi retroscena politici la bibliografia è immensa. Cfr., ad esempio, F. BÖMER, *Kibele in Rom. Die Geschichte ihres Kults als politisches Phänomen*, in «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts (Römische Abteilung)», LXXI (1964), pp. 130-52.

¹⁷ C. GALLINI, *Protesta e integrazione nella Roma antica*, Bari 1970, pp. 71-72. Sui *Bacchanalia* (oltre a *ibid.*) cfr. ora M. PAILLER, *Bacchanalia*, in «Bibliothèque des Ecoles Françaises d'Athènes et de Rome», CCLXX (1988).

¹⁸ M. VERZAR, *Archäologische Zeugnisse aus Urubrien*, in P. ZANKER (a cura di), *Hellenismus in Mittelitalien*, I, Göttingen 1976, pp. 125-26; M. VERZAR e F.-H. PAIRAULT-MASSA, in *I Galli e l'Italia*, Roma 1978, pp. 196-203; ID., *Recherches* cit., pp. 143 sgg.

¹⁹ P. BIENKOWSKI, *Les Celtes dans les arts mineurs gréco-romains*, Kraków 1928, fig. 174a, b.

²⁰ Da ultimo, F. BURANELLI, in *Gens antiquissima Itolorum. Antichità dell'Umbria in Vaticano*, Perugia 1988, pp. 66-68, n. 3.3.

²¹ A. LA PENNA, *Aspetti e conflitti della cultura latina dai Gracchi a Silla*, in «Dialoghi di Archeologia», IV-V (1971), pp. 193-210 = ID., *Fra teatro, poesia e politica romana*, Torino 1979, pp. 105-25. Con impostazione diversa, T. WISEMAN, «*Domi nobiles*» and the Roman cultural élite, in M. CÉBEILLAC-GERVASONI (a cura di), *Les «bourgeoisies» municipales italiennes aux III et II siècles av. J.-C.*, Napoli 1983, pp. 299-307 = T. WISEMAN, *Roman Studies*, Liverpool 1987, pp. 297-305.

²² Su Fregellae cfr., per ora, *Fregellae 2. Il santuario di Esculapio*, Roma 1986.

²³ LIVIO, 37.34.6.

²⁴ Da ultimo, J.-L. FERRARY, *Philhellénisme* cit. I fregi di Fregellae sono inediti.

²⁵ LIVIO, 39.6,7-8; PLINIO, *Storia naturale*, 33,148, 34.34.

²⁶ *Ibid.*, 34.15; DIONISIO DI ALICARNASSO, 8.79; LIVIO, 2.41.10.

²⁷ *Ibid.*, 39.22.10.

²⁸ Per l'interpretazione riduttiva *artifices* = attori, cfr. da ultimo J.-L. FERRARY, *Philhellénisme* cit., p. 519, nota 51. Sulla *pompé* di Tolomeo Filadelfo cfr. F. DUNAND, *Fête et propagande à Alexandrie sous les Lagides*, in *La fête, pratique et discours*, Paris 1981, pp. 11-40; E. E. RICE, *The Grand Procession of Ptolemy Philadelphus*, Oxford 1983.

²⁹ PLINIO, *Storia naturale*, 35.22; F. COARELLI, *Arte ellenistica e arte romana: la cultura figurativa in Roma tra II e I sec. a. C.*, in M. CRISTOFANI (a cura di), *Caratteri dell'Ellenismo nelle urne etrusche*, Firenze 1977, pp. 35-40.

³⁰ SVETONIO, *I grammatici*, 2.1 sg.; G. GARBARINO, *Roma e la filosofia greca dalle origini alla fine del II secolo a. C.*, Torino 1971, I, p. 79, II, pp. 356-61. Le tendenze degli studi grammaticali in Roma prima di Varrone dipendono prevalentemente dalla tendenza «anomalistica» pergamena.

³¹ Ad esempio, la bellissima testa marmorea forse di centauro proveniente dagli *horti Lamiani*, ora al Museo dei Conservatori (sulla quale, da ultimo, CH. HÄUBER, in *Le tranquille dimore degli dei*, Roma 1986, pp. 97-98, fig. 67).

³² Cfr. sopra, nota 19.

³³ Inedito.

³⁴ Sulla quale cfr. T. DOHRN, *Der vaticanische »Ennius« und der Poeta Laureatus*, in «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts (Römische Abteilung)», LXXIX (1962), pp. 76-91. ID., *Il cosiddetto Ennio*, in *RPAA*, XXXV (1962-63), pp. 49-65; F. COARELLI, *Il Sepolcro* cit., pp. 97-105; ID., *Architettura e arti figurative in Roma: 150-50 a. C.* in P. ZANKER (a cura di), *Hellenismus in Mittelitalien* cit., p. 25, figg. 4-6.

³⁵ ID., *Il sepolcro* cit., pp. 45-51.

³⁶ Cfr. ID., *Roma* cit.

³⁷ F. COARELLI (a cura di), *Roma medio-repubblicana* cit., nn. 371-72, pp. 239-41 (F. Zevi).

³⁸ L'uso del peperino sembra continuare fino al I secolo a. C. solo per membrature architettoniche ed elementi decorativi: ad esempio, Tomba delle ghirlande sulla via Appia (H. V. HESBERG, *Girlandenschmuck*, in «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts (Römische Abteilung)», LXXXVIII (1981), p. 210, tav. 68).

³⁹ Da ultimo, J.-L. FERRARY *Philhellénisme* cit. pp. 527 sgg.

⁴⁰ C. GALLINI, *Protesta* cit.; M. PAILLER, *Bacchanalia* cit.

⁴¹ Bibliografia immensa: da ultimo, cfr. A. C. ASTIN, *Cato the Censor*, Oxford 1978, pp. 157 sgg.; J.-L. FERRARY, *Philhellénisme* cit., pp. 531 sgg.

⁴² Cfr. H. D. JOCELYN, *The ruling class of the Roman Republic and Greek philosophers*, in «Bulletin of the John Rylands Library, Manchester», LIX (1978), pp. 323-66.

⁴³ Su Fabio Pittore cfr. F. COARELLI, Roma cit.

⁴⁴ PLINIO, *Storia naturale*, 34-52: «CXXI (Olympiade floruerunt) Euty-chides, Eutycrates, Laippus, Cephisodotus, Timarchus, Pyromachus. Cessavit deinde ars ac rursus Olympiade CLVI revixit, cum fuere longe quidam infra praedictos, probatos atmen, Antaeus, Cagistratus, Polydes, Athenaeus, Callixenus, Pythodes, Timocles». Cfr. P. GROS, *Vie et mort de l'art hellénistique selon Vitruve et Pline*, in «Revue des Etudes Latines», LVI (1978), pp. 289-313.

⁴⁵ R. BIANCHI BANDINELLI, *Storicità dell'arte classica*, 3^a ed. Bari 1973, pp. 155 sgg.

⁴⁶ Probabilmente mediato da un autore romano (Varrone o Cornelio Nepote): S. MAZZARINO, *Il pensiero storico classico*, I, Bari 1966, pp. 502-3.

⁴⁷ Su Apollodoro di Atene: B. SCHWEITZER, *Xenokrates v. Athen*, in «Schriften der Königsberger gelehrten Gesellschaft», IX (1932), pp. 1 sgg. (trad. it. *Alla ricerca di Fidia*, Milano 1967, pp. 257 sgg., specialmente Appendice II, pp. 292-308); R. BIANCHI BANDINELLI, «Apollodoro di Atene», in *Enciclopedia dell'arte antica*, I (1958), pp. 474-75; S. MAZZARINO, *Il pensiero cit.*, pp. 499-504 e p. 543 nota 75; J.-L. FERRARY, *Philhellénisme cit.*, p. 232.

⁴⁸ Già questi dati biografici rendono difficile che si trattasse di uno scrittore antiromano, come ritiene E. GABBA, *Storiografia greca e imperialismo romano*, in «Rivista Storica Italiana», LXXXVI (1974), p. 633. Cfr. anche J.-L. FERRARY, *Philhellénisme cit.*, p. 232 nota 28. Ritengo preferibile in proposito la posizione di Mazzarino.

⁴⁹ DIONISIO DI ALICARNASSO, *Arte retorica*, I.1-3.

⁵⁰ Ciò ha indotto il Wilamowitz (*Asianismus und Atticismus*, in «Hermes», XXXV (1900), pp. 1 sgg.) ad attribuire l'inizio del classicismo alla metà del I secolo a. C. Su tale impostazione, si vedano le giuste critiche di S. MAZZARINO, *Il pensiero cit.*, pp. 438-9.

⁵¹ *Ibid.*, p. 500.

⁵² DIONISIO DI ALICARNASSO, *Arte retorica*, I.4-7.

⁵³ ATENIONE, 5.211d-215b (= POSIDONIO, fr. 36 Jacoby). Cfr. E. CANDILORO, *Politica e cultura in Atene da Pidna alle guerre mitridatiche*, in «Studi Classici e Orientali», XIV (1965), pp. 134-76; J.-L. FERRARY, *Philhellénisme cit.*, pp. 435 sgg.

⁵⁴ Cfr. *ibid.*, pp. 335-36.

⁵⁵ Come ritiene, ad esempio, E. LA ROCCA, *Philiscos a Roma*, in *Alessandria e il mondo ellenistico-romano. Studi A. Adriani*, III, Roma 1984, pp. 632-33 nota 16.

⁵⁶ S. MAZZARINO, *Il pensiero cit.*, pp. 499-504 e p. 543 nota 75.

⁵⁷ POLIBIO, 6.57.5; D. MUSTI, *Polibio e l'imperialismo romano*, Napoli 1978, pp. 44 sgg.; J.-L. FERRARY, *Philhellénisme cit.*, pp. 275 sgg.

⁵⁸ In proposito, cfr. *ibid.*, pp. 547-72.

⁵⁹ POLIBIO, 30.25.1.

⁶⁰ *Ibid.* 30.10; PLUTARCO, *Vita di Emilio Paolo*, 28; LIVIO, 45.28.

⁶¹ H. KÄHLER, *Der Fries vom Reiterdenkmal des Aemilius Paulus in Delphi*, Berlin 1965; A. JACQUEMIN e D. LAROCHE, *Note sur trois piliers delphiques*, in «Bulletin de Correspondance Hellénique», CVI (1982), pp. 207-18.

⁶² *Corpus Inscriptionum Latinarum*, Berlin 1863 sgg., I², 622 = *Inscriptiones Latinae Liberae Rei Publicae*, I, Firenze 1965²; II, Firenze 1963, 323; L. AEMILJUS L. F. INPERATOR DE REGE PERSE MACEDONIBUSQUE CEPET.

⁶³ J.-L. FERRARY, *Philhellénisme* cit., p. 558 (con relative referenze).

⁶⁴ *Ibid.*, pp. 558-59.

⁶⁵ *Ibid.*, pp. 559-60, che sottovaluta il significato dell'episodio.

⁶⁶ POLIBIO, 29.20.1; LIVIO, 45.8.1-6.

⁶⁷ CICERONE, *Contro Verre*, 2.4.3.5; cfr. *id.*, *Bruto*, 18.70: *pulchriora etiam Polycliti et iam plane perfecta*. È quasi superfluo sottolineare che la spiegazione non si può ricavare dallo scarto cronologico tra le due opere: già dalle prime lettere ad Attico Cicerone fa mostra di idee molto chiare sull'arte, quando si tratta di scegliere le statue per il suo *Tusculanum*.

⁶⁸ POLIBIO, 30.10; PLUTARCO, *Vita di Emilio Paolo*, 28.5; LIVIO, 45.28.5.

⁶⁹ Πάλαι μετέωρος ὦν πρὸς τὴν τῆς Ὀλυμπίας θεᾶν ὄρμεσε... καὶ τὸ ἄγαλμα θεασάμενος ἐξεπλάγη καὶ τοσοῦτον εἶπεν ὅτι μόνος αὐτῷ δοκεῖ Φειδίας τὸν παρ' Ὁμέρω Δία μεμιμήσαι, διότι μεγάλην ἔχων προδοκίαν τῆς Ὀλυμπίας μείζω τῆς προσδοκίας εὐρηκ ὡς εἶν τὴν ἀλήθειαν».

⁷⁰ «Itaque haud secus, quam si in Capitolio immolaturus esset, sacrificium amplius solito apparari iussit».

⁷¹ O. VESSBERG, *Studien zur Kunstgeschichte der römischen Republik*, Lund-Leipzig 1941, p. 66. Forse si tratta dello stesso Apollodoro figlio di Nestore, autore dell'Apollo del Belvedere.

⁷² B. SCHWEITZER, *Alla ricerca di Fidia* cit., pp. 292-308.

⁷³ CICERONE, *Bruto*, 17.70; QUINTILIANO, *L'istituzione oratoria*, 12.10-7-9.

⁷⁴ *Ibid.*, 12.10.8-9. Vi ritroviamo anche il confronto con Omero: *ibid.*, 12.10.5.

⁷⁵ PAUSANIA, 4.31.6.

⁷⁶ Cfr. L. VLAD BORRELLI, «Messene», in *Enciclopedia dell'arte antica*, suppl. 1970, p. 479; F. COARELLI, *L'«ara di Domizio Enobarbo» e la cultura artistica in Roma nel II secolo a. C.*, in «Dialoghi di Archeologia», I (1968), p. 367 nota 205.

⁷⁷ Cfr. sopra, nota 61.

⁷⁸ A. JACQUENUN e D. LAROCHE, *Note* cit.: qualità del marmo, unità

metrologiche utilizzate e altre caratteristiche tecniche distinguono nettamente le due parti del pilastro. Resti di un'iscrizione greca confermano l'esistenza di una dedica originaria a Perseo.

⁷⁹ Cfr. sopra, nota 62.

⁸⁰ Sul monumento del Granico cfr. P. MORENO, *Opere di Lisippo*, in «Rivista dell'Istituto nazionale di Archeologia e storia dell'arte», serie 3, VI-VII (1983-84), pp. 28-43.

⁸¹ F. COARELLI, *Il Foro Romano. Periodo repubblicano e augusteo*, Roma 1985, pp. 155-56; E. M. STEINBY, *Il lato orientale del Foro Romano. Proposte di lettura*, in «Arctos», XXI (1987), pp. 139-84.

⁸² MINUCIO FELICE, *Ottavio*, 7.3.

⁸³ F. COARELLI, *Architettura* cit., p. 27; H. G. MARTIN, *Römische Tempelkultbilder*, Roma 1987, pp. 88-90, 209-10; L. HARRI, *Statuaria*, in E. M. STEINBY (a cura di), *Lacus Iuturnae I*, Roma 1990, pp. 177-98.

⁸⁴ PLINIO, *Storia naturale*, 34-78.

⁸⁵ F. COARELLI, *Architettura* cit., pp. 26, 42-44.

⁸⁶ Sulle difficoltà provocate dalla perdita di molta parte di Livio cfr. *ibid.*; ID., *Public buildings in Rome*, in «Papers of the British School at Rome», XLV (1977), pp. 1-23.

⁸⁷ QUINTILIANO, *L'istituzione oratoria*, 12.10.7-9; B. SCHWEITZER, *Alla ricerca di Fidia* cit., p. 300.

⁸⁸ PLINIO, *Storia naturale*, 34-52.

⁸⁹ F. COARELLI, *Polycles*, in «Studi Miscellanei. Seminario di archeologia e storia dell'arte greca e romana dell'Università di Roma», XV (1970), pp. 75-89, tavv. 18-24.

⁹⁰ Per la cronologia, ID., *L'«agora des Italiens» a Delo*, in «Opuscula Instituti Romani Finlandiae», II (1982), pp. 119-45, specialmente p. 131.

⁹¹ PLINIO, *Storia naturale*, 36.35 (con commento di A. Rouveret, ed. Budé, pp. 160-61); cfr. la mia discussione in *Architettura* cit., pp. 334-35: oggi tenderci piuttosto ad accettare l'interpretazione tradizionale.

⁹² CICERONE, *Contro Verre*, 2.4.57.126: «siquando aliquid istius modi videre volet, eat ad eadem Felicitatis, ad monumentum Catuli, in porticum Metelli...» Tra le opere d'arte che vi erano conservate era la celebre *turma* di Alessandro con i caduti del Granico, opera di Lisippo (per la quale cfr. sopra, nota 80): cfr. M. PAPE, *Griechische Kunstwerke aus Kriegbeute und ihre öffentliche Aufstellung in Rom* (tesi di laurea), Hamburg 1975, pp. 15-16; L. PIETILÄ CASTREN, *Magnificentia publica. The victory monument of the Roman generals in the Era of the Punic wars* («Comm. Human. Litt.», LXXXIV, 1987), pp. 128-34. Tempio interamente di marmo: VELLEIO, 1.11.3 (da cui sembra anzi di poter dedurre che l'intero complesso era realizzato in marmo).

⁹³ VITRUVIO, 3.2.6; P. GROS, *Les premières générations d'architectes hellénistiques à Rome*, in *Mélanges J. Heurgon*, I, Roma 1976, pp. 387-409.

⁹⁴ M. G. MORGAN, *The Portico of Metellus: a reconsideration*, in «Hermes», XCIX (1971), pp. 480-505.

⁹⁵ F. COARELLI, *Polycles* cit., p. 78.

⁹⁶ CICERONE, *Lettere ad Attico*, 6.1-17. Cfr. F. COARELLI, *Le tyrannoctone du Capitol et la mort de Tiberius Gracchus*, in «Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'Ecole française de Rome. Antiquité (fino al 1971)», LXXXI (1969), pp. 145-55.

⁹⁷ VELLEIO, 1.11.4.

⁹⁸ PLINIO, *Storia naturale*, 34.64.

⁹⁹ Cfr. nota 93.

¹⁰⁰ F. COARELLI, *Alessandro, i Licini e Lanuvio*, in *L'art décoratif à Rome*, Roma 1981, pp. 229-84.

¹⁰¹ PLINIO, *Storia naturale*, 11.174. F. COARELLI, *Le tyrannoctone* cit., pp. 149-50, nota 1. M. G. MORGAN, «*Metellus pontifex*» and *Ops Opifera*, in «Phoenix», XXVII (1973), pp. 35-41, dubita di questa localizzazione sul Campidoglio del tempio di Ops Opifera. Questa sembra però confermata dall'esistenza di una statua di Metello sul Campidoglio (DIONISIO DI ALICARNASSO, 2.66). Cfr. ora sul tempio il dato fornito da un decreto militare: S. DUSANI, *A military diploma of A. D. 65*, in «Germania», LVI (1978), pp. 461-75.

¹⁰² J. VAN OOTEGHEM, *Les Caecilii Metelli de la République*, Bruxelles 1967, pp. 9 sgg.; M. H. CRAWFORD, *Roman Republican Coinage* cit., I, p. 472, n. 461, tav. LIV; II, p. 738.

¹⁰³ F. COARELLI, *Polycles* cit.; ID., *Le tyrannoctone* cit. La statua, alta circa il doppio del naturale, avrebbe misurato, se stante, circa 3,5 m. Cfr. le misure in D. MUSTILLI, *Il Museo Mussolini*, Roma 1939, pp. 69-70, n. 11.

¹⁰⁴ P. GROS, *Les premières générations* cit.

¹⁰⁵ F. COARELLI, *Polycles* cit., pp. 84-85, tavv. XXX-XXI; H. G. MARTIN, *Römische Tempelkultbilder* cit., pp. 88-90, 209-10.

¹⁰⁶ F. COARELLI, *Polycles* cit., pp. 86-87; H. G. MARTIN, *Römische Tempelkultbilder*, pp. 87-88. Cfr. ora F. COARELLI, *La fondazione di Luni. Problemi storici e archeologici*, in «Quaderni Centro Studi Lunensi», X (1987), pp. 30-31.

¹⁰⁷ Sul frontone di via San Gregorio cfr. ID., *L'«ara di Domizio Enobarbo»* cit., p. 345.

¹⁰⁸ G. GULLINI, *La datazione e l'inquadramento stilistico del santuario della Fortuna Primigenia a Palestrina*, in *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt. Geschichte und Kultur Roms im Spiegel der neueren Forschung*, Berlin - New York 1972 sgg., serie 1, IV (1973), pp. 767-68, fig. 13; F. COARELLI, *Architettura* cit., p. 27, figg. 23-24; ID., *I santuari del Lazio in età repubblicana*, Roma 1987, p. 50, fig. 16; H. G. MARTIN, *Römische Tempelkultbilder* cit., pp. 180-81, 234-35.

¹⁰⁹ *Ibid.*, pp. 175-77, 232-33, tavv. 29-30.

¹¹⁰ G. MARCHETTI LONGHI, *Il colossale acrolito rinvenuto nell'«area sacra» del Largo Argentina*, in «Mem. Pont. Acc.», III (1932-33), pp. 133 sgg. F. COARELLI, *Architettura cit.*, p. 27, figg. 13-14; H. G. MARTIN, *Römische Tempelkultbilder cit.*, pp. 103-11, 213-15, tavv. 13-14.

¹¹¹ P. BOYANCE, *Aedes Catuli*, in «Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'Ecole française de Rome. Antiquité (fino al 1971)», LVII (1940), pp. 44-71 = ID., *Etudes sur la religion romaine*, Roma 1972, pp. 187-93; F. COARELLI, *L'area sacra di Largo Argentina: topografia e storia in L'area sacra di Largo Argentina*, I, Roma 1981, pp. 38-39.

¹¹² Per la Nemesi di Agoracrito cfr. G. DESPINIS, *Συμβολή στὴ μελέτη τοῦ ἔργου τοῦ Ἀγορακρίτου*, Atene 1971, pp. 167 sgg.

¹¹³ P. ZANKER, *Zur Funktion und Bedeutung Griechischer Skulptur in der Römerzeit*, Vandœuvres-Genève 1979, pp. 283-306.

¹¹⁴ Su Q. Lutazio Catulo cfr. H. BARDON, *La littérature latine incon nue*, Paris 1952, pp. 115-21.

¹¹⁵ F. COARELLI, *I santuari cit.*, pp. 174-76, fig. 47; H. G. MARTIN, *Römische Tempelkultbilder cit.*, pp. 185-90, 236-37, figg. 32-33.

¹¹⁶ La ricostruzione del santuario di Nemi alla quale dovrebbe appartenere la scultura va datata intorno al 100 a. C., ed è quindi contemporanea al tempio della *Fortuna huiusce diei*: F. COARELLI, *I santuari cit.*, p. 171.

¹¹⁷ *Misteries of Diana. The Antiquities from Nemi in Nottingham Museums*, Nottingham 1983, p. 43, n. 832.

¹¹⁸ VITRUVIO, 4.8.4.

¹¹⁹ P. ZANKER, in *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*⁴, IV, n. 3032; F. ZEVI, *Monumenti e aspetti culturali di Ostia repubblicana*, in P. ZANKER (a cura di), *Hellenismus in Mittelitalien cit.*, pp. 60-61, figg. 21-25; H. G. MARTIN, *Römische Tempelkultbilder cit.*, pp. 171-74, 228-29, tavv. 25-26.

¹²⁰ F. ZEVI, *Monumenti cit.*, p. 60.

¹²¹ L'iscrizione è pubblicata da H. Bloch, in NSA, 1953, p. 299.

¹²² «Appuleius», 21, in *Paulys Real-Encyclopädie des classischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart 1873 sgg., II/1 (1895), COR. 259-60. È probabile che il complesso ostiense dei tre templi repubblicani, che sembra una replica del Foro Boario e dell'area circostante (Liber oltre a Ercole e a Esculapio?), sia da collegare, alla questura ostiense di Saturnino (105 piuttosto che 104 a. C.): ciò sembra confermato dall'intervento di Apuleio Deciano nello stesso complesso, che sembra comunque databile tra il 105 e il 100 a. C.

¹²³ *Corpus Inscriptionum Latinarum*, Berlin 1863 sgg., VI, 10043 = *Inscriptiones Latinae Liberae Rei Publicae*, I, Firenze 1965²; II, Firenze 1963, 68. F. COARELLI, *La statue de Cornélie*, in *Le dernier siècle de la république romaine et l'époque augustéenne*, Strasbourg 1978, pp. 13-28.

¹²⁴ PLINIO, *Storia naturale*, 34-31. Cfr. PLUTARCO, *Vita di Caio Gracco*, 4.

¹²⁵ *Ibid.*, 18-3.

¹²⁶ Ad esempio, Polycles, citato da Plinio nel libro XXXIV, quello della scultura in bronzo (confermato da VARRONE, *Satire menippeae*, 201).

¹²⁷ CICERONE, *Difesa di Rabirio*, 7.21.

¹²⁸ La realizzazione del tempio della *Fortuna huiusce diei* è certamente posteriore al 101, data del trionfo di Catulo: non si può escludere che la sua costruzione (strettamente collegata fin dall'inizio con le *frumentationes* della *porticus Minucia*, come mostreremo in altra sede) costituisca in un certo senso una risposta demagogica all'attività di Saturnino, destinata a riassorbire il malumore della *plebs urbana*. Per esempi analoghi di passaggio dai *populares* agli *optimates* cfr. E. GABBA, *Esercito e società nella tarda repubblica romana*, Firenze 1973, pp. 175-91.

¹²⁹ F. COARELLI, *L'area sacra* cit. Sulle *frumentationes* in età repubblicana cfr. C. VIRLOUVET, *La topographie des distributions frumentaires*, in *L'Urbs*, Roma 1987, pp. 175-89.

¹³⁰ Su Scopas Minor, P. MINGAZZINI, *Scopas Minor*, in «Arti figurative», 11 (1946), pp. 137-48 = *ID.*, *Scritti vari*, Roma 1986, pp. 15-24, 107-20; F. COARELLI, *L'«ara di Domizio Enobarbo»* cit., pp. 325-43.

¹³¹ *ID.*, *Il Foro Boario*, Roma 1988, pp. 201-4.

¹³² Cfr. sopra, note 130 e 131.

¹³³ S. HOWARD, *The Lansdowne Herakles*, Malibu 1978.

¹³⁴ J. MARCADÉ, *Au Musée de Délos*, Paris 1969, pp. 31, 34-35, 112, 134.

¹³⁵ Cfr. nota 130.

¹³⁶ Cfr. ad esempio A. F. STEWART, *Skopas of Paros*, Park Ridge 1977, pp. 100-1 e 170 nota 56.

¹³⁷ PLINIO, *Storia naturale*, 36.25-26.

¹³⁸ F. COARELLI, *L'«ara di Domizio Enobarbo»* cit., pp. 336-43-09

¹³⁹ G. BECATTI, *Lecture pliniane*, in *Studi Calderini-Paribeni*, III, Milano 1956, pp. 199-201; F. COARELLI *L'«ara di Domizio Enobarbo»* cit., pp. 364-65 nota 175.

¹⁴⁰ *Ibid.*, pp. 313-16.

¹⁴¹ H. KÄHLER, *Seethiasos und Census*, Berlin 1966; F. COARELLI, *L'«ara di Domizio Enobarbo»* cit., M. TORELLI, *Typology and Structure of Roman Historical Reliefs*, Ann Arbor Mich. 1982, pp. 5-25.

¹⁴² PLINIO, *Storia naturale*, 36.26. Sul motivo del *thiasos* marino cfr. S. LATTIMORE, *The Marine Thiasos in Greek Sculpture*, Los Angeles 1976.

¹⁴³ M. H. CRAWFORD, *Roman Republican Coinage* cit., p. 527, n. 519, tav. LXII.

¹⁴⁴ «Domitius», 23, in *Palys Real-Encyclopädie des classischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart 1873 sgg., V/1 (1903), coll. 1328-31.

¹⁴⁵ F. COARELLI, *Un monumento onorario dei Domizi dal Campidoglio*, in corso di stampa.

¹⁴⁶ LIVIO, 28.2.4 (206 a. C.).

¹⁴⁷ SVETONIO, *Nerone*, 2.1.

¹⁴⁸ LIVIO, 38-56.1.4; CICERONE, *Difesa di Archia*, 22; F. COARELLI, *Il sepolcro* cit., pp. 71-82. Sui ritratti di «Mario» e «Silla», cfr. L. GIULIANI, *Bildnis und Botschaft*, Frankfurt am Main 1986, pp. 172-89, tavv. 48-52.

¹⁴⁹ Su questa cfr. di recente *ibid.*, pp. 190-99, figg. 54-56.

¹⁵⁰ Da ultimo *ibid.*, pp. 69, 102 sgg., 161 sg., 165 sg., 190, figg. 5, 45.

¹⁵¹ Per l'identificazione cfr. F. COARELLI, *La doppia tradizione* cit., pp. 186-87, nota 64 (non si tratta di Flaminio: cfr. sopra, nota 7).

¹⁵² Cfr. nota 145.

¹⁵³ F. COARELLI, *L'«ara di Domizio Enobarbo»* cit.

¹⁵⁴ *Ibid.*; F. ZEVI, *L'identificazione del tempio di Marte «in circo» e altre osservazioni*, *Mélanges J. Heurgon* cit., pp. 1047-66. Sul tempio cfr. ora «Quaderni dell'Istituto di Topografia Antica dell'università di Roma», X (1988), pp. 59-75.

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ M. TORELLI, *Typology* cit., pp. 5-25.

¹⁵⁷ Conferenza inedita tenuta al DAI di Roma. Cfr. T. HÖLSCHER, *Beobachtungen zu römischen historischen Denkmälern*, in AA, 1979, pp. 337-42; A. F. STEWART, in «*American Journal of Archaeology*», LXXXII (1978), pp. 261-62.