

Le immagini e il culto

di *Claudio Franzoni*

Edizione di riferimento:
in *Civiltà dei Romani. Il rito e la vita privata*, a cura
di Salvatore Settis, Electa, Milano 1992

Indice

La diffusione del modello urbano	17
I modi della visione	21
Dall'immagine al culto	26

Quei santi dei primi secoli del Cristianesimo che identificavano la religione romana con le statue degli dei e si accanivano contro i templi e le statue all'interno – gli «idoli» che nell'iconografia medievale continuano ad essere colpiti e distrutti o che sono visti crollare, sullo sfondo, al passaggio della Sacra Famiglia – non sospetavano forse che l'atteggiamento degli antichi nei confronti delle loro statue di culto non fosse sempre stato così «idolatrato».

Secondo Plutarco, infatti, Numa «vietò ai Romani di venerare immagini in cui Dio avesse l'aspetto di uomo o la forma di animale. Per questo all'inizio non ci fu a Roma nessun simulacro divino, né in pittura, né in scultura e nonostante i Romani anche nei primi centosessant'anni costruirono templi e innalzarono edicole, non fecero in quel periodo statue di Dio in forma umana, convinti che fosse sacrilego equiparare gli esseri migliori ai peggiori e impossibile avvicinarsi a Dio se non tramite l'intelletto» (Plut., *Numa*, 8). Già nel I secolo a.C., Varrone, uno dei maggiori conoscitori della storia e della cultura latina, aveva osservato questo lungo arco di tempo privo di immagini di divinità – dato che sembrerebbe confermato anche dalle odierne ricerche. Anche Servio conferma indirettamente l'originaria assenza dei simulacri divini, quando nota che i templi mutarono ad un certo punto struttura per

adattarsi ad ospitare le statue degli dei (F. Castagnoli, 1986).

Questa assenza di statue di culto all'inizio della storia di Roma è stata spiegata chiamando in causa la figura della «statua-sacerdote»: alcuni sacerdoti piú che semplici ministri del culto sembrano essere stati piuttosto «incarnazioni di una funzione divina»; in questo modo non ci sarebbe stato bisogno della statua come sostituto del dio, dal momento che questo ruolo sostitutivo era svolto proprio dalla figura del sacerdote; si tratterebbe dello stesso processo di «drammatizzazione dei rapporti religiosi» che si nota anche in altri riti, come quello delle *imagines* indossate nei funerali o quello del generale che durante il trionfo è vestito come Giove (J. Scheid, 1983).

Quando le testimonianze sulla vita religiosa a Roma si fanno piú numerose non si nota una tendenza aniconica vera e propria, tuttavia i «primi centosessant'anni» senza simulacri sembrano aver lasciato traccia nell'uso di venerare una divinità senza far ricorso alla sua immagine, ma ad oggetti legati ad essa, come accade, verso il 205 a.C., per la pietra nera appuntita – forse un meteorite – che proveniva da Pergamo e rappresentava la dea Cibele, la *Magna Mater* (Liv. XXIX, 10, 4); secondo Varrone, in antico un'asta era venerata come immagine di Marte (*Ant. rer. divin.* XVI, 34); la clava e lo *scyphus* di Ercole erano conservati nel sacello presso l'*Ara maxima*; a sentire Ovidio ci fu addirittura il caso di un tempio, quello di Vesta, in cui non era presente alcuna immagine della dea (*Fast.* VI, 285 sgg.).

Varrone non si limitò ad osservare l'assenza delle statue di culto nella Roma piú antica, anzi sostenne che se l'uso di venerare gli dei senza far ricorso alle loro immagini si fosse conservato fino ai suoi tempi «gli dei sarebbero adorati in modo piú puro» e che questa introduzione dei simulacri divini fu un errore, in quanto si

tolse così il timore verso gli dei (Aug., *Civ. Dei* IV, 31, 20 sgg.). Sono affermazioni tanto più sorprendenti se si tiene presente il numero di immagini divine presenti in quel momento nei templi di Roma; d'altra parte, un'altra faccia del medesimo atteggiamento appare quando l'erudito contrappone le ricche statue moderne di Giove alle antiche in terracotta «testimoni della povertà e semplicità dei costumi» (*De vita populi Romani*, I apud Non. Marcell., s.v. *paupertate*). Su questa linea il poligrafo latino è seguito da altri scrittori: Properzio rileva che i «templi d'oro» del suo tempo erano nati «per degli dèi fittili» (*Eleg.* IV, 1, 5) e altrove ricorda che la statua bronzea del dio *Vertumnus* era stata preceduta semplicemente da «un tronco di acero sbozzato da un frettoloso falcetto» (*Eleg.* IV, 2, 59 sgg.); Persio se la prende con l'amore per l'oro che ha indotto a rivestire d'oro le immagini divine e a «dorare la barba degli dei più importanti» (*Sat.* II, 52 sgg.); Giovenale ricorda a sua volta che «Giove fittile e ancora non contaminato dall'oro soleva aver cura delle cose del Lazio» (*Sat.* XI, 100 sgg.).

È solo il motivo topico dell'attacco alla *luxuria*? Si direbbe che la povertà tecnica sia considerata direttamente proporzionale alla sacralità della statua di culto e che quest'ultima assuma un valore sacrale ben al di là della sua rilevanza artistica. È comunque significativo che queste riflessioni vengano fatte nel momento in cui il problema dell'immagine degli dei aveva ricevuto pressoché tutte le soluzioni possibili.

A ben vedere si tratta di un atteggiamento riscontrabile anche in altri contesti culturali – si pensi agli *archàia bréte* di Eschilo (*Sette a Tebe*, 211-212) – e che si ritroverà nel mondo cristiano: l'immagine divina deve possedere altri requisiti rispetto alle immagini normali e deve come distanziarsi rispetto al tempo in cui viene a trovarsi; se c'è dunque un elemento che accomuna i

simulacri divini di età romana – assai vari da altri punti di vista – questo sembra essere proprio lo scarto nei confronti del presente, quella lontananza cui si può arrivare per strade anche assai diverse.

Non siamo purtroppo ben informati rispetto al tempo più antico, quello che sarebbe così importante conoscere anche per il problema dell'aniconismo visto in precedenza; non possiamo controllare in che misura l'influenza della cultura artistica greca, ormai accertata anche per l'epoca più alta, abbia giocato un ruolo in questo ambito, ma certo l'antropomorfizzazione degli dei e la diffusione delle forme greche devono essere andate assieme. Tutto quello che resta è perciò affidarsi alle fonti letterarie, come occorre fare anche per un'immagine importantissima nella vita religiosa della città, la statua di *Iuppiter Optimus Maximus*, che sarebbe stata collocata sul Campidoglio al tempo di Tarquinio Prisco e che fu poi distrutta da un incendio nell'83 a.C; il materiale in cui fu eseguita, la terracotta, indizio di una influenza etrusca, venne usato anche in altri casi; una statua di Minerva scoperta non molti anni fa a Lavinio può darci un'idea dell'aspetto di questi antichi simulacri fittili.

Ma si usavano anche altri materiali: già per il 485 a.C. si ha notizia di un *simulacrum* bronzeo nel tempio di Cerere, per il quale si utilizzarono (come indicava la dedica) i beni confiscati a Spurio Cassio; già in questo caso, come molte altre volte a Roma, la lotta politica si riflette, con la mediazione delle immagini, nella dimensione religiosa, poiché questa statua veniva a ricordare, proprio nel tempio plebeo di Cerere, la sconfitta della linea democratica (E. La Rocca, 1990).

Spesso poi le statue erano eseguite in legno (*xoana*) e tale uso dovette continuare a lungo: sul Campidoglio, nel tempio di Veiove, dagli inizi del II secolo a.C. c'era una statua in legno di cipresso che ci viene descritta da Ovidio (*Fast.* III, 437) e da Plinio il Vecchio (16, 216).

Tra le statue piú antiche, che dunque conosciamo ben poco, un cospicuo gruppo giunse a Roma dall'esterno tramite l'*evocatio*: con questo rito si invitavano gli dei tutelari di una città attaccata dall'esercito romano a lasciare quella sede per venire a stabilirsi a Roma. In questo modo, ad esempio, nel 391 giunse da Veio asediata da Camillo la statua lignea di *Iuno Regina*. L'immagine di un dio straniero poteva essere acquisita anche tramite un'azione diplomatica, come si è già visto per Cibele. Lasciando da parte gli altri problemi connessi all'introduzione di questi culti stranieri nel pantheon romano, si deve osservare come insieme a questi simulacri arrivavano a Roma iconografie e forme esotiche, comunque lontane dalle immagini divine già presenti nella città.

L'incertezza che caratterizza le statue di culto arcaiche sembra svanire all'improvviso agli inizi del II secolo a.C., quando è possibile mettere assieme un buon numero di dati su committenti ed esecutori di alcune opere, sulle occasioni della loro dedicazione e quando, soprattutto, si ha l'opportunità di individuare alcuni esempi. Il fatto nuovo è costituito da un gruppo di artisti greci attivi tanto in Grecia quanto a Roma e, in particolare dalla famiglia di Timarchides e Polycles, la cui genealogia non è peraltro del tutto chiara. Il personaggio i cui contorni sono piú definiti è proprio quel Polycles che Plinio nomina nella lista di artisti della Olimpiade 156 (156-153 a.C.).

Insieme al fratello Dionysios, Polycles avrebbe scolpito le statue di culto del tempio di Giove Statore voluto da Metello Macedonico e di quello vicino di Giunone Regina (Plin. 36, 35). Una testa colossale in marmo già nella collezione Albani e ora ai Musei Capitolini è stata accostata alla produzione di Polycles (F. Coarelli, 1990) e si è anzi supposto che si possa trattare della statua di *Iuno Regina* dedicata nel 146 a.C. nel tempio

della *porticus Octaviae* (H.G. Martin, 1987); la bocca semichiusa, la struttura allungata del volto, il tipo di capigliatura, il trattamento delicato delle superfici fanno pensare ad esempi della scultura greca del IV secolo a.C., interpretata però ancora con una sensibilità ellenistica. La testa dei Musei Capitolini è un acrolito: tale tecnica permetteva la realizzazione, mediante l'assemblaggio di pezzi in materiali diversi, di opere di grandi dimensioni, quali erano richieste dalla funzione culturale. Le parti scoperte delle figure erano dunque realizzate in marmo ed erano arricchite da particolari in metallo: nella testa capitolina, ad esempio, una serie di perni conservata nella parte posteriore della scultura fa supporre che il volto fosse sormontato da un velo in bronzo, mentre gli occhi erano in pietre dure o in pasta vitrea; si è notato che queste statue erano in un certo modo, per le loro dimensioni, opere di architettura, cosa che obbligava alla presenza congiunta di scultore e architetto (F. Coarelli, 1968) e favoriva la specializzazione di alcune botteghe in questo genere di prodotti. Così mediante la tecnica acrolitica – una sorta di semplificazione delle opere crisoelefantine di età classica – vennero realizzate numerose statue di culto dal II secolo a.C. in poi, ma naturalmente ciò non impedì che si continuassero a realizzare statue con altre tecniche.

A pochi anni di distanza dalla testa colossale dei Musei Capitolini venne infatti scolpito il grande Ercole bronzeo (241 centimetri di altezza) che fu scoperto all'epoca di Sisto IV e almeno dal 1510 collocato nei Musei Capitolini; la statua – che conserva tracce di doratura – proviene molto probabilmente dal tempio rotondo del Foro Boario dedicato da Scipione Emiliano, censore del 142 a.C., e mostra l'eroe con la clava nella destra e le mele nell'altra mano; si tratta di attributi collegati al mito, ma che sono forse da mettere in rapporto anche col committente (le mele delle Esperidi

potrebbero alludere alle imprese ispaniche di Scipione Emiliano) (H. G. Martin, 1987). Molto piú tardi, invece, Lido ne diede una lettura in chiave simbolica: «Nella mano sinistra ha tre mele, simbolo del tempo suddiviso per opera sua... la corona è il segno della perfezione e per questo veniva attribuita sin dall'inizio a dei, re e sacerdoti» (*Mens.* 4, 67). Dal punto di vista stilistico sono evidenti i rapporti con la statuaria del IV secolo a.C. e si è anzi supposto che si tratti di un calco da una statua bronzea dello stesso periodo che risentiva fortemente del linguaggio lisippeo (E. La Rocca, 1990).

Il ricorso a modelli classici diventa ancora piú forte pochi decenni piú tardi, quando incontriamo un altro acrolito in marmo pentelico (alto 146 centimetri), oggi ai Musei Capitolini: il pezzo è databile con notevole sicurezza, infatti proviene dal tempio B dell'area sacra di Largo Argentina, edificio in cui si riconosce l'*aedes Fortunae huiusce diei*, votata dal console Q. Lutazio Catulo nel 102 a.C. durante la guerra cimbrica (F. Coarelli, 1990). Oltre alla testa si sono conservati un braccio e i piedi, sempre in marmo, pezzi che dovevano essere fissati ad una struttura lignea, mentre le parti coperte saranno state in bronzo; molto probabilmente alla testa erano applicati il velo, il diadema e gli orecchini in metallo; si è calcolato che la statua raggiungesse in tutto un'altezza di circa otto metri, misura relativamente grande rispetto al tempio, le cui colonne erano attorno agli undici metri (H.G. Martin, 1987).

Questo classicismo sempre piú marcato si può certamente spiegare con il filellenismo del committente, quel Q. Lutazio Catulo che lasciò scritti poetici e in prosa, ma va notato che da tempo si era imposta la convinzione che l'immagine piú efficace e riuscita degli dei coincidesse con quella elaborata nella Grecia classica: già Emilio Paolo, durante la visita a Olimpia, aveva guardato con ammirazione la statua di Fidia, nella quale

aveva creduto di ritrovare lo stesso Zeus omerico (Polib. 30, 10; Plut., *Emilio Paolo* 28, 5). È così che dopo la distruzione del tempio capitolino nell'83 a.C., Apollonio – un artista neoattico nel quale alcuni riconoscono lo scultore del Torso del Belvedere – eseguì una statua crisoelefantina di Giove che prendeva a modello proprio lo Zeus di Olimpia.

La stessa tendenza prosegue nel corso della tarda età repubblicana, quando un acrolito di divinità femminile ai Musei Capitolini (alto 53,5 centimetri) ripresenta un linguaggio tanto classicista che in passato il pezzo venne riferito proprio al V secolo a.C.; se la testa faceva veramente parte del simulacro di *Fides* nell'omonimo tempio (H.G. Martin, 1987), la scelta della forma greca appare ancor più rilevante, visto che quella statua – che Orazio descrive come «avvolta in una bianca veste» (*Carm.* I, 35, 21) – rispondeva ad un culto tipicamente romano. Analoghe osservazioni si potrebbero ripetere per un'altra testa colossale dello stesso museo, forse collegabile al tempio di *Mens* sul Campidoglio e databile attorno alla metà del I secolo a.C. (H.G. Martin, 1987); anche questa è realizzata in tecnica acrolitica e come quella della presunta *Fides* era completata da ornamenti metallici.

Era forse una statua crisoelefantina anche la statua di Marte Ultore, nel tempio del Foro di Augusto; secondo un'associazione tra le due divinità che sarà tipica dell'età augustea, la grande statua era affiancata da un'immagine di Venere, come ci mostra un rilievo conservato ad Algeri. Una copia del simulacro di Marte è la statua colossale di età flavia dei Musei Capitolini, che ci presenta il dio come «una solenne figura paterna dalla gran barba» (P. Zanker, 1989); mentre i motivi scolpiti sullo scudo e sulla corazza rientrano nel sistema di immagini elaborato in età augustea, il volto barbato rimanda ancora una volta a modelli classici, così come

l'elmo riprende quello dell'*Athena Parthenos* fidiaca (P. Zanker, 1989).

Se gran parte di queste statue di culto è opera di artisti greci attivi a Roma, vi è una serie di immagini di divinità che proviene direttamente da centri greci. Non si tratta piú del rito dell'*evocatio*, ma di opere che fanno parte dei bottini di guerra conseguenti alle spedizioni in Oriente dal II secolo in poi; occorre tuttavia distinguere queste statue tra la massa di opere d'arte che affluisce a Roma in seguito ai saccheggi delle città sconfitte, proprio perché, se tutte assumono il ruolo di trofeo, queste non perdono il loro carattere sacrale. Aspetto questo che, in occasione del famoso saccheggio di Siracusa del 212 a.C., emerge dal differente comportamento di Marcello e di Fabio Massimo: quest'ultimo, a differenza del primo, ritenne giusto lasciare ai Tarentini i loro «dei adirati» (Plut., *Marc.* 21), salvo poi dedicare sul Campidoglio l'Ercole colossale di Lisippo tolto proprio a Taranto (Plin. 34, 40).

La stessa distinzione tra opere d'arte e statue di divinità doveva caratterizzare l'orazione di Catone *uti praeda in publicum referatur* contro Fulvio Nobiliore (Prisciano, GL, II, p. 367, 14 Keil), nella quale si attaccava l'abitudine di taluni magistrati di tenere in casa *pro suppellectile statuas deorum, exempla earum facirum, signa*. Forse il tempio di Ercole musagete, verso il 179 a.C., fu una risposta alle affermazioni di Catone (M. Martina, 1981): nell'*aedes Herculis Musarum*, infatti, Fulvio Nobiliore – molto probabilmente su consiglio del poeta Ennio – fece collocare le statue di Muse che erano state portate da Ambracia; una serie di *denarii* di Q. Pomponio Musa nel 66 a.C. e forse le decorazioni di alcuni vasi aretini trasmettono la forma di queste statue greche (M.T. Marabini-Moevs, 1981). In seguito alla distruzione di Cartagine, Scipione Emiliano mentre restituiva a diverse città siciliane le statue cultuali prese loro in precedenza

dai Cartaginesi, come testimoniavano le iscrizioni poste alla base di esse, fece portare a Roma la statua del tempio di Apollo della città punica e la fece collocare in un'edicola presso i *carceres* del Circo Massimo; la statua non viene collocata in un tempio, ma non sembra per questo perdere la propria sacralità, tanto che è possibile riconoscere questo *Apollo Caelispex* in un rilievo dell'arco di Traiano a Benevento, accanto ad altre statue di culto (F. Coarelli, 1987 e 1990). Alla fine del I secolo a.C. una statua in legno di cedro proveniente da Seleucia venne fatta sistemare da Gaio Sosio nel tempio di Apollo *in circo* (Plin. 13, 53), anche se non è del tutto certo che si trattasse della statua di culto.

Ma l'episodio più sorprendente è quello della sistemazione del tempio sul Palatino che Augusto consacrò ad Apollo nel 28 a.C., iniziativa che si meritò l'attenta partecipazione dell'opinione pubblica, come ci testimonia Properzio (11, 31). Nel sacrario del tempio furono collocati tre originali greci del IV secolo a.C.: Timoteo era infatti l'autore della statua di Diana, Cefisodoto di quella di Latona, Scopas aveva realizzato la statua di Apollo (Plin. 36, 24-5, 32); una base votiva di Sorrento dell'inizio dell'età imperiale ci consente di rivedere le due divinità femminili e, affiancato dal tripode e dalla cetra, «il dio stesso, Apollo Pizio, tra la sorella e la madre» che «canta avvolto da lunga veste» (Prop. II, 31, 15-6); il dio era perciò celebrato in qualità di cantore, piuttosto che in veste di guerriero, come del resto voleva l'intero programma decorativo dell'edificio, in obbedienza alla linea della politica augustea di questi anni (P. Zanker, 1989).

E poi notevole che l'Artemide di Timoteo, evidentemente rovinata dal tempo, fosse oggetto di un restauro da parte di *Avianus Evander*, quasi che la statua di età classica fosse dotata di «un'aura sacrale» che una eventuale copia certo non possedeva (P. Zanker, 1989).

Questo genere di riuso sacrale si ripeté almeno un'altra volta in età augustea: come ci è testimoniato anche da un denario (Spagna, 19-18 a.C.), nel nuovo tempio di Giove Tonante sul Campidoglio venne sistemata una statua di Zeus opera di Leocare, artista della tarda classicità (Plin. 34, 10, 79). Si è poi avanzata l'ipotesi che fosse di provenienza greca anche il simulacro di Venere nel tempio di Marte Ultore (P. Zanker, 1989).

Esiste un singolare documento che può provare l'estensione del fenomeno del reimpiego di originali greci in funzione di statue cultuali e che offre per una volta la possibilità di osservare i riflessi che l'introduzione di queste opere d'arte determinava sulla esperienza religiosa dei Romani.

Nel Museo di Ostia si trova un rilievo che l'aruspice *C. Fulvius Salvis* – dunque un committente del tutto legato alla sfera religiosa – dedicò nel tempio di Ercole, molto probabilmente ancora nella prima metà del I secolo a.C.; nella zona di destra si vedono due gruppi di pescatori che con le reti trascinano faticosamente a riva una grande statua nella quale Giovanni Becatti riconobbe una scultura greca del tardo arcaismo, forse di ambito peloponnesiaco. Secondo lo studioso i resti di una nave naufragata, carica di opere provenienti da saccheggi di santuari greci, sarebbero stati catturati dalle reti dei pescatori e, tra questi, la statua dell'eroe, che sarebbe poi divenuta l'immagine di culto nel tempio sillano di Ostia; proprio questa miracolosa scoperta dovette dare origine al culto dell'eroe nella città (G. Becatti, 1939). Dunque una pratica ben attestata – quella della spoliazione di centri greci con il successivo reimpiego sacrale – che si copre di una veste leggendaria ed assume un carattere etiologico. Come osserva il Becatti, colpisce che questo arrivo miracoloso di un'immagine sacra, anche altre volte attestato nel mondo pagano (Paus. VII, 5, 5), trovi poi numerosissimi esem-

pi in età medievale, come il crocifisso giunto dal mare a Bastia ricordato dallo studioso o, per limitarci ad alcuni esempi, il crocifisso arrivato allo stesso modo a Valencia o il rilievo bizantino della «Madonna greca» di Santa Maria in Porto a Ravenna; su questa linea si colloca il sarcofago che per mare porta a Rimini le reliquie di San Giuliano, dipinto agli inizi del Quattrocento da Bitino da Faenza.

Del resto pure il paganesimo antico ebbe, in un certo senso, le sue immagini acheropite, come il Palladio o come il simulacro apparso tra i flutti dell'Aniene di *Albunea*, la Sibilla Tiburtina (Lact., *Inst.* I, 6, 12), a cui venne dedicato il tempio rotondo sull'acropoli di Tivoli.

Accanto ai templi pubblici vi erano anche luoghi in cui il culto aveva un carattere essenzialmente privato, come il sacrario di *Heius* a Messina, ricordato da Cicerone (*Verr.* II, 4, 2, 77) e dedicato alla Buona Fortuna: all'interno vi erano un Eros di Prassitele, un Ercole di Mirone e due Canefore di Policleteo, ma la statua di culto era «antichissima di legno» e non a caso fu l'unica lasciata da Verre sul posto.

Piú tardi troviamo un piccolo vecchio tempio dedicato a Cerere nei possedi, forse in Italia settentrionale, di Plinio il Giovane; qui accorrevano persone anche dall'esterno, tanto che il proprietario ritenne giusto restaurarlo e rivolgersi per questo ad un amico architetto; dalla lettera veniamo a sapere che la statua di Cerere era in legno, ma in cattive condizioni, cosí che occorreva sostituirla ordinando o comprando una nuova statua (*Epist.* IX, 39); un aspetto interessante è l'incertezza di Plinio tra il commissionare o l'acquistare una nuova immagine sacra, segno che esistevano botteghe che potevano offrire statue cultuali già pronte.

Ma si sarà osservato che ciò che accomuna i due casi

– l'uno allo scadere dell'età repubblicana, l'altro in piena epoca imperiale – è la presenza di simulacri lignei, che avevano senz'altro, non è difficile immaginarlo, una veste arcaica, ennesima conferma della tendenza conservatrice della religione romana anche nel campo delle immagini.

Anche questi ultimi esempi, allora, riportano al tema iniziale, quello della «distanza» delle statue di culto, quello scarto rispetto alle abitudini visive contemporanee, che per la fase piú antica poteva essere ottenuto anche mediante il rito dell'*evocatio*. Non appena abbiamo modo di conoscere direttamente alcune statue di culto, nel corso del II secolo a.C., constatiamo che esse propongono schemi formali desunti dall'arte della Grecia classica, in un momento in cui la cultura visiva romana doveva essere, per cosí dire, ancora sintonizzata sui modi ellenistici, fatto che certamente va iscritto nella progressiva affermazione dello stile neoattico, ma che sembra trovare sue proprie motivazioni nell'ambito religioso. In età augustea si ricorre addirittura, e piú di una volta, al reimpiego di originali greci classici come statue cultuali; d'altra parte in questo stesso periodo – con un nuovo mutamento di rotta ben poco giustificabile solo a livello artistico ma ben spiegabile nell'ottica religiosa – si giunse anche a riscoprire il «significato sacrale della forma arcaica» (P. Zanker, 1989).

Sono anche le testimonianze letterarie a ribadire questa necessità della «distanza» delle immagini: durante l'età imperiale ritornerà cosí piú volte il motivo, già visto in Varrone, della maggiore sacralità delle opere arcaiche: Pausania, ad esempio, parla di una statua lignea di Ercole che, come altre opere attribuite a Dedalo, non era considerata bella, ma piena come di ispirazione divina (11, 4, 5). E ancora nel III secolo Porfirio sosterrà che «i piú antichi monumenti anche se lavorati semplicemente vengono ritenuti divini, gli

altri, eseguiti con raffinatezza, sono sí oggetto di ammirazione, ma trasmettono meno l'idea del divino» (*De abst.* II, 18).

La diffusione del modello urbano

Chi dunque avesse visitato Roma alla fine dell'età repubblicana o agli inizi di quella imperiale sarebbe rimasto colpito, insieme alla varietà dei culti, dal multiforme aspetto dei simulacri divini: quelli piú arcaici perduravano accanto a quelli piú recenti, quelli marmorei giganteggiavano accanto a quelli in bronzo, in terracotta o in legno, quelli realizzati a Roma convivevano con quelli provenienti da templi di altre città. Certo, in questa grande schiera di immagini sacre doveva spiccare il gruppo di acroliti realizzati tra il II e il I secolo a.C., alcuni dei quali conosciamo direttamente e possiamo datare con certezza. Proprio questa tecnica risulta vincente per quanto riguarda le statue cultuali, tanto che essa si diffuse ben presto nelle zone via via entrate nell'orbita politica e culturale romana.

Una delle piú antiche statue di culto all'esterno di Roma è testimoniata da un denario di *P. Accoleius Lariscolus* del 43 a.C. nel quale A. Alföldi riconobbe la triplice statua di Diana come Ecate del santuario di Nemi, certamente di età arcaica (H.G. Martin, 1987). Dallo stesso luogo proviene una testa colossale in marmo greco (alta 54 centimetri) oggi a Copenaghen, un acrolito in origine completato da parti metalliche; le forme della scultura – che doveva raggiungere i tre metri di altezza – hanno richiamato, per il loro esplicito classicismo, gli accenti della bottega che verso la fine del II secolo a.C. ha eseguito il simulacro della *Fortuna huiusce diei*, secondo alcuni quella di Scopas Minore (F. Coarelli, 1987).

Del resto, alcuni decenni prima, la tendenza classici-

stica propria dei simulacri urbani, si era già affermata in una testa di divinità femminile nel santuario della *Fortuna* di *Praeneste*, parte della statua descritta da Cicerone – immagine a suo dire particolarmente venerata dalle madri – nella quale «Giove raffigurato come lattante siede con Giunone in grembo alla Fortuna cercandone la mammella» (*De div.* II, 85).

Si è potuto inoltre riconoscere la base della statua nell'area situata dinanzi all'emiciclo orientale, dunque all'aperto, in una posizione che permetteva una corretta visione dell'opera anche da grande distanza (F. Coarelli, 1987; H.G. Martin, 1987). L'Italia settentrionale non si discosta molto da quanto osservato nell'area centroitalica, e anzi le statue di culto qui sembrano costituire uno dei momenti chiave del processo di romanizzazione: a Rimini, appunto uno dei centri più importanti della regione, si incontra un acrolito di divinità femminile, in cui è stata riconosciuta Giunone o Iside (F. Rebecchi, 1983); sia la tecnica, che prevedeva l'aggiunta di particolari in metallo come un velo o un diadema, sia l'aspetto stilistico, in cui prevalgono forti elementi classicistici, rimandano agli esemplari urbani già visti e permettono di assegnare il pezzo agli anni intorno al 90 a.C., quando la colonia latina ricevette lo statuto municipale.

Un'altra divinità femminile è raffigurata nel grande acrolito in marmo di Alba (alto 83 centimetri), ora a Torino; la testa, coronata da un diadema, è incavata nella parte posteriore, come si nota anche dall'apertura della bocca; la lieve torsione e la leggera inclinazione del volto sono, insieme alla bocca semiaperta, tracce di un patetismo asiatico che convive con tratti ormai classicistici; anche questa scultura di grande qualità, in cui è forse possibile riconoscere una *Iuno*, dovrebbe essere datata agli inizi del I secolo a.C., forse attorno all'89 a.C., quando *Alba Pompeia* diviene una comunità di

diritto latino (F. Rebecchi, 1983). Mancano purtroppo dati precisi sul rinvenimento di un altro acrolito di divinità femminile, oggi conservato a Trento, che, nonostante il mediocre stato di conservazione appare di notevole qualità e collegabile all'attività di botteghe neoatliche (M. Denti, 1991); si ritrova l'uso di non lavorare la testa sul retro, dove doveva essere applicato un diadema, ma si ritrovano soprattutto quegli accenti classicistici che caratterizzano le statue cultuali urbane e laziali in età tardorepubblicana, fatto tanto più notevole se si pensa al luogo di provenienza del pezzo.

Nel Museo Civico di Piacenza si conserva poi una statua marmorea purtroppo priva dell'intera parte superiore del corpo, ma in origine alta certamente attorno ai tre metri, elemento che ne prova la funzione cultuale; l'opera, firmata da un *Kleomenes Athenaios*, era stata finora interpretata come una Venere ed era stata data verso la metà del I secolo a.C., ma una recente proposta ne ha ridiscusso iconografia e cronologia. L'andamento del panneggio troverebbe infatti riscontro in una serie di statue di Apollo derivate dal tipo «Liceo» e in particolare nella variante testimoniata dall'*Apollo Caelispex*, a sua volta ripreso in uno dei rilievi dell'arco di Traiano a Benevento; si è così ipotizzato un intervento di personaggi di rilievo che avrebbero mediato, anche a livello artistico, tra il centro emiliano e l'ambiente urbano, forse lo stesso Emilio Lepido o i Lutazi Catuli, vicini alla città dal momento della fondazione e che avrebbero perciò scelto una divinità da sempre legata al tema della vittoria e del trionfo (M. Verzar-Bass, 1990).

Una recentissima scoperta ci permette poi di conoscere la statua di culto del santuario di una vallata alpina, quello di Breno in Valcamonica, entro un territorio conquistato dai Romani nel 16 a.C; la grande statua in marmo greco (alta 207 centimetri) presenta Minerva in piedi, vestita con un chitone lungo fino ai piedi, a loro

volta calzati da sandali, e un *himation*; sul petto l'egida è animata da un *gorgoneion* centrale e da alcuni serpentelli lungo il bordo inferiore. Mancano il capo, che era protetto da un elmo di cui restano frammenti, e gran parte delle braccia, scolpite a parte in marmi differenti dal resto della figura, ma si può presumere che la dea si appoggiasse, con la sinistra, ad una lancia. Lo schema iconografico è sembrato riconducibile tanto al tipo dell'Athena Farnese quanto al cosiddetto tipo Hope, ma è fuori discussione la derivazione da un modello greco di età classica, che potrebbe essere quello della Athena *Hygieia* di Pyrrhos, dedicata nel 430 a.C. sull'acropoli ateniese, dato che sarebbe tanto più significativo se si pensa che nel complesso sacrale di Breno, caratterizzato come pare dal culto delle acque, Minerva doveva essere venerata quale divinità salutare (M. Denti, 1991). La statua – di notevole qualità sotto il profilo stilistico e senza dubbio opera di maestranze non locali – è stata riferita in un primo tempo all'età flavia (C. Saletti, 1988) e più recentemente a quella augustea (M. Denti, 1991), datazione quest'ultima che, collegandosi al momento di occupazione della valle, può illustrare il ruolo di primissimo piano che la classe dirigente romana attribuiva, in una zona di recente acquisizione, alla sfera religiosa e, in particolare, alle immagini delle divinità.

La rilevanza di questi episodi sta certamente nel fatto che si tenti di riproporre la strada intrapresa nella tarda età repubblicana a Roma: innanzitutto l'intenzionale ricupero di modelli classici, poi la tecnica che, tranne gli episodi di Piacenza e di Breno, è ancora quella acrolitica; infine l'alto livello delle opere che fa supporre, come a Roma, l'intervento di maestranze greche, intervento sicuro per quanto riguarda la statua piacentina di *Kleomenes*.

Anche al di fuori della penisola italica vennero rea-

lizzate statue colossali in tecnica acrolitica, come la Minerva di *Aventicum* (Avenches); della statua, in origine molto probabilmente stante ed alta quasi tre metri, rimangono, la testa coperta da un grande elmo corinzio riccamente decorato, il *gorgoneion* al centro dell'egida, parte delle braccia e i piedi (M. Bossert, 1983). L'opera risale ormai alla seconda metà del II secolo d.C., ma è notevole che gli esecutori, non necessariamente artisti di area elvetica, abbiano interpretato e rielaborato ancora una volta un modello classico.

I modi della visione

Ma quali erano le modalità di visione delle statue di culto? Come e in quali occasioni ci si accostava ad esse e in che cosa si distingueva, rispetto alle altre esperienze visive, quella di una statua cultuale?

Occorre tenere sempre presente che tali immagini godevano di uno *status* del tutto particolare, essendo al tempo stesso oggetto della pratica religiosa ed espressione di un determinato gusto artistico, opere che si distinguevano dalle altre tanto per l'importanza dei committenti che per quella degli esecutori, per le dimensioni e per la tecnica. La conseguenza fu che l'iconografia delle statue di culto dovette propagarsi largamente, prima di tutto ad altre statue cultuali, come avviene in centri anche molto lontani da Roma per il tipo del Giove Capitolino (H.G. Martin, 1987), fino ai modesti *ex voto* ed alle raffigurazioni puramente ornamentali; in altre parole l'iconografia degli dei si è formata in grande misura a partire da tali opere, così che a volte, come nel caso di Saturno, è possibile ricostruire un simulacro urbano basandosi sulle riproduzioni che si incontrano in zone provinciali (B.H. Krause, 1983).

Ma accade anche – e questo è un aspetto che deve

essere preso in considerazione a parte – che non tanto venga ripreso lo schema iconografico della statua, quanto sia citata la statua stessa, in altre parole accade che non si vogliano presentare genericamente le fattezze di una determinata divinità, ma riprodurre le forme di un ben preciso simulacro, a conferma, dunque, del duplice carattere di queste sculture, prodotti artistici e insieme elementi di mediazione tra sfera umana e sfera divina. Proprio in questa serie di riproduzioni di simulacri divini rientrano le immagini monetali, che ne diffondono perciò le forme a larghissima scala (C. Vermeule, 1987).

Un altro caso è poi offerto dall'arco di Traiano a Benevento, che tra gli altri rilievi presenta quello dell'arrivo dell'imperatore nel *Portus Tiberinus*, alla presenza delle corporazioni dei mercanti; la zona del Foro Boario viene indicata, sullo sfondo, da tre statue relative ai templi di quest'area: da sinistra *Portunus*, affiancato da quella che dovrebbe essere la statua di culto del tempio rotondo del Foro Boario, l'*aedes Herculis Victoris*, edificio commissionato in età tardorepubblicana dal commerciante *M. Octavius Herennus*; il simulacro, che mostrava l'eroe coronato di foglie di pioppo nell'atto di posare la clava sulla spalla, era forse opera di un artista greco attivo a Roma alla fine del II secolo a.C., Scopas Minore (F. Coarelli, 1990); l'ultima statua sarebbe infine quella dell'Apollo *Caelispex*, il simulacro del tempio di Apollo a Cartagine condotto a Roma da Scipione Emiliano. Nel rilievo traiano, dunque, le statue di culto divengono precisi segnali topografici.

Altre volte vediamo ripetuti interi gruppi statuari, come quello del tempio di Marte Ultore, riconoscibile in un rilievo di Algeri o quello del tempio augusteo di Apollo sul Palatino descritto su una base di Sorrento. Anche se non è chiaro se si tratti o meno di una precisa statua culturale, un altro esempio è offerto dalla faccia posteriore dell'altare di *C. Manlius* da Cerveteri,

nella quale, oltre al simulacro, è raffigurata anche una statuetta di *Lar*. D'altra parte anche queste statuette dei Lari erano simulacri a tutti gli effetti, venerati nelle cappelle di famiglia e nelle edicole dei culti rionali, e proprio come tali vengono riprodotti su alcuni altari di età augustea (P. Zanker, 1989).

Dunque la visione diretta della statua di culto di un determinato tempio era come preceduta da quella dei monumenti che replicavano tale simulacro e ne riproponevano l'importanza religiosa e artistica. Ma la forma delle statue cultuali veniva richiamata anche in cerimonie di carattere non strettamente religioso: il trionfatore, ad esempio, aveva lo stesso aspetto, nelle vesti e nelle insegne, del Giove Capitolino; il suo corpo era colorato di rosso proprio come il volto della statua, che in quella occasione veniva ricoperto di minio (Plin. 33, 111). Anche nella *pompa circensis*, legata a sua volta al tempio capitolino, il magistrato assumeva l'aspetto di Giove e nella stessa sfilata si potevano vedere, sopra *fercula* e *tensae*, anche immagini degli dei, che certo avranno riprodotto il tipo delle corrispondenti statue cultuali. Questo dello spostamento delle immagini sacre è un motivo che torna altre volte e di cui occorre tener conto quando ci si interroga sui modi di percezione di tali opere: infatti secondo Macrobio (*Sat.* I, 23) i simulacri della Fortuna di Anzio erano «portati in giro per dare responsi oracolari», una tecnica divinatoria imperniata perciò sul movimento delle statue; un piccolo monumento, forse un *ex voto*, di Palestrina, con due figure femminili poggianti dalle ginocchia in su sopra portantine ha fatto supporre che anche a *Praeneste* l'estrazione delle *sortes* fosse regolata da una analoga tecnica, in cui un ruolo decisivo era costituito dall'interpretazione dei movimenti e dei presunti cenni dell'immagine divina (F. Coarelli, 1987).

È assai difficile ricostruire l'effetto provocato, in chi

entrava nei sacrari dei templi – quelli di Roma in particolare – dall'apparizione delle stesse statue di culto, compresi gli acroliti che pure in parte possediamo; di questi ultimi, infatti, non solo non riusciamo a cogliere le complessive colossali dimensioni, ma non siamo in grado neppure di figurarci l'effetto causato dalla presenza di materiali diversi sia nel colore che nella risposta al variare della luminosità. Certo le dimensioni dei simulacri dovevano giocare un ruolo di rilievo, poiché era spontaneo collegare l'idea del divino alla monumentalità delle proporzioni; una delle statue che meglio rendono questo effetto è l'Ercole proveniente da *Alba Fucens*, oggi al Museo di Chieti: la statua, composta da più blocchi, mostra l'eroe seduto nell'atto di banchettare (H.G. Martin, 1987). Occorre poi tenere presente che le statue vere e proprie erano comprese entro edicole, sede vera e propria della divinità, coperte da una volta (*testudo*) nella quale gli antichi vedevano un'allusione alla volta celeste e che forse si svilupperà nel ciborio cristiano (F. Castagnoli, 1986).

L'avvicinarsi ad un simulacro divino, specie nei giorni in cui si aprivano solennemente i templi o per la ricorrenza dei *dies natales* o per riti come le *supplicationes*, doveva costituire una sorta di grande *climax visivo*: preparati dalle immagini che riproducevano la forma delle statue cultuali, le monete prima di tutto, i fedeli entravano nelle aree sacre dove avranno potuto vedere gli ex voto, ulteriore anticipazione dell'immagine sacra che li attendeva e infine sarebbero giunti dinanzi ad essa, protetta e segnalata dall'edicola testudinata. Qui, all'interno, l'importanza del luogo era richiamata dall'affollarsi di materiali a volte importanti a livello artistico e religioso: ad esempio, dinanzi alla statua di Marte Ultore erano visibili le insegne riconquistate da Augusto e le aquile legionarie (*Res Gestae* 29); nel basamento della statua di Apollo, nel tempio del 28 a.C. sul Palatino, erano

inseriti entro due teche dorate i Libri Sibillini; dietro di essa vi era un tripode colossale.

Ma come si accostavano i singoli individui alla parte piú sacra dei templi romani, quella appunto che costituiva la residenza del dio? Non abbiamo molte indicazioni al riguardo, ma sappiamo, ad esempio, che Scipione Africano «era solito andare sul Campidoglio e ordinare che si aprisse il sacrario di Giove e rimanervi a lungo da solo, quasi si consigliasse con Giove» (Gell. VI, 1, 6). In generale, l'atteggiamento non doveva essere molto diverso da quello di Luciano in un tempio di Rodi, che si mostra interessato sia all'aspetto artistico che al significato religioso delle immagini (*Amor.*). In altre parole gli antichi erano coscienti di questi due momenti e non escludevano che uno dei due prendesse il sopravvento: Cicerone ad esempio ricorda che la statua di Diana a Segesta era venerata dai cittadini mentre era oggetto di visita da parte di tutti i forestieri, tanto che a lui giunto in città come questore fu la prima cosa ad essere mostrata (*Actio in Verr. sec. IV, 74*). Dall'altra parte, c'erano atteggiamenti forse piú tipici dell'ambiente popolare, se è vero che ad Agrigento una statua bronzea di Ercole aveva la bocca e il mento consunti poiché i fedeli erano soliti baciarla (Cic., *Actio in Verr. sec. IV, 94*).

Qualcosa di simile accade nella faccia posteriore dell'altare di *C. Manlius*, da Cerveteri, che mostra una statua di divinità femminile seduta su un trono e affiancata da due gruppi, uno di *matronae* e uno di togati. La scena è stata finora spiegata in piú modi, ma certo quella di M. Torelli sembra l'interpretazione piú convincente: sarebbe qui raffigurato l'ingresso dei *clientes* nella nuova famiglia del *patronus*, ingresso articolato nei due momenti della *receptio in fidem* (a sinistra della dea che sarebbe allora *Fides*) e della *applicatio in clientelam* (a destra) (M. Torelli, 1982). Non è chiaro se con la sta-

tua si voglia solo alludere alla valenza religiosa dell'istituzione o piuttosto rendere con precisione un dettaglio della cerimonia (si tenga presente che la presenza dei *Lares* non è affatto metaforica), ma certo le *matronae* si accostano al simulacro – in particolare la donna che supplica la dea toccandone le ginocchia – come dovevano fare i normali visitatori dei templi. Non è difficile rintracciare in questa pratica un precedente di forme devozionali che saranno abituali in età medievale, se non più tardi.

Dall'immagine al culto

Le statue degli dei all'interno dei templi sono dunque uno dei segni più tipici della religione romana ed esse stesse, a loro volta, dovettero incidere sulla pratica religiosa, fino alla fine del paganesimo. Va letto in questo senso un passo del *De natura deorum* di Cicerone in cui si attribuisce ai poeti, ai pittori e agli artisti la scelta di assegnare agli dei un aspetto umano (I, 77); più avanti tale responsabilità è riferita ai soli artisti: «Fin da ragazzi abbiamo imparato a conoscere Giove, Giunone, Minerva, Nettuno, Vulcano, Apollo e gli altri dei con quell'aspetto col quale vollero immaginarli i pittori e gli scultori e non solo con la speciale fisionomia di ciascuno ma anche con i particolari attributi, con la stessa età, con l'identico abbigliamento» (I, 81).

Subito dopo si passa ad un caso particolare, proprio una statua di culto: «La vostra famosa Giunone Sospita che tu non vedi mai neppure durante il sogno, se non colla tipica pelle caprina, con l'asta e il piccolo scudo, con ai piedi le tipiche scarpette con la punta all'insù: eppure la Giunone Argiva non si presenta in questo modo, né la Giunone Romana. Dunque è diversa l'idea che di Giunone si formano i Lanuvini, diversa quella

degli Argivi e ancora diversa la nostra» (I, 82). Si tratta dunque di un esempio preciso, quello del simulacro di Giunone a Lanuvio, del quale conosciamo la testa, un acrolito (H. G. Martin, 1987), e che dovrebbe essere riprodotto in una statua dei Musei Vaticani. Come si vede sono le opere d'arte, e in particolare le statue di culto, a determinare, secondo Cicerone, l'idea di ciascuna divinità, tanto che essa viene pensata proprio, e solamente, a partire dalla sua statua di culto. Non diversamente più tardi al protagonista del romanzo di Apuleio Iside apparirà «come una luminosa statua» (*Met.* XI, 3).

Se gli dei vengono pensati come statue può accadere anche l'inverso e cioè che le statue vengono viste come dei, attribuendo così ai simulacri virtù magiche che determinano fatti prodigiosi: ecco allora che abbiamo notizia di statue che piangono e che sudano in tempi di sventura (Liv. 43, 13; Liv. 23, 31; Cic., *De divin.* I, 98-99), di statue che parlano (Val. Max. I, 8, 3-4).

È contro queste posizioni che reagirà l'imperatore Giuliano, facendo proprie le argomentazioni usate dai polemisti cristiani a proposito dell'idolatria: «i nostri padri hanno creato le statue, gli altari... come dei segni della presenza degli dei, non perché li consideriamo tali, ma perché adoriamo gli dei attraverso di loro» (*Ep.* 89 b, 293 b). Ma ormai all'interno dello stesso paganesimo statua e divinità sembrano rimandare l'una all'altra: secondo Artemidoro, ad esempio, le apparizioni degli dei in carne ed ossa o sotto forma di statue si equivalgono (*Artem.* II, 35). Tale processo verrà letto in chiave beffarda e comica da Luciano, che ci presenta un'assemblea di dei in cui ciascuno ha l'apparenza del rispettivo simulacro (*Iupit. trag.*): persino la gerarchia delle divinità all'interno del consesso sarà determinata dal materiale più o meno prezioso delle statue e dalla fama degli artisti che le eseguirono. Questi dei di Luciano,

ormai totalmente identificati con i propri simulacri, ricordano sempre di piú quelle statue abitate dai demoni e perciò protagoniste di singolari prodigi di cui parleranno gli autori cristiani del medioevo.