

Saggio in catalogo

La maestà degli dei come spettacolo teatrale.

Eugenio La Rocca

Le statue di culto colossali. Vedendo una a fianco dell'altra la serie di teste o di frammenti di statue di culto colossali di età ellenistica, la prima impressione che si coglie è di noiosa monotonia. I volti freddi, levigati, talora con le labbra imbronciate, talaltra con i grandi occhi spalancati in un vuoto che non coinvolge lo spettatore, sembrano tutti uguali, non esprimono emozioni né sentimenti, assomigliano, a ben vedere, alle teste porcellanate di vecchie bambole. Anche quando sono atteggiare secondo schemi che vogliono comunicare passione o sentimento o tensione, l'inerzia delle superfici, la retorica dell'impostazione ci respingono. Si può sostenere a ragione che una delle lacune principali nella storia della cultura del mondo classico sia l'incapacità di chiederci perché proprio le statue di culto, la proiezione visibile di come i Greci intendessero i loro dei, ci trasmettano una tale indifferenza emotiva. Di per sé la nostra reazione non conta molto. E' piuttosto la reazione degli spettatori dell'epoca, dei fedeli che affollavano i santuari e i luoghi di culto, a dover essere compresa e interpretata. Solo attraverso i loro occhi potremo tentare di capire noi stessi l'essenza smarrita di queste immagini.

In realtà quanto vediamo è solo la misera parte di un insieme scenografico talora impressionante per impatto. Le teste preservate erano pertinenti a grandi statue, normalmente più grandi del vero: potevano raggiungere i sei o gli otto metri di altezza, senza contare le due principali opere fidiache, l'Athena Parthenos e lo Zeus di Olimpia, alte intorno ai 12,50 m di altezza, compresi i loro podii. Pochissime statue di culto, e tra esse, oltre le statue fidiache, anche il Giove Capitolino del tempio dedicato da Quinto Lutazio Catulo nel 69 a.C., erano realizzate in oro e avorio, con l'aggiunta di decorazioni in pasta vitrea e in pietre dure e preziose. Molte altre erano realizzate secondo la tecnica detta "acrolitica": la testa e gli arti erano eseguiti in marmo, e il resto del corpo applicando su un'impalcatura di legno un prezioso rivestimento di stoffe, o di lamine di metallo, o di lastre di marmo di limitato spessore lavorate in superficie. In altri casi era adottata la tecnica detta in inglese del *piecing*, cioè della costruzione di sculture a pezzi separati di marmo agganciati l'uno all'altro con perni di legno o di metallo.

Il concetto stesso di statua di culto – il termine greco più comune è *agalma* – non è univoco. Non necessariamente una statua colossale entro un tempio poteva essere una statua di culto: non lo erano, ad esempio, l'Athena Parthenos e lo Zeus di Olimpia, preziosissimi doni agli dei realizzati in oro e avorio. L'oro adoperato per eseguire la Parthenos aveva il peso di 44 talenti, corrispondente a 1137 kg, sufficiente per pagare 10.000 artigiani provetti per un anno intero, e senza festività. Per i magistrati ateniesi era stato in effetti un modo elegante ed elusivo di tesaurizzazione del tesoro pubblico. Sotto il velo della protezione divina, in quanto l'oro stesso diventava immagine degli dei, lo Stato tentava di mettere al riparo il tesoro erariale da furti, rapine e saccheggi. Non sempre l'operazione andava a buon fine. Sappiamo che ambedue le statue crisoelefantine destarono la bramosia di tiranni, di avventurieri e di ladri.

In alcuni casi, a fianco alla statua colossale, continuava a sopravvivere l'antichissima immagine di culto in legno – in greco *xoanon* –, né si può sempre rispondere al quesito se il colosso fosse considerato di pari livello culturale.

In età arcaica le statue di culto, contrariamente alle statue votive collocate all'esterno entro i recinti di santuari, non erano di solito di grande misura. Non poteva essere altrimenti, perché dovevano essere trasportabili, condotte in processione, spogliate delle vesti, lavate e rivestite in occasione di determinate cerimonie. I templi, invece, erano grandi, perché erano essi stessi un dono votivo offerto al dio. Le statue di culto al loro interno non erano affatto adeguate a queste misure.

Solo in età classica esse cominciarono complessivamente a crescere in altezza. L'Athena e l'Efesto nell'Hephaisteion di Atene, ad esempio, erano alti 2,5 m; la celeberrima Nemesi di Ramnunte, capolavoro di Agorakritos, allievo di Fidia, era alta 3,5 m. I due colossi fidiaci erano comunque un'eccezione. La loro gigantesca misura lasciò interdetti quanti erano abituati ad un più equilibrato rapporto tra la grandezza della cella e le statue di culto. Per tale motivo nacque l'ingiusta critica che, se Zeus si fosse alzato dal trono, avrebbe sfondato il tetto della cella con la testa.

Nel periodo ellenistico, la teatralità delle statue di culto si rafforzò ulteriormente, non tanto con un ulteriore aumento delle loro misure (solo in età romana ci furono statue di culto superiori in altezza alla Parthenos e allo Zeus di Olimpia), e neppure enfatizzando ulteriormente i loro gesti ed atteggiamenti, quanto con un più meditato rapporto tra la loro altezza e lo spazio che le conteneva. La maggioranza di esse erano grandi tra una volta e mezzo e due volte il vero, ma in compenso non v'è più quasi traccia di nuove statue inferiori al vero, realizzate in legno e tessuti preziosi: segno che continuarono ad essere utilizzate, nei casi conosciuti, le statue arcaiche. Le opere veramente colossali, per quanto si sappia, non sono molte, e tra esse si annoverano l'Athena di Priene, alta sei metri e il gruppo di Apollo, Artemide e Leto di Klaros, alto otto metri circa. L'Asclepio di Pheneos e il c.d. Zeus di Aigeira (se effettivamente dello Zeus di Eukleides si tratta) erano grandi tre volte il vero. Nel gruppo di Lykosoura opera di Damophon di Messene, Artemide e di Anytos erano grandi due volte, mentre Despoina e Demetra due volte e mezzo il vero. Di alcune di esse, naturalmente, abbiano solo informazioni limitate: dell'Apollo di Daphne presso Antiochia, ad esempio, attribuito talora a Briasside – lo scultore attivo al Mausoleo di Alicarnasso, e autore anche della statua di culto di Serapide ad Alessandria –, si diceva che fosse grande quanto lo Zeus di Olimpia.

Numerosi elementi iconografici delle nuove statue di culto di età ellenistica derivano in modo costante dal ricco repertorio costituitosi nel periodo classico, a partire dalle statue fidiache, ma spesso, come vedremo meglio in seguito, con una propensione verso opere più tarde, del IV secolo a.C. avanzato. Si tratta, come aveva osservato Hans Peter Laubscher, di un "classicismo culturale" che privilegiava schemi desunti dalla cultura figurativa di età classica nel caso delle statue di culto delle divinità maggiori, e lasciava spazio per una maggiore libertà nel caso di divinità senza una forte tradizione iconografica.

Asclepio, perciò, continuò ad essere raffigurato in veste quasi dimessa – un mantello intorno al corpo e appoggiato ad un bastone – per evidenziare la sua cura per gli uomini ai quali assomiglia nell'immagine che richiama quella del buon cittadino dell'Atene di IV secolo a.C. Nessuno, poi, osò mutare l'aspetto di Zeus o di Athena, allontanandosi dai privilegiati modelli classici (e, nel caso di Athena, talora dai modelli arcaici). Il prestigio dell'arte fidiaca, che verso la fine dell'età ellenistica assunse i colori del mito, aveva reso l'Athena Parthenos e lo Zeus olimpico esemplari del modo di raffigurazione della *maiestas* e dell'*ethos* divini, e modello da emulare. Si diceva che, con lo Zeus, Fidia avesse aggiunto qualcosa in più alla religione tradizionale (Quint., 10, 10, 9). Dall'immagine della Parthenos dipende quella dell'Athena Polias di Priene, che sembra essere una replica in formato dimezzato, e dallo Zeus olimpico derivano lo Zeus Sosipolis di Magnesia sul Meandro e lo Zeus di Eukleides ad Aigeira, ambedue ricostruibili in base alle immagini riprodotte sulla monetazione locale di età romana.

Eppure, osservando le opere superstiti, si vedrà che l'emulazione non si riduce mai ad una imitazione pedissequa, e che il gusto ellenistico per le forme di più intensa espressività tende comunque ad emergere, anche nell'opera di artisti a tendenza classica.

A quest'ammirazione per la cultura figurativa classica si affiancò una sorta di recupero della grande tradizione arcaica sulla base del concetto, ampiamente diffuso sia a livello colto sia a livello popolare, che le immagini arcaiche fossero più degne di venerazione. Già Eschilo aveva dichiarato che gli antichi *agalмата*, sebbene fatti semplicemente, si dovessero considerare divini, mentre quelli nuovi, realizzati in modo elaborato, sebbene destassero meraviglia per la loro bellezza, contenessero una nozione inferiore del dio (Porph., *De abstinencia*, 2, 18 e). E' certo un luogo comune, ed è proprio del conservatorismo religioso vedere negli oggetti di culto più antichi e venerati da secoli una maggior carica di religiosità. Ciò non impedì ai Greci di affrancarsi nel tempo da quei modelli per realizzare immagini di dei sempre più aderenti al naturale, intervenendo talvolta sullo stesso oggetto aniconico del culto nel tentativo di offrirgli un aspetto umano.

Anche in questo caso, tuttavia, i modelli arcaici non furono imitati in modo fedele, ma reinterpretati secondo una nuova ottica che avrebbe avuto grande fortuna negli ultimi tempi della repubblica e nelle fasi iniziali dell'impero. Uno degli esempi più significativi è offerto dalla statua di Athena Poliàs nel tempio omonimo a Pergamo, realizzata a imitazione di un'Athena arcaica combattente (*promachos*), ma secondo una differente concezione, con un elegante manierismo che con la matura arte arcaica non ha nulla da spartire. E' probabile che con tale immagine Pergamo abbia voluto sottolineare la sua filiazione da Atene, simbolo stesso della grande civiltà ellenica, luogo dove le arti avevano raggiunto, secondo un giudizio unanime, i vertici più alti. Ma la componente arcaica vuol essere principalmente un richiamo alla più autentica tradizione religiosa: una religione non ancora contaminata dai tempi nuovi. Essa è espressione di autentici valori morali.

Determinati dei – gli dei delle feste e delle celebrazioni popolari tra le quali avevano un'enorme importanza talune sontuose processioni – palesavano infine attraverso le loro forme e il loro abbigliamento, secondo la tendenza dell'epoca, il loro mondo fatto di splendore, fasto e opulenza, secondo formule ormai lontane dalla vera tradizione classica. Apollo e Dioniso, in principal modo, offrivano ai loro fedeli il miraggio di una temporanea felicità attraverso il canale privilegiato di festività pubbliche, elargite munificamente da sovrani o da cittadini con sostanziose capacità economiche, nelle quali a tutti era consentito vivere e mostrarsi al di sopra del loro tenore di vita. Essi, insieme con Afrodite, divennero gli dei della *tryphe*, dell'ostentazione del lusso e assunsero schemi iconografici nei quali gli elementi femminei erano enfatizzati: acconciature leziose simili a quelle di Afrodite, volti pieni e carnosì, doppio mento, corpo pingue, sguardo languido e sensuale. Apollo è spesso raffigurato nella lunga ed effeminata veste di citaredo oppure, come Dioniso, mollemente appoggiato ad un pilastro mentre uno sfarzoso panneggio gli scivola lungo le gambe lasciando bellamente scoperti i genitali.

Quel modo di vita considerato, nell'ambito delle *poleis* democratiche, riprovevole e soggetto a critiche, era diventato in questo periodo modello positivo cui si attenero i sovrani e delle élites al potere. Nelle classi sociali più elevate la *tryphe* non era biasimata, perché sembrava avvicinare gli uomini alla nuova immagine degli dei che si era ormai costituita, fatta di gesti plateali e di fastose apparizioni. Il grande architetto Deinokrates, narra Vitruvio (Vitr., II, *praef.* 1-2), volendo essere ricevuto da Alessandro Magno, trovò un espediente. Essendo bello, alto e di nobile portamento, depose tutti i vestiti, si unse di olio, si coronò il capo con una fronda di pioppo, coprì la spalla sinistra con un vello di leone e impugnò con la destra una clava. Così, travestito da Eracle, si presentò davanti ad Alessandro che era in tribunale ad amministrare la giustizia e che, vedendolo nelle sembianze di un'apparizione divina, lo chiamò immediatamente presso di sé. L'aneddoto è significativo. Al giorno d'oggi un uomo travestito da santo desterebbe l'ilarità generale o sarebbe portato in questura come persona sospetta. Allora, poteva richiamare l'attenzione dell'uomo più potente della terra.

Gli dei romani di terracotta. Osservando le statue di culto greche, i Romani di età tardo-repubblicana non avevano affatto la percezione di qualcosa di estraneo: le immagini erano perfettamente familiari. Lo conferma un episodio della vita di Emilio Paolo, inquadrabile nei mesi immediatamente seguenti la vittoria di Pydna (169 a.C.) sul re macedone Perseo. Giunto ad Olimpia, egli ammirò commosso lo Zeus fidiaco ed ebbe l'impressione che il dio stesso fosse presente: "*Iovem velut praesentem intuens motus animo est*". Ordinò quindi un sacrificio più ricco del solito "non altrimenti che se fosse stato per immolare sul Campidoglio" (Liv., 45, 27 s.). Tenuto conto che nel tempio arcaico di Giove Capitolino c'era ancora la statua di culto in terracotta opera dell'artista veiente Vulca, realizzata, secondo l'opinione corrente, entro la prima metà del VI secolo a.C., si dovrà ammettere che Emilio Paolo, nel suo spontaneo moto di ammirazione per la statua fidiaca e nell'immediata identificazione di Zeus con Giove, riflette in modo eccellente la posizione dell'aristocrazia romana nei confronti dell'arte e della religione greca nei decenni posteriori alla seconda guerra punica. A quell'epoca, per una considerevole porzione della società romana, l'identificazione degli dei romani con gli dei greci era un fatto acquisito. Non si trattava di una semplice identificazione nominale, ma di un'assimilazione culturalmente complessa e multiforme – pur entro determinati limiti, basati sulla struttura stessa della religione romana e sul suo sistema rituale, che non furono mai rimossi –, con la conseguente mescolanza delle due mitologie o, per essere più precisi, con la definitiva ricomposizione della mitologia romana nell'alveo, e secondo gli schemi, della mitologia greca. Marte/Ares, Ercole/Eracle, Venere/Afrodite, Enea e i molti altri eroi che erano sbarcati in Italia non ebbero solo un'iconografia greca di facciata, ma videro le loro vicende – i loro miti – distribuiti su un versante greco e uno romano (quasi) perfettamente fusi.

Sebbene le loro funzioni avessero una differente matrice e l'assimilazione non comportasse un'effettiva identità, fin dall'età regia le divinità romane avevano assunto veste greca o grecizzante, ed erano state percepite in tal modo, forse con qualche confusione, ma con una discreta conoscenza dei più diffusi miti greci per il tramite dell'Etruria o delle città greche dell'Italia meridionale. Le terrecotte acroteriali del tempio arcaico (di Mater Matuta?) a Sant'Omobono lo documentano con precisione. Vi troviamo la raffigurazione dell'apoteosi di Eracle in Olimpo, e forse di Dioniso e Arianna.

Secondo Fabio Pittore, un uomo politico e annalista vissuto verso la fine del III secolo a.C., in coda alla processione svoltasi durante la prima celebrazione dei *ludi romani* in onore di Giove Capitolino (V secolo a.C.), sfilarono statue di tutti gli dei portate a spalla "con la stessa apparenza di statue scolpite da Greci, con lo stesso costume, gli stessi simboli, gli stessi doni che, in accordo

con la tradizione, ognuno di essi inventò e destinò al genere umano” (Dion. Hal., 7, 72, 13). Forse Fabio Pittore ha anticipato un po’ troppo non tanto l’origine della festa, quanto lo schema rituale della processione. E’ comunque certo – e la documentazione figurativa superstite romana della prima età repubblicana lo conferma – che tra i Romani era diffusa la conoscenza delle immagini degli dei greci e dei fatti loro attribuiti. Le complesse scene figurate sulle ciste prenestine, delle quali una bottega, forse la più importante, era a Roma, dimostrano che era ormai in atto un complesso lavoro di sovrapposizione funzionale destinato in breve tempo a trasformare gli dei romani in manifestazioni locali degli dei olimpici.

Nel tempio di Giove Capitolino, fino alla totale distruzione avvenuta per incendio il 6 luglio 83 a.C., statue e decorazioni architettoniche erano prevalentemente in terracotta. V’erano stati nei secoli interventi di manutenzione e di “abbellimento”, ma in complesso l’enorme edificio della tarda età regia mantenne intatta la sua conformazione arcaica. A Vulca era attribuita la statua di culto in terracotta di Giove Capitolino, commissionata da Tarquinio Prisco – e probabilmente collocata in una sede temporanea, in attesa del completamento del tempio –, che rappresentava il dio seduto con sontuose vesti proprie di un re etrusco (tunica palmata, toga purpurea, bulla aurea, corona, scettro) e con un fascio di fulmini nella mano destra. Plinio gli assegna anche un *Hercules fictilis* di dubbia collocazione – il Foro Boario, sede dei principali culti di Ercole? –, talvolta identificato, ma senza alcun fondamento, con una piccola statuina (un *sigillum*) descritta da Marziale. E’ dubbia invece l’attribuzione al medesimo artista delle quadrighe che decoravano il fastigio del tempio, in quanto, vista la loro collocazione, devono essere state eseguite molti decenni dopo, all’epoca di Tarquinio il Superbo, quando l’edificio fu effettivamente completato. Oltre le quadrighe, non dovevano mancare sul tempio di Giove altre statue acroteriali, collocate sul fastigio alla maniera etrusca, se nel 275 a.C. un fulmine colpì un acroterio di terracotta raffigurante Summanus, danneggiandolo gravemente.

Già nel 295 a.C., tuttavia, l’apparato decorativo del vetusto tempio doveva apparire bisognoso di restauri – forse anche obsoleto –, se gli edili curuli Quinto e Gneo Ogulnii intervennero collocando al suo ingresso soglie di bronzo e ponendo sul fastigio, in luogo di una delle quadrighe in terracotta, una nuova quadriga in bronzo guidata da Giove, il cui peso dovette evidentemente costringere ad ulteriori provvedimenti a carattere strutturale. Un altro intervento, piuttosto limitato, sul tempio, è documentato dall’attività degli edili curuli Marco Emilio Lepido e Lucio Emilio Paolo che, nel 193 a.C., lo adornarono con clipei dorati. Nel 179 a.C., lo stesso Marco Emilio Lepido insieme con Marco Fulvio Nobilione, in qualità di censori, rivestirono con stucco le pareti e le colonne dell’edificio.

In questo lasso di tempo alcune lastre di rivestimento in terracotta (*anthemia*) furono sostituite con nuove, i cui motivi ornamentali erano estranei all’originario sistema decorativo. L’edificio, con le sue terrecotte arcaiche, quelle medio-repubblicane, e le nuove sculture acroteriali, di cui talune in bronzo, avrà assunto, superata l’impressione architettonica d’insieme, un aspetto eclettico, dove vari stili si mescolavano secondo un sistema coerente solo con le sue imponenti misure.

Fino all’83 a.C. la statua di culto di Vulca continuò comunque ad assolvere egregiamente il suo compito, e a nessuno venne in mente di sostituirla con un’altra artisticamente più aggiornata. E’ quanto d’altronde si desume dalle fonti superstiti. A testimonianza di Varrone, per centosettanta anni dalla fondazione di Roma, gli dei furono venerati senza il supporto di statue di culto: “Se questa usanza fosse stata mantenuta”, aggiungeva Varrone, “il culto degli dèi sarebbe stato attuato in modo più reverenziale” (August., *Civ. Dei*, 4, 31). A questa tradizione aniconica avrebbe reagito Tarquinio Prisco, commissionando a Vulca la prima statua di culto di cui si abbia conoscenza per Roma, appunto il Giove Capitolino. Dopo di allora e fino alle guerre asiatiche, almeno secondo Plinio, le immagini degli dei nei templi romani furono realizzate prevalentemente in legno o in terracotta. Plinio (*Nat. Hist.*, 35, 157-158) afferma inoltre che al loro tempo le statue fittili di Vulca fossero considerate le più splendide immagini divine, né avrebbero potuto essere biasimati gli antenati per aver venerato statue eseguite in terracotta, in quanto allora non si adoperava l’oro e l’argento. In vari luoghi, continua Plinio, erano ancora visibili non solo simulacri di tal genere, ma anche decorazioni fittili di fastigi templari, rimarchevoli per qualità di lavorazione e per meriti artistici: più venerandi dell’oro, e certamente più innocenti (*sanctiora auro, certe innocentiora*).

Marco Porcio Catone detto il Censore, vissuto nel periodo compreso tra la fine della seconda guerra punica e l’avvio della politica imperialistica romana nel bacino orientale del Mediterraneo – autorevole e intransigente voce dell’opposizione nei confronti di una completa ellenizzazione dei costumi sentita come contraria agli interessi romani ed alla morale tradizionale –, nell’ambito di un’orazione a favore della *lex Oppia*, che voleva porre un freno al sempre più diffuso lusso

femminile, ebbe a dire: "Infeste, credetemi, sono le statue trasportate da Siracusa in questa città. Già da molte parti sento montare una totale ammirazione per gli ornamenti di Corinto e di Atene, e ridere delle decorazioni architettoniche in terracotta (*antefixa fictilia*) degli dei romani" (Liv., 34, 4, 4).

Probabilmente non si deve prestare molta fede a questi discorsi moralistici nei quali si infiltrano non pochi elementi di un aspro scontro politico sull'opportunità o meno di immischiarsi negli affari del mondo greco. Catone esprimeva tutta la sua preoccupazione non tanto sugli effetti deleteri delle statue greche a causa della loro qualità formale, quanto sul pericolo che gli dei greci si potessero adirare per la traslazione delle loro immagini cultuali a Roma senza la tradizionale formula della *evocatio*, o piuttosto per un loro uso a carattere profano, come decorazione di edifici privati. Anche la distinzione tra gli ornamenti corinzi e ateniesi e le decorazioni architettoniche in terracotta non coinvolge specificamente le statue, e tantomeno le statue di culto, con una distinzione in base alle loro qualità estetiche e religiose, bensì pone a confronto sistemi decorativi di maggiore e minore lusso. Gli scritti catoniani a carattere politico sono conosciuti solo per frammenti estrapolati dal loro contesto, e rimaneggiati ideologicamente, a notevole distanza di tempo dalla loro elaborazione, ad opera di magistrati e scrittori coinvolti nelle sanguinose guerre civili che devastarono Roma dall'età dei Gracchi fino all'avvento del principato di Augusto. Si ha l'impressione che il contrasto pro o contro la cultura ellenica tra progressisti – Scipione Africano e il suo circolo – e conservatori – tra i quali Catone assume una posizione di spicco – sia una costruzione ideologica *post eventum*, quando ormai la Grecia conquistata – parafrasando un celeberrimo verso di Orazio che comunque riecheggia una frase di Catone di significato non del tutto equivalente – aveva già da tempo conquistato il feroce vincitore romano, e una colossale statua di culto di Giove Capitolino in oro e avorio troneggiava in luogo della statua fittile di Vulca nel nuovo gigantesco tempio costruito dopo l'incendio dell'83 a.C., e dedicato da Quinto Lutazio Catulo nel 69 a.C.

Per interpretare correttamente il senso di queste polemiche, si dovrebbe avere una conoscenza migliore delle tipologie, degli stili e dei modi di realizzazione delle più antiche statue di culto in legno e in terracotta. Solo così ci si potrebbe avvicinare ad una comprensione della mentalità romana e dei modi di percezione delle statue di culto arcaiche a confronto con le statue di culto prodotte da artisti greci.

Si può comunque facilmente supporre che per un comune spettatore di età tardo-repubblicana – ormai da lungo tempo esercitato all'osservazione delle ben più aggiornate statue cultuali prodotte dagli artisti greci in età classica ed ellenistica – la figura del Giove di Vulca, organicamente poco articolata, apparisse come a noi appare un'immagine di culto di età ottoniana o romanica, ambedue intese in modo elementare da non intenditori più simili a pupazzi che non come il risultato di un faticoso cammino verso una sempre più attenta imitazione di un corpo umano.

Di codesto Giove arcaico non si riesce ad avere, purtroppo, un'idea precisa. Si potrebbe tentare, invece, di ricostruire idealmente l'altra statua attribuita da Plinio a Vulca, il c.d. *Hercules fictilis*. Sebbene non si abbia alcuna informazione in merito alla sua iconografia, è d'aiuto, in questo caso, un torso maschile in terracotta proveniente dal santuario di Portonaccio a Veio, del quale Giovanni Colonna ha recentemente attestato una cronologia nell'ambito del terzo venticinquennio del VI secolo a.C., e la pertinenza ad una statua a tutto tondo lavorata in due pezzi separati, con la giunzione all'altezza delle anche, coperte forse da un perizoma metallico. Con il braccio destro alzato, il sinistro abbassato e lievemente ritratto, una fascia sui fianchi, la statua avrebbe potuto raffigurare Ercole con la clava brandita, retta più come un attributo che non come un'arma, con un arco stretto dalla mano destra e con la pelle di leone cinta ai fianchi secondo uno schema iconografico di tradizione cipriota, ma dipendente da modelli greci, e non priva di confronti in Lazio e in Etruria.

Se la proposta di Colonna coglie nel segno, così potremmo immaginarci anche l'*Hercules fictilis* di Vulca: uno dei tanti lavori etruschi realizzati a emulazione di prodotti artistici greci o, come in questo specifico caso, suoi immediati derivati. Non v'è in nessuna delle opere di coroplastica etrusco-italiche eseguite tra VI e V secolo a.C., e quindi anche nell'Ercole veiente, un modo di esecuzione che non derivi per l'impostazione generale della figura dal repertorio greco, e che non cerchi di aggiornarsi traendo ispirazione dalle forme artistiche greche sempre in continua evoluzione. Persino nei lavori in cui l'originalità inventiva è più avvertita, quando cioè si riscontra la volontà di sperimentare forme espressive autonome, come nelle terrecotte acroteriali dal santuario di Portonaccio di Veio, o in quelle dal tempio di Mater Matuta a Satrico, oppure nell'altorilievo frontonale di Pyrgi, la matrice greca del linguaggio figurativo non viene mai meno.

Quando si analizzano i prodotti della coroplastica eseguiti tra IV e di III secolo a.C., nei rari casi in cui ci troviamo di fronte a statue che con una certa attendibilità possano essere considerate non votive ma di culto – la Minerva Tritonia di Lavinio, la Minerva di Roccaspromonte, l'Arianna da Falerii Novi al Louvre oppure i busti di Cerere e Libera da Ariccia –, pur con risultati diversi per qualità formale o per estrazione culturale dei coroplasti, non si riduce, né potrebbe essere altrimenti, il fondamentale supporto della cultura artistica greca, talora mal compresa, tal'altra invece, in virtù della materia duttile, plasmata con sorprendente abilità, felicemente trasposta in un linguaggio di singolare freschezza. Queste opere, nel loro insieme, sono la concreta testimonianza delle statue di culto fittili romane di cui parlano Catone e Plinio.

I Greci vengono alla conquista di Roma. Con le prime vittoriose campagne militari sugli stati greci e asiatici sorti dalle ceneri dell'impero di Alessandro Magno – di Tito Quinzio Flaminio a Cinocefale (197 a.C.) contro Filippo V, re di Macedonia; di Lucio Cornelio Scipione detto l'Asiageno a Magnesia (190 a.C.) contro Antioco III, re di Siria; di Gneo Manlio Vulso contro i Galati (189 a.C.); di Lucio Emilio Paolo a Pydna (168 a.C.) contro Perseo, re di Macedonia – giunsero a Roma, al seguito dei comandanti vincitori che desideravano rappresentare nel modo più scenografico e magnificente le loro gesta gloriose, intellettuali greci, attori e mimi, e naturalmente anche artisti. Ciò non avvenne senza che la percezione romana del mondo greco mutasse radicalmente. Fino allora le opere d'arte greca erano filtrate a Roma attraverso canali limitati: bottini di guerra (almeno a partire dalla fine del III secolo a.C. con le vittorie su Siracusa e su Taranto), statue onorarie dedicate nell'Urbe dalle città della Magna Grecia a favore dei loro nuovi patroni. Dai primi decenni del II secolo a.C. la cultura figurativa greca cominciò a penetrare a Roma senza alcun intermediario; gli artisti greci – da Atene, da Rodi, dall'Asia Minore – diedero avvio ad una vasta produzione anche a favore della nuova committenza romana. Era inevitabile che la stessa produzione artistica romana ne subisse le conseguenze, adeguandosi rapidamente al nuovo linguaggio figurativo, anche se continuarono ad essere talvolta adoperati i materiali tradizionali, terracotta e tufo stuccato.

Il trattato di Plinio ha conservato i nomi di un certo numero di scultori greci vissuti appunto nel II secolo a.C., le cui opere erano conservate nei templi dedicati dai comandanti trionfatori a seguito delle loro vittoriose imprese. Molti di essi dovevano, perciò, essere stati attivi a Roma stessa, oppure vendevano i loro prodotti ai Romani pur continuando a risiedere in Grecia. Nel tempio di Apollo Medico c'erano una statua di Apollo con Latona, Diana e le nove Muse, opera di Philiskos di Rodi, un'altra statua di Apollo nudo, opera del medesimo artista, e un Apollo con la cetra dell'ateniese Timarchides. Nel tempio di Giunone Regina c'erano due statue di Giunone, di Polykles una e di Dionysos l'altra, ambedue figli di Timarchides, una statua di Venere, opera di Philiskos di Rodi, e altre sculture di Pasiteles. Nel tempio di Giove Statore c'era la statua di Giove, opera di Polykles e Dionysios, un Pan ed Olimpo lottanti di Heliodoros, la Venere che si lava di Doidalsas, e un'altra in piedi di Polycharmos (Plin., *Nat. Hist.*, 36, 34-35). Si tratta di artisti ateniesi, rodii o di ascendenza greco-asiatica che, in base ad una non cospicua, ma comunque significativa serie di documenti letterari ed epigrafici, sappiamo aver vissuto nell'arco del II secolo a.C.: c'è quindi la possibilità, non remota, che alcuni di essi fossero stati attivi, per un certo periodo, anche a Roma. E' il caso di Polykles. Plinio cita una seconda volta un Polykles (Plin., *Nat. Hist.*, 34, 52), inserendolo tra i grandi scultori in bronzo fioriti durante la 156^a Olimpiade (156-153 a.C.). Da un'epistola di Cicerone, di non facile lettura, si desume che a questo artista vada attribuita anche una statua colossale di Ercole che era sul Campidoglio a fianco di una statua equestre di Scipione Emiliano, dedicata probabilmente non molto dopo la sua nomina a censore nel 142 a.C. (Cic., ad Att., 6, 1, 17). E' ormai opinione comunemente accettata che la statua di Ercole sia stata dedicata nella medesima occasione; è verosimile, perciò, che l'Ercole Capitolino sia coevo con le sculture realizzate da Polykles e dal fratello Dionysios nei templi di Giove Statore e di Giunone Regina, il tempio di Giove Statore è stato dedicato, infatti, insieme con il portico che conteneva ambedue gli edifici sacri, da Quinto Cecilio Metello detto il Macedonico dopo il 148 a.C., a seguito della sua vittoriosa campagna militare contro Andrisco e la riduzione della Macedonia a provincia romana. Si discute se nell'occasione fosse stato ricostruito anche il tempio di Giunone Regina, già dedicato nel 179 a.C. da Marco Emilio Lepido, e se i lavori fossero stati ultimati immediatamente dopo il trionfo del 146 a.C., o quando il Macedonico assunse la carica di censore nel 131 a.C. Comunque sia, data la cronologia dell'attività di Polykles (e del fratello Dionysios), attestata indiscutibilmente dopo la metà del II secolo a.C., resta confermata l'identità del Polykles autore dell'Ercole Capitolino, ma è difficile poterlo identificare con il bronzista omonimo che, data la sua acme tra il 156 e il 153 a.C., dovrebbe essere di una generazione precedente.

Una famiglia di artisti ateniesi che faceva capo a Timarchides ed ai figli Polykles e Dionysios era quindi attiva a Roma stessa, o perlomeno, produceva un gran numero di opere per la committenza romana. Questa medesima famiglia, originaria del demo ateniese di Thorikos, sulla base di Pausania e di una ricca serie di documenti epigrafici, risulta presente ad Atene e in altre località della Grecia, tra cui Elateia, dove tre fratelli, Polykles, Timokles e Timarchides, avevano realizzato la statua di culto di Athena Kranaia. E' stato recentemente proposto, con una certa attendibilità, di identificare due di essi con il Timarchides autore dell'Apollon con la cetra e con il bronzista Polykles fiorito durante la 156^a Olimpiade. I figli di Timarchides, l'uno di nome Polykles e l'altro Dionysios, avrebbero poi lavorato a Roma nella *porticus Octaviae*, mentre il figlio di quest'ultimo Polykles, di nome Timarchides come il nonno, talvolta insieme con lo zio Dionysios, avrebbe realizzato una serie di sculture verso la fine del II secolo a.C. ad Atene e a Delo, tra le quali è conservata la celeberrima statua acefala di un *mercator* romano di nome Gaius Ofellius Ferus.

Per un caso fortunato, sono giunti fino a noi numerosi frammenti di statue di culto dal territorio romano e italico, prevalentemente teste di marmo, che permettono comunque di avere un'idea su come i Romani avessero revisionato le proprie immagini divine uniformandole all'universo artistico e figurativo greco. Di misure che vanno da una volta e mezzo fino a cinque volte il vero, esse dichiarano una dipendenza da schemi figurativi desunti per lo più dalla tradizione dei grandi scultori posteriori a Fidia, sebbene non manchino opere a carattere più patetico, sulla linea della produzione greco-asiatica. Anche in questo caso, tuttavia, un raggelamento delle forme e una tendenza verso una maggiore uniformità dei piani facciali individua un viraggio verso una composta classicità, forse considerata più idonea alla raffigurazione degli dei. L'acconciatura di una testa femminile rinvenuta alle pendici del Campidoglio e, in modo più evidente, le intere fattezze di una testa già in collezione Albani ed ora nel Museo Capitolino, sono dipendenti dalla Cnidia di Prassitele, all'epoca, evidentemente, già diventata tra i massimi *nobilis opera* della cultura figurativa classica. Un'altra testa già nella collezione Albani, verosimilmente un Apollo, con i riccioli raccolti e forse annodati alla sommità del capo, sembra avere un'acconciatura dipendente da un celebrato tipo scultoreo: forse l'Apollon del tipo Belvedere o la Venere del tipo Dresda-Capitolino. L'acconciatura della testa della Diana proveniente da Ariccia, ora a Copenhagen, deriva dall'Artemide di Versailles, alla quale la testa si avvicina anche per l'evidente torsione del collo verso sinistra (rispetto allo spettatore). Domina in esse, quindi, un riferimento all'ambiente artistico di IV secolo a.C., quindi di un classicismo avanzato, ma diluito in una, almeno apparente, mancanza di espressività. In determinati casi, come in un'altra testa femminile dalla collezione Albani, una divinità femminile matura, la matrice ellenistica del volto è volutamente virata verso soluzioni classicistiche. Né appare diverso il caso della testa femminile da Alba Pompeia, se si tratta di una statua di culto e non, come è stato proposto di recente, di una *imago clipeata*. La drammatica torsione del volto piegato verso l'alto – un riferimento preciso ad opere quale la Niobe degli *horti Sallustiani* – con un un grido appena trattenuto, è ridimensionato dalla rigida levigatezza delle superfici e dalla totale mancanza di vibrazione della maschera facciale.

La mistione di componenti classiche e barocche, ma con una sensibile prevalenza per la componente classica, è, come si è già detto, caratteristica di questa fase. Ci si trova spesso di fronte ad operazioni ai limiti dell'eclettismo; e se non se ne recepisce a fondo l'esito finale, ciò è dovuto all'estrema frammentarietà di quanto è conservato. Come si deve immaginare il corpo della testa femminile Albani affine alla Cnidia, oppure il corpo della testa di Diana da Ariccia?

Nessun lavoro mostra meglio questo atteggiamento della c.d. Giunone Cesi che, se non è una statua di culto, era certamente una statua votiva in un tempio, eseguita con grande verosimiglianza a Roma stessa, e non trasferita a Roma da una sede greca. Il suo corpo massiccio, ma non privo di raffinati sbilanciamenti e contrasti di movimento che si riverberano anche sul corposo panneggio, con la sua felice, naturalistica esecuzione di pieghe, è partecipe della tradizione asiatica, forse pergamena, ma imitata in modo pesante, senza la drammatica effervescenza delle sculture poste a decorazione del Grande Altare, mentre la testa, così vicina ai modi della testa dell'Afrodite di Milo anche se un poco più piena, si colloca ormai nell'alveo dell'incipiente classicismo. E' proprio questo pencolamento delle opere della metà circa del II secolo a.C. – a tale periodo daterei sia la Giunone Cesi, sia l'Afrodite di Milo – tra differenti tradizioni culturali, da un lato la profonda attrazione verso il sereno mondo classico visto ormai come normativo, dall'altro l'esigenza di mostrarsi figli della propria epoca ruotando in modo ricercato i corpi secondo pose tanto complesse quanto artificiose, ad essere il segno tangibile di questa complessa fase storica. Se fosse confermato il riconoscimento dell'Apollon con la cetra di Timarchides con un tipo statuario il cui esemplare migliore è l'Apollon di Cirene nel British Museum, avremmo la possibilità di giudicare nel suo insieme una statua di culto di questo periodo: ritmo

“aperto”, secondo la felice definizione di Gerhard Kraemer, torsione a ritmi incrociati del corpo simile a quella dell’Afrodite di Milo, panneggio corposo e pesante, acconciatura dei capelli simile a quella dell’Apollo del Belvedere.

Le medesime tendenze eclettiche, talora contrastanti, si riscontrano nella Grecia stessa, ad esempio nelle opere di Damophon di Messene, databili tra la fine del III e gli inizi del II secolo a.C., nelle quali non manca una forte dominante barocca – nella strutturazione dei volti, nell’andamento mosso e frastagliato delle capigliature (di Demetra e di Anytos), nelle bocche piccole e carnose, nel trattamento del panneggio (di Despoina) tutto pieghe e increspature tra le quali si distribuisce la ricchissima decorazione figurata, a imitazione di un ricamo –, malgrado la matrice di stampo tradizionale del suo linguaggio artistico, ben visibile già nell’impostazione complessiva delle figure, e che forse gli è valso l’incarico del restauro dello Zeus di Olimpia.

Neanche la c.d. Nike (ma più verosimilmente una Musa, ricostruita con testa pertinente al medesimo gruppo, ma da altra statua) attribuita all’artista ateniese Eubulides, databile nella seconda metà del II secolo a.C., può essere considerata di derivazione del tutto classica, con la torsione del corpo, sottolineata dall’agitato andamento secondo direzioni contrastanti delle pieghe lungo la linea della cintura appena sotto al seno.

Un altro caso interessante è offerto da una testa colossale da Pheneos in Arcadia finora riconosciuta come una Igea, e che forse raffigura Kore, opera di Attalos ateniese. La tendenza al massiccio allargamento dei volti, la gelida purezza delle superfici prive di mobilità, individuano in essa un definitivo superamento della fase ellenistica più matura. Le medesime caratteristiche sono presenti nel più grande acrolito romano finora rinvenuto, la testa della Fortuna huiusce diei, pertinente al tempio B, circolare, dell’area sacra di largo Argentina, dedicato da Quinto Lutazio Catulo a seguito della vittoria sui Cimbri presso Vercelli nel 101 a.C. Il confronto tra i due colossi dimostra la ormai totale intercambiabilità del modello romano e del modello greco, ambedue partecipi dello stesso ambiente culturale.

Anche una statua colossale di Veiove, proveniente dal tempio omonimo sul Campidoglio, con le sue superfici morbide e porcellanate simili a quelle di un Apollo giovanile, con il suo panneggio che ricade ad ampie falde regolari, ha precisi riferimenti a sculture di produzione della databili verso la fine del II secolo a.C.

Non mancava infine a Roma, come in Grecia, un significativo interesse verso le forme arcaiche derivanti da quei tempi passati nei quali, appunto, le statue erano maggiormente pervase del divino. E se dal fianco greco domina, come esempio imprescindibile, l’immagine della Promachos pergamena, a Roma si attesta l’immagine della Giunone Lanuvina, ricostruibile in base alla monetazione repubblicana e ad una testa colossale rinvenuta a Lanuvio ed ora dispersa. Sono in compenso conservati gli elementi essenziali per la costruzione di un gruppo scultoreo raffigurante i Dioscuri con i loro cavalli presso il *lacus Iuturnae* nel Foro Romano. Non si tratta, in questo caso, di statue di culto, bensì di statue votive. Comunque sia, l’accentuazione della loro frontalità, la rigida collocazione ieratica degli eroi e dei loro cavalli rendono le sculture, malgrado il loro stato di conservazione, un interessantissimo esempio di arcaismo culturale, forse suggerito dalla volontà di imitare il più antico gruppo culturale nel vicino tempio dei Dioscuri, dedicato da Aulo Postumio dopo la vittoria sui Latini presso il lago Regillo nel 499 o nel 496 a.C. E’ possibile che anche la Spes, una personificazione astratta, avesse già in età repubblicana quella veste arcaica che la contraddistingue; mancano, però, dati sicuri sui quali rafforzare questa ipotesi.

Siamo ormai in una fase in cui il linguaggio artistico greco e quello romano tendono verso la definitiva fusione. Non sappiamo se alcune delle opere in marmo rinvenute a Roma siano state prodotte da artisti locali ormai avvezzi alle formule stilistiche greche. Fino alla metà del I secolo a.C. circa, quando entrarono in funzione le cave del marmo di Luni, è probabilmente inverosimile, e la produzione in marmo dové restare prerogativa delle botteghe greche e asiatiche. Non vuol dire che gli artisti romani non avessero comunque appreso il nuovo linguaggio e non se ne fossero appropriati, rinnovando il repertorio formale e iconografico sulla base di modelli aggiornati, che furono trasposti in opere di terracotta e di tufo stuccato. E’ tuttavia il gusto della committenza, ormai conforme al gusto greco imperante in tutto, o quasi tutto, il bacino del Mediterraneo, ad essere definitivamente mutato.

L’apparizione degli dei nei templi. Con l’età ellenistica prende avvio un diverso modo di concepire il rapporto tra la statua di culto e il tempio che la conteneva. Nel Partenone e nel tempio di Zeus a Olimpia, Fidia aveva attentamente concepito le sue statue crisoelefantine tenendo conto dello spazio che le circondava. L’artista deve aver concordato con Iktinos i rapporti ottici e proporzionali tra l’architettura dell’interno e la sua Parthenos, cui il colonnato a doppio ordine della

cella, costruito probabilmente in sua funzione, faceva da quinta scenografica. Il senso di misura e di ordine era avvertito dallo spettatore fin dalla porta d'ingresso nella sala.

Il caso del santuario di Olimpia era differente, in quanto il tempio preesisteva da qualche decennio all'intervento fidiaco. Il grande artista ateniese, per isolare il suo colosso dall'ambiente circostante, intervenne inserendo una vasca quadrangolare, rivestita di lastre di calcare scuro, davanti alla statua, e cingendola con una serie di eleganti balaustre che impedivano al visitatore di avvicinarsi troppo. Ogni elemento era stato calibrato con vigile ragionamento. Il calcare scuro era destinato ad evitare che la luce dal pavimento si riflettesse sulle superfici dello Zeus, ma fungeva anche da barriera ottica, con una rottura dell'uniformità del bianco pavimentale di fronte alla statua. Così le balaustre erano figurate solo all'interno, con pitture del fratello Panainos, mentre all'esterno erano dipinte in un uniforme colore blu.

I templi ellenistici, di solito prostili o *in antis*, erano relativamente piccoli, mentre le statue di culto tendevano a diventare sempre più grandi rispetto all'edificio nel quale erano racchiuse. Ciò non è dovuto, come si è detto, ad un semplice aumento della misura delle statue, quanto a un rapporto proporzionale tra statue e ambiente basato su differenti parametri. Non casualmente, le sculture di più grande misura finora note, l'Athena di Priene e il gruppo di Apollo, Artemide e Leto di Klaros, erano collocati in due templi peripteri, l'uno ionico, l'altro dorico, di misura ben superiore alla media ellenistica.

Nella maggioranza dei casi conosciuti, gli edifici sacri sono alla fine di un percorso processionale che non coinvolge più, come in passato, nel caso dei templi peripteri, l'intera peristasi, praticabile secondo un tragitto anulare, ma solo la facciata e la porta d'ingresso alla cella, sede della statua di culto. Il tempio diventa simile ad uno scrigno, e la statua di culto il suo prezioso contenuto. Con attenta regia, era sapientemente orchestrato un impatto teatrale sullo spettatore, accentuato proprio dall'impressione che le statue di culto, entro uno spazio ridotto, apparissero immense. Le immagini dovevano dare l'impressione di essere vive, pronte a balzare via, con energia a stento trattenuta, da un ambiente per loro non idoneo, simile ad una gabbia.

E' questo il caso della statua di culto di Zeus Sosipolis nella cella del suo tempio a Magnesia sul Meandro. L'edificio è piccolo (stilobate di 7,38 x 15,82 m), ma con una decorazione architettonica raffinatissima. La cella è pressoché quadrata (5,70 x 5,45 m); al suo interno, il podio dell'immagine di culto, pari alla larghezza della cella – quanto è preservato è un restauro attribuito a Nerone – copre poco più di un terzo dello spazio. Il dio, grande due volte il naturale, in un atteggiamento che ricordava in qualche modo lo Zeus di Olimpia, inevitabile modello per tutte le seguenti statue di culto destinate al dio, fino al Giove Capitolino, dominava incontrastato in uno spazio così ristretto, come in miracolosa epifania.

Non è un caso isolato. L'effetto doveva essere ancor più accentuato nel c.d. Zeus di Aigeira, la cui testa colossale, alta 0,88 m, fu rinvenuta in un piccolo edificio templare nelle immediate vicinanze del teatro (il c.d. *naiskos* D). La cella, lunga 10 m ca. e larga 6,65 m., era divisa in due settori tramite una transenna litica, che impediva di avvicinarsi troppo al podio che sorreggeva la statua, o le statue culturali. Nel suo settore anteriore, sul pavimento, era applicato un mosaico con raffigurazione di un'aquila. E' stato calcolato che la statua – sempre che la testa fosse pertinente all'immagine culturale all'interno di questo tempio, fatto che si deve ritenere ancora plausibile – dovesse raggiungere, insieme con il suo podio alto 0,80 m e largo quanto la cella, i cinque o cinque metri e mezzo di altezza (tre volte il vero), enorme per un tempio nel quale l'altezza della cella non doveva superare i sei o sette metri circa. Anche lo Zeus di Aigeira, come il più piccolo Zeus di Magnesia, era seduto, in uno schema iconografico simile allo Zeus di Olimpia, ma la sua testa non ha più la serena maestà del modello. Essa appare come una maschera inespressiva, costruita in modo non organico per addizione di parti, non pensata come un insieme armonico, con la barba, inoltre, disegnata con fare decorativo. E' l'avvento di un mondo di apparenze, nel quale l'effetto ha maggiore importanza della qualità, e la scenografia domina su un effettivo afflato religioso.

Così si presentavano ai fedeli Despoina, Demetra, Anytos e Artemide entro la cella del santuario di Despoina a Lykosoura, cronologicamente più o meno coevo con il tempio di Magnesia. E' un tempio dorico prostilo, con sei colonne in facciata (11,15 x 21,34 m). La cella misurava 9,35 x 13,50 m. Come nel caso del *naiskos* D di Aigeira, il suo pavimento era parzialmente coperto da un mosaico a ciottoli raffigurante, entro una cornice con motivo ad onde, girali vegetali e un motivo a torri merlate, due felini affrontati. Sul fondo, anche in questo caso separato da una transenna, si ergeva il grande basamento atto a contenere le statue di culto era largo 8,40 m, poco meno della cella, alto 1,26 m, con il corpo centrale a risalto (3,66 m) rispetto ai due settori laterali (2,40 m). Il gruppo culturale, di cui G. Dickins ha proposto una ricostruzione che si è dimostrata corretta a seguito della felice scoperta di una moneta di bronzo di Megalopoli, dell'età di Giulia Domna,

raffigurante in modo schematico il gruppo cultuale, era composto da Despoina (una dea dell'Arcadia identificata con Kore) con la madre Demetra sedute al centro in trono, mentre ai loro lati erano, a sinistra Artemide in veste di cacciatrice, a destra il Titano Anytos, tutore di Despoina, in corazza, ambedue stanti, su due basi aggiunte perché potessero essere di misura pari alle due statue principali. L'altezza complessiva del gruppo, compreso il podio, era di 5,80-5,90 m ca. La copertura delle statue colossali con una brillante policromia che accentuava, tra l'altro, la visibilità delle minuziose decorazioni a rilievo del panneggio di Despoina; la loro compressione entro una cella che appena le contiene; l'impossibilità da parte dello spettatore di avvicinarsi al gruppo cultuale perché bloccato dalla presenza di una balaustra, per cui il gruppo cultuale poteva essere visto solo ad una certa distanza; la presenza, a fianco della porta d'ingresso, di uno specchio destinato a riflettere le immagini di culto di modo che, a coloro che uscivano dal tempio, si mostrassero anche di fronte; tutti questi elementi, ai quali si dovrebbe aggiungere una visibilità ridotta nel buio del vano appena rischiarato da fiaccole o, talvolta, da una luce laterale diurna, in caso di apertura di una porta laterale, dovevano accentuare l'effetto di una visione come allucinata, non del tutto percepibile razionalmente: era richiesta una partecipazione emozionale dello spettatore.

Ebbene, proprio l'effetto drammatico delle statue di culto colossali entro spazi ridotti fu talvolta accentuato in ambiente romano, dove i templi, di misura relativamente limitata, sebbene superiore alla media dei templi greco-ellenistici, avevano per tradizione celle ancor più piccole. Per buona parte del II secolo a.C., fino agli interventi rivoluzionari di Hermodoros di Salamina, che introdusse lo schema periptero, i templi conservarono, almeno parzialmente, una tipologia italica, con un pronao quasi pari di misura alla cella: una soluzione architettonica dovuta a ragioni rituali, che tuttavia riduceva in modo consistente la misura delle celle, destinate a contenere la sola immagine del dio. Solo verso la fine del II secolo a.C., con l'impetuoso sviluppo dello schema pseudoperiptero, la cella assunse un ruolo predominante nell'impostazione del tempio; ma prima di allora – e in qualche modo ancora fino all'età augustea – le statue di culto colossali create dagli artisti greci per la committenza romana si dovettero accontentare di spazi assai contenuti.

La statua della Fortuna huiusce diei, pur essendo datata tra la fine del II e i primi anni del I secolo a.C., è esemplare della prima soluzione. Il tempio fu dedicato da Lutazio Catulo all'indomani della vittoria di Vercelli sui Cimbri del 101 a.C. L'immagine della dea era stante, e non seduta. Poiché la testa è alta, con il collo, 1,46 m, si può ricostruire una figura alta otto metri circa. Nella sua prima fase il tempio si presentava nella forma di un monoptero colonnato del diametro di 19,20 m, al cui interno era la cella di più piccolo formato la cui altezza deve essere stata più o meno pari all'altezza delle colonne della peristasi, 11 m. In questa cella circolare, poco illuminata, di misura ridotta, la statua di culto dominava lo spazio con un effetto sconcertante. E' anzi possibile che lo spettatore, pur collocandosi nel punto più lontano in assoluto dalla statua, presso la porta d'accesso alla cella, non avrà avuto la possibilità di abbracciare immediatamente, con un solo sguardo, l'intero ambiente e la statua in tutta la loro altezza, pur percependo l'incombente presenza del colosso. Era ovvio che, nel momento in cui un altro Quinto Lutazio Catulo, discendente di colui che aveva dedicato il tempio (forse il nipote omonimo console nel 78 a.C.), decise di inserire nella cella altre tre statue attribuite a Fidia, due in *hymation* ed un colosso nudo, si decise di intervenire sul tempio trasformandolo in un monoptero pseudoperiptero.

Della seconda soluzione offre interessanti dati il tempio di Fides, ricostruito dal console del 115 a.C. Marco Emilio Scauro (e dedicato forse nel 109 a.C.). Con la sua misura ipotizzata di 20 x 30-35 m ca., esso contava tra gli edifici sacri più importanti di Roma tardo-repubblicana. Era un tempio forse prostilo esastilo, con cella assai più sviluppata rispetto al pronao, decorata con colonne a risalto e nicchie. Al suo interno era la statua di culto della dea, anch'essa stante, forse con una cornucopia in mano. Dai frammenti superstiti si può ricostruire un colosso di sei metri circa di altezza, quindi pari a tre volte e mezzo il vero: una misura imponente, ma non audace rispetto ad un tempio che, con le colonne alte tra i 10 e i 13 metri circa, doveva avere una cella di pari altezza.

Come si è detto, le statue di culto romane di questo periodo erano di solito più grandi del vero, da una volta e mezzo circa fino al caso, in sé eccezionale ma certamente non unico, della Fortuna huiusce diei, pari a circa cinque volte il vero. Solo che, pian piano, la misura delle sculture si adeguò a quella del tempio in un rapporto proporzionale più armonico, memore della migliore tradizione classica e più affine allo spirito di assetti come quello del Partenone o del tempio di Nemese di Ramnunte, dove la grandezza della statua impose una maggiore dilatazione del contenitore, sì che lo spettatore, entrando nella cella, non subisse un senso di turbamento, se non di vera oppressione.

Sia in Grecia sia a Roma, le colossali statue di culto realizzate secondo il gusto imperante del momento, e certo naturalistiche, dovevano coinvolgere emozionalmente lo spettatore, accrescendo l'effetto drammatico della epifania. Le più antiche statue di culto eseguite in materiali meno pregiati, come il legno, ed eventualmente ricoperte con foglie o lamine d'oro o di metallo pregiato, restarono a fianco delle nuove e più lussuose in rapporto indipendente. L'esecuzione dell'Athena Parthenos fidiaca non decretò mai la fine cultuale della vera, e forse unica, statua di culto, l'Athena Poliàs, collocata nell'Eretteo. Ad Argo l'antichissima statua di culto di Hera, miracolosamente preservata dall'incendio che distrusse il suo tempio nel 423 a.C., ebbe posto nel nuovo tempio a fianco della statua crisoelefantina di Hera realizzata ex novo da Policleteo. In età ellenistica, nell'oikos K sul fianco occidentale dell'Asklepieion di Messene, era venerata Artemide Orthia (conosciuta anche con l'epiclesi Phosphoros o Oupesia) della quale, sul fondo del vano, era la statua colossale di culto, opera di Damophon di Messene. Davanti al podio di codesta statua, c'era una base circolare più piccola, probabilmente destinata a reggere la più antica statua di culto della dea, una piccola immagine di legno a forma di erma, che si vede nelle mani di Mego, una fanciulla raffigurata in una statua posta entro il santuario, e dedicata dai genitori Damonikos e Timarchis, con l'immagine di culto in una mano e con una fiaccola nell'altra.

La prassi di affiancare vecchia e nuova statua di culto è documentata anche a Roma, forse per immediato riflesso della maniera greca. Nel tempio di Veiove sul Campidoglio, a partire dal 193 a.C. c'era un *simulacrum* del dio, secondo Plinio, di cipresso (Plin., *Nat. Hist.*, 16, 216). Ma, durante gli scavi di Antonio Maria Colini, fu rinvenuta all'interno del tempio la statua colossale in marmo raffigurante Veiove, opera di età tardo-repubblicana, che doveva essere verosimilmente la statua di culto collocata sul podio della cella del tempio. Vuol dire, perciò, che in età tardo-repubblicana e poi in età imperiale ci fossero nel tempio di Veiove un *simulacrum* di cipresso e una statua colossale di marmo. Nel tempio di Apollo Sosiano c'era probabilmente non solo la statua di culto colossale, di cui si vede il possente podio nel frammento di lastra della Forma Urbis Severiana, e che potrebbe essere stata opera dell'artista ateniese Timarchides, ma, dall'età augustea in poi, doveva esserci anche un Apollo in legno di cedro trasferito da Gaio Sosio a Roma da Seleucia in Pieria (Plin., *Nat. Hist.*, 13, 53). In età repubblicana, invece, sembra che ci fosse una statua di culto di legno (un *bretas*), che nel 129 a.C. – durante le lotte politiche che seguirono la morte di Scipione Emiliano, con la possibile perdita di potere da parte dei *nobiles* che rifiutavano di procedere alla distribuzione delle terre italiche secondo il disegno di legge di Tiberio Gracco – pianse per tre giorni, mentre cadevano pietre dal cielo, che arrecarono danno a numerosi templi e uccisero anche uomini. I Romani, dietro suggerimento di *haruspices*, deliberarono di fare a pezzi la statua e di gettarla in mare (Cass. Dio, 24, 84, 2). Di questi prodigi non mancavano precedenti. Per tre volte, durante le guerre prima contro Antioco III, poi contro Perseo e infine contro Aristonikos (nel 190-88, nel 170-167, e nel 130 a.C.), una statua di Apollo a Cuma aveva pianto, dichiarando così la definitiva sconfitta dei Greci contro i Romani (Obseq. 28 [87]; Aug., *Civ. Dei*, 3, 11).

La convivenza con gli dei di terracotta. L'utilizzo della terracotta non si concluse affatto con l'arrivo a Roma dei primi bottini di guerra composti da opere d'arte greche e, immediatamente dopo, dei primi artisti greci e greco-asiatici. Da un santuario (di Minerva?) situato al primo miglio della via Latina provengono, oltre alcune statue fittili di Muse e di fanciulle offerenti, di misura compresa fra i tre quarti e la metà del vero, e due erme di Dioniso barbato, anche una statua di Minerva seduta su un trono a testa e zampe leonine, con i piedi poggiati su un suppedaneo, grande quasi quanto il naturale. Differenti per misura, per stile e per qualità artistica, le sculture sembrano replicare, anche se con una componente eclettica, modelli greci che scalano tra la fine del III e i primi decenni del II secolo a.C. La più bella di esse, una Minerva seduta in trono, potrebbe essere stata una delle statue di culto del santuario. Un convincente confronto iconografico è offerto dall'immagine della dea morbidamente seduta su un sedile a zampe leonine su emissioni pergamene di Filetero, databili entro il terzo venticinquennio del III secolo a.C. Al medesimo periodo – anche se il panneggio appare di lavorazione più accurata nella fine elaborazione delle pieghe del chitone rispetto al più corposo e pesante mantello sul quale compaiono, come ulteriore finezza formale, i segni della piegatura della veste quando riposta ancora in cassapanca – risale la bella statua femminile su trono proveniente dall'edificio C (un *thesauros*?) del *nemus Angitiaie* a Luco dei Marsi in Abruzzo. Resta sintomatico dell'epoca il fatto che, mentre la statua di culto è in terracotta, le statue votive rinvenute nel santuario siano invece di marmo, e siano probabilmente di produzione greca, con grande verosimiglianza rodia.

Ma le cose stavano mutando con impressionante rapidità. Durante il saccheggio di Ambracia in Epiro, il proconsole romano Marco Fulvio Nobiliore depredò la città di tutte le sue sculture,

lasciando al loro posto solamente alcune opere in terracotta eseguite dal grandissimo pittore Zeuxis nella seconda metà del V secolo a.C. (Plin., *Nat. Hist.*, 35, 66). Evidentemente deve aver pensato che non valesse la pena di trasferire a Roma, già carica di statue di terracotta, quelle pur firmate da un maestro del livello di Zeuxis.

Il gusto per la coroplastica andava scemando di pari passo con l'acuirsi d'interesse e di ammirazione per opere in materiale più nobile, come il marmo, il bronzo e l'avorio. Le statue fittili di Zeuxis erano ormai, per gli aristocratici romani dell'epoca, fuori moda, mentre tutte le altre sculture di Ambracia, come il celebre gruppo di Eracle suonatore di cetra con le Muse, ornarono in modo adeguato il trionfo di Fulvio Nobiliore prima di essere dedicate nel tempio di Hercules Musarum, da lui stesso eretto con i proventi del bottino di guerra, e in altri edifici pubblici, non solo dell'Urbe. Ciò non toglie che si continuassero a produrre decorazioni architettoniche e statue in terracotta, come le sculture frontali di San Gregorio; solo che i modelli greci erano ormai imitati in modo sempre più puntuale, e secondo lo spirito greco si realizzarono anche quelle figure prive di riscontro iconografico in Grecia. E' significativo, inoltre – a distanza di pochissimo tempo dalle decorazioni frontali di Luni, ancora realizzate secondo la tecnica di copertura con pannelli ad altorilievo in terracotta delle sole testate delle travi portanti del tetto –, che nel tempio di San Gregorio le sculture frontali fossero applicate con coerente distribuzione metrica entro un timpano chiuso, alla maniera greca.

I Romani, tranne una limitata élite, mostrarono ancora per lungo tempo scarsa dimestichezza nei confronti dell'immenso patrimonio artistico greco. Sono celebri due aneddoti sul comportamento di Lucio Mummio nel 146 a.C., dopo la conquista e la distruzione di Corinto. Si narra che Mummio non capisse assolutamente nulla di opere d'arte. Nella distribuzione del bottino di guerra si mostrò assolutamente disinteressato ai capolavori che Corinto aveva raccolto entro le sue mura in secoli di storia gloriosa. Quando, tuttavia, messi all'asta alcuni quadri, Attalo III, re di Pergamo, offerse la cifra sbalorditiva di seicentomila denari per l'acquisto di un dipinto di Aristide di Tebe raffigurante Dioniso, Mummio si insospettì, congetturando che l'opera nascondesse qualche valore (si può presumere di tipo magico/religioso) a lui ignoto. Perciò, ritirato il quadro dall'asta, lo condusse con sé a Roma, dedicandolo nel tempio di Cerere, Libero e Libera (Plin., *Nat. Hist.*, 35, 24). Il secondo aneddoto è ancor più succoso. Resosi conto del valore venale dei dipinti e delle sculture destinati ad essere trasferiti a Roma da Corinto, ma incapace di comprenderne il valore artistico, Mummio mise in guardia gli incaricati del trasporto che, se avessero perduto le opere, le avrebbero dovute sostituire con nuove (Vell., 1, 13, 4).

E' verosimile che né Nobiliore né Mummio fossero realmente così rozzi come lasciano intendere le più tarde fonti letterarie. Può essere, ad esempio, che l'avvertimento di Mummio in vista del trasposto delle opere d'arte a Roma fosse l'applicazione di uno dei tanti contratti commerciali che prevedevano il rimborso spese da parte dell'armatore in caso di perdita del carico merci. Si continuò, comunque, a scherzare sull'incapacità romana di capire l'autentico valore delle opere d'arte greche, sebbene molti episodi di incomprensione dipendessero probabilmente dalla ancor scarsa dimestichezza dei Romani nei confronti, non tanto dell'immenso patrimonio artistico greco, quanto della sua evoluzione storica e delle sue complesse trasformazioni stilistiche.

La compiuta e totale ricezione del mondo figurativo greco, e la perfezionata conoscenza delle sue fasi storiche permisero ai Romani di ritornare sui loro passi, e di osservare con occhio più attento le straordinarie possibilità offerte dall'utilizzo dell'argilla per ottenere determinati effetti artistici. Si può supporre, anzi, che l'analisi critica dell'arte greca abbia loro consentito di comprendere meglio anche i più timidi passi compiuti dall'arte etrusco-italica e poi romana nel costante tentativo di aggiornamento formale nei confronti del sempre rinnovato linguaggio figurativo ellenico. Pasiteles, un artista vissuto nell'età di Pompeo e di Cesare, che fu nello stesso tempo scultore in pietra e in avorio, coroplasta, toreuta e scrittore di cose artistiche, dichiarò che la modellazione in argilla era la madre dell'arte della plastica in tutti i suoi aspetti: nella toreutica, nella scultura in marmo e nella scultura in bronzo, e, pur essendo sommo in tutte queste arti – a lui si deve, secondo Plinio, anche un Giove eburneo nella *porticus Metelli* –, non produsse alcuna opera senza averne realizzato un modello in creta. Un altro artista coevo, Arkesilaos, celebre per i suoi *proplasmata* – termine con il quale si solevano indicare appunto i modelli in argilla di opere in bronzo o, forse, anche in marmo –, aveva realizzato per il Foro di Cesare la Venere Genitrice (evidentemente la statua di culto nel tempio omonimo) e, dietro richiesta di L. Lucullo, con il quale aveva una forte consuetudine di rapporti (potrebbe trattarsi sia di Lucio Licinio Lucullo Pontico, morto nel 56 a.C., sia del figlio, Marco Licinio Lucullo, morto in seguito alla catastrofe dei cesaricidi nella battaglia di Filippi del 42 a.C.), la statua di Felicitas (forse destinata per il tempio omonimo nel Velabro, costruito dall'antenato Lucio Licinio Lucullo con la preda bellica della sua campagna

militare in Spagna nel 151 a.C.) rimasta incompiuta per la morte dell'artista e del committente. Erano opere in terracotta, realizzate per edifici templari tra i più importanti e ricchi di opere d'arte dell'epoca. Vuol dire che nella Roma tardo-repubblicana si impose lentamente, all'unisono con un risveglio d'interesse per l'arcaismo e per la mescolanza di elementi del linguaggio artistico di periodi differenti, una più acuta visione retrospettiva, interessata, per quanto parzialmente, ad un recupero della tradizione degli avi. Non c'è dubbio, infatti, che Pasiteles ed Arkesilaos non avrebbero eseguito né venduto opere d'argilla se non ci fosse stato uno speciale interesse degli aristocratici romani verso questo tipo di produzione. La Felicitas era costata un milione di sesterzi, mentre il modello in gesso di un cratere di bronzo, sempre di Arkesilaos, era stato pagato da un cavaliere romano un talento. E' significativo, tuttavia, che il risvegliato interesse per l'arte coroplastica abbia condotto ad un aggiornamento in grande stile delle decorazioni architettoniche in terracotta. Si trattava di una fertile produzione artigianale che non mostra soluzione di continuità dall'età arcaica fino ad età augustea. Ne sono un interessante esempio i frammenti delle sculture frontonali da un tempio della via Latina. Se, tuttavia, le lastre di rivestimento fittile mantennero per secoli lo stesso repertorio decorativo, in età cesariana si avverte una volontà di totale aggiornamento dei modelli che, in taluni casi – si pensi alle c.d. lastre Campana rinvenute sul Palatino – raggiungono livelli artistici considerevoli, pari forse alle coeve sculture in terracotta (c'è da chiedersi se non si debbano a Pasiteles o ad Arkesilaos e la loro scuola la realizzazione dei prototipi, così alta è la qualità artistica di alcune lastre) e, come queste, con occhio attento ai rapidi mutamenti di gusto nella linea di un accorto eclettismo che diventa, in questa fase, linguaggio artistico autonomo.

Era inevitabile che si producesse un risveglio d'interesse anche per le statue di culto fittili. Di questa produzione resta ormai relativamente poco. Una pregevole statua femminile seduta in terracotta da Ostia era probabilmente la statua (di culto?) di un sacello di II secolo d.C. dedicato a Fortuna/Iside. Così si potrebbero immaginare la Venere e la Felicitas di Arkesilaos: un gioco spumeggiante di pieghe memore della tradizione attica della seconda metà del V secolo a.C., ma su un corpo più leggero ed elastico, mediato da modelli più tardi. Sono fortunatamente conservati i magnifici frammenti di statue in terracotta provenienti dal Palatino nei quali si è voluto riconoscere, con qualche fondamento, qualcosa di simile ai *proplasmata* di Arkesilaos, se con il termine si intende un prototipo in creta dal quale potevano essere ricavati, nell'occasione, altre copie in bronzo o in marmo. Certo, poche opere in terracotta sanno produrre con tale perfezione la raffinatezza del bronzo, al punto da sembrare splendidi calchi di quelle sculture che i Romani dell'epoca consideravano tra i massimi capolavori dell'arte greca. Proprio Pasiteles, che era uno scrittore e teorico d'arte oltre che scultore e cesellatore, scrisse un'opera in cinque libri, raccogliendo e commentando le più eccellenti opere d'arte del passato (esse sono definite *nobilis opera*), degne di essere ricordate e preservate per il futuro. Le terrecotte del Palatino talora appaiono essere copie fedeli di statue celebri, come nel caso della c.d. Hera tipo Borghese o dell'Artemide tipo Colonna; in altri frammenti le forme, come nelle coeve lastre Campana del Palatino, sembrano virare verso la costruzione di immagini non più autenticamente classiche, e maggiormente aderenti alla temperie che si stava affermando nell'immediata età post-cesariana, preludio al raffinatissimo linguaggio artistico dell'età augustea.

Eugenio La Rocca

Sul concetto di statua di culto: RE, Suppl. V, 1931, col. 472 ss., s.v. Kultbild (V. Müller); E. I. Faulstich, Hellenistische Kultstatuen und ihre Vorbilder, 1997, p. 19 ss.; A. A. Donohue, The Greek Images of the Gods, Considerations on Terminology and Methodology, Hephaisstos, 15, 1997, p. 31 ss.; T. S. Scheer, Die Gottheit und ihr Bild. Untersuchungen zur Funktion griechischer Kultbilder in Religion und Politik, 2000, p. 4 ss.; V. Pirenne-Delforge, rec. a S. Bettinetti, La statua di culto nella pratica rituale greca, 2001, AntClass, 72, 2003, p. 463 s.; S. Estienne, Les dévots du Capitole. Le "culte des images" dans la Rome impériale, entre rites et superstition, MéRome, 113, 2001, p. 189 ss.; J. Rudhardt, La perception grecque du territoire sacré, MéRome, 113, 2001, p. 177 ss. (specialmente sulla relazione tra statua di culto e paesaggio urbano); A. Lo Monaco, Il crepuscolo degli dei d'Achaia. Religione e culti in Arcadia, Elide, Laconia e Messenia dalla conquista romana ad età flavia, 2009, p. 159 ss.

Sulle statue acrolitiche: G. Despinis, Akrolitha, 1975; N. Giustozzi, Gli dei "a pezzi": l'Hercules Polykleous e la tecnica acrolitica nel II secolo a.C., BullCom, 102, 2001, p. 7 ss.; G. I. Despinis, Zu Akrolithstatuen griechischer und römischer Zeit, NachrGöttingen, 2004, nr. 8, p. 245 ss. (p. 3 ss. del fascicolo separato); E. Ghisellini, Un "acrolito" tardo-ellenistico inedito della collezione Spada. Annotazioni sulla statuaria di culto della tarda repubblica, RendPontAcc, 76, 2003-2004, p. 449 ss.; Lo Monaco 2009, p. 162 ss.

Sulle statue crisoelefantine: K. D. S. Lapatin, Chryselephantine Statuary in the Ancient Mediterranean World, 2001

Sugli *xoana*: I. Papadopoulou, Xoana e sphyrelata: testimonianza delle fonti scritte, 1980; A. A. Donohue, Xoana and the Origins of Greek Sculpture, 1988; Lo Monaco 2009, p. 174 ss. Sui rarissimi *xoana* ellenistici: F. Oelmann, BJB, 157, 1957, p. 15, nota 11; I. Bald Romano, Early Greek Cult Images, Diss. Univ. Pennsylvania, 1980, pp. 352, 363 s.

Sulle statue di culto ellenistiche: H. P. Laubscher, *Hellenistische Tempelkultbilder*, Diss. Heidelberg, 1960 (dattiloscritto); H.-U. Cain, *Hellenistische Kultbilder. Religiöse Präsenz und museale Präsentation der Götter im Heiligtum und beim Fest*, in *Stadt- und Bürgerbild im Hellenismus*, hrsg. M. Wörle, P. Zanker, *Kolloquium München 1993* (1995), p. 115 ss.; Faulstich 1997; D. Damaskos, *Untersuchungen zu hellenistischen Kultbildern*, 1999.

Sull'Athena Parthenos: A. Michaelis, *Der Parthenon*, 1871, p. 27 s.; C. J. Herington, *Athena Parthenos and Athena Polias: A Study in the Religion of Periclean Athens*, 1955, F. Preisshofen, *Zur Funktion des Parthenon nach den schriftlichen Quellen*, in *Parthenon-Kongress Basel*, hrsg. E. Berger, 1984, p. 15 ss.; G. Nick, *Die Athena Parthenos – Ein griechisches Kultbild*, in *Kult und Kultbauten auf der Akropolis. Internationales Symposium vom 7. bis 9. Juli 1995 in Berlin*, hrsg. W. Hoepfner, 1997, p. 22 ss.; B. Schmaltz, *Die Parthenos des Phidias . zwischen Kult und Repräsentanz*, in *Kult und Kultbauten*, cit., p. 25 ss. Le misure sono desunte da K. Lapatin, *The Statue of Athena and Other Treasures in the Parthenon*, in *The Parthenon. From Antiquity to the Present*, ed. J. Neils, 2005, p. 261 ss.

Sullo Zeus di Olimpia: J. Liegle, *Der Zeus des Phidias*, 1952; B. Bäbler, *Der Zeus von Olympia*, in *Dion von Prusa. Olympikoj h prothj tou geou ennoiaj. Olympische Rede oder über die erste Erkenntnis Gottes*, Eingeleitet, übersetzt, und interpretiert. Mit einem archäologischen Beitrag, 2000, p. 217 ss.

Sul Giove Capitolino: C. C. Vermeule, *The Colossus at Porto Rapti: A Roman Female Personification*, *Hesperia*, 45, 1976, p. 71; Id., *The Heroic Graeco-Roman Zeus from the Villa d'Este in Marbury Hall*, *GettyMusJ*, 5, 1977, p. 43; Martin 1987, pp. 28 ss., 131 ss.; C. Maderna, *Iuppiter, Diomedes und Merkur als Vorbilder für römische Bildnisstatuen*, 1988, p. 29; B. M. Krause, *Trias Capitolina*, *Ein Beitrag zur Rekonstruktion der hauptstädtischen Kultbilder und deren statuontypologischen Ausstrahlung im römischen Weltreich*, 1989, p. 37; S. Vlizos, *Der thronende Zeus. Eine Untersuchung zur statuarischen Ikonographie des Gottes in der spätclassischen und hellenistischen Kunst*, 1999, pp. 64 ss., 82.

Sull'Apollo di Daphne: Lib., *Or.*, 60, 8-12; Philostorgius, *Hist. Eccl.*, 87, 19 ss. (ed. Bidez). Vd. Laubscher 1960, p. 33 ss.; A. Stewart, *Greek Sculpture*, 1990, pp. 202, 300, T 147 s. L'Apollo di Daphne potrebbe essere riconosciuto su monete di Antiocho IV, nelle quali compare stante, in veste di citaredo: O. Mørholm, *Studies in the Coinage of Antiochus IV of Syria*, 1963, pp. 30, nr. 24; 34, tav. 10, A 54, A 55; A. Houghton, *Coinage of the Seleucid Empire from the Collection of A. Houghton*, 1983, p. 7, nr. 110 s., tav. 6; R. Fleischer, *Studien zur seleukidischen Kunst*, 1. *Herrscherbildnisse*, 1991, p. 50 s., tav. 22 s. (verso, con la testa di Apollo); M. Flashar, *Apollon Kitharodos*, 1992, p. 70 ss., fig. 44 s.

Sulla Parthenos e sullo Zeus di Olimpia come modelli: Laubscher 1960, p. 154 ss.; Cain 1995, p. 119; E. Thomas, *Hellenistische Götterbilder. Zwischen Tradition und Innovation*, *KölnJb* 30, 1997, pp. 10, 14 s. Una posizione più prudente: Faulstich, p. 173 s. che riduce a questi due soli esempi l'imitazione dal classico.

Sullo Zeus di Aigeira: Laubscher 1960, p. 11 ss.; R. Trummer, *Zwei Kolossalköpfe aus Aigeira*, *AntPl* 22, 1993, p. 141 ss., tavv. 64-68, figg. 2-6; LIMC VIII, 19., p. 347, n. 258, tav. 230; E. I. Faulstich, *Hellenistische Kultstatuen und ihre Vorbilder*, 1997, p. 94 ss., figg. 8-10; B. Andreae, *Schönheit des Realismus*, 1998, p. 89 ss.; D. Damaskos, *Untersuchungen zu hellenistischen Kultbildern*, 1999, p. 34 ss., 234 s., 253 s.; Kaltsas, p. 282, n. 592. L'identificazione è stata posta in dubbio, con argomentazioni non prive di qualche validità, da B. Madigan, *Hesperia* 60, 1991, p. 503 ss., spec. p. 507 (Dioniso?), e da Faulstich 1997, mentre Damaskos 1999, p. 36 ss., rileva le difficoltà di collegare la testa con il *naiskos* D. Ma vd. A. Lo Monaco, *Il crepuscolo degli dei d'Achaia. Religione e culti in Arcadia, Elide, Laconia e Messenia dalla conquista romana ad età flavia*, 2009, p. 164, nota 43. Sulle monete che riproducono lo Zeus di Aigeira: F. Imhoof-Blumer – P. Gardner, *A Numismatic Commentary on Pausanias*, *JHS*, 7, 1886, p. 94, tav. S 6; L. Lacroix, *Les reproductions de statues sur les monnaies grecques*, 1949, p. 321 s., tav. 28, 8; Trummer 1993, p. 147, fig. 4.

Sul tempio di Zeus Sosipolis a Magnesia: C. Humann – J. Kohte – C. Watzinger, *Magnesia am Mäander. Bericht über die Ergebnisse der Ausgrabungen der Jahre 1891-1893*, 1904, p. 141 ss., figg. 151-152 (pianta e sezione delle fondazioni), 153-154 (ricostruzione delle facciate), 158 (decorazione architettonica delle facciate), 165-166 (veduta laterale e sezione longitudinale), 173 (disegno ricostruttivo d'insieme), 168, 174 (foto d'insieme).

Sulla statua di culto del tempio di Zeus Sosipolis: Humann – Kohte – Watzinger 1904, pp. 155, fig. 167; 182, fig. 185; 183, fig. 186; H. P. Laubscher, *Hellenistische Tempelkultbilder*, Diss. Heidelberg, 1960 (dattiloscritto), p. 6 ss.; S. Schultz, *Die Münzprägung von Magnesia am Mäander in der römischen Kaiserzeit*, 1975, p. 40 s.; W. Geominy, *R. Ozgan*, *AA* 1982, p. 126, fig. 8; R. Ozgan, *IstMitt*, 32, 1982, p. 200, tav. 44, 2; H. G. Martin, *Römische Tempelkultbilder*, 1987, p. 143, fig. 37; B. S. Ridgway, *Hellenistic Sculpture*, I, 1990, p. 203, nota 17; E. I. Faulstich, *Hellenistische Kultstatuen und ihre Vorbilder*, 1997, pp. 85 ss., 173 ss., figg. 1-7; Thomas, p. 10, fig. 4; LIMC, VIII, 1997, p. 347, n. 257, tav. 230, s. v. Zeus (I. Leventi, V. Machaira); Vlizos 1999, pp. 72 s., 82, tav. 21, 1 (con riferimento allo schema di Zeus tipo Malibu); D. Damaskos, *Untersuchungen zu hellenistischen Kultbildern*, 1999, p. 179 ss. (a p. 182 ss. un'interessante analisi della tipologia).

Sull'arte arcaica in età ellenistica: T. Brahm, *Archaismus. Untersuchungen zur Funktion und Bedeutung archaischer Kunst in der Klassik und im Hellenismus*, 1994; Thomas, p. 16 ss., figg. 14, 15.

Sull'Athena Polias di Pergamo: H. v. Fritze, *Die Münzen von Pergamon*, 1910, p. 35 ss., tavv. 1, 7; 8; 10; E. Ohlmutz, *Die Kulte und Heiligtümer der Götter in Pergamon*, 1940, p. 20; Laubscher, p. 16 ss.

Sull'importanza delle feste nelle città ellenistiche: L. Robert, in *Actes du 8. Congrès international d'épigraphie grecque et latine à Athènes 1982* (1984), p. 35 ss. (= *Opera minora selecta*, 6, 1989, p. 709 ss.); P. Herrmann, *Antiochos der Grosse und Teos, Anadolou*, 9, 1965, p. 118 ss.; Fr. Dunand, *Sens et fonction de la fête dans la Grèce hellénistique. Les cérémonies en l'honneur d'Artemis Leucophryéné*, *DialHistAnc*, 4, 1978, p. 201 ss.; Id., *Fêtes et réveil religieux dans les cités grecques à l'époque hellénistique*, in *Dieux, fêtes, sacré dans la Grèce et la Rome antiques*, *Actes du colloque*, Luxembourg 1999 (2003), p. 101 ss.; G. Sumi, *Civic Self-Representation in the Hellenistic World. The Festival of Artemis Leukophryene in Magnesia-on-the-Maeander*, in *Games and Festivals in Classical Antiquity. Proceedings of the Conference held in Edinburgh 2000* (2004), p. 79 ss.

Su Vulca, le statue a lui attribuite e l'officina veiente: A. Andrén, *In Quest of Vulca*, *RenPontAcc*, 49, 1976/77, p. 63 ss.; G. Colonna, *Tarquino Prisco e il tempio di Giove Capitolino*, *PP* 36, 1981, p. 41 ss., spec. pp. 49, 56 ss.; Id., *Etruria e Lazio nell'età dei Tarquini*, in *Etruria e Lazio arcaico*, *QuadAEI* 15, 1987, p. 62 ss.; M. Cristofani, *I santuari: tradizioni decorative*, *ibid.*, p. 106 ss.; Martin 1987, pp. 14 ss., 28 ss., 31 ss.; G. Colonna, *La produzione artigianale*, in *Storia di Roma I. Roma in Italia*, Einaudi 1988, p. 311 ss.; Id., *Torso di statua virile raffigurante probabilmente Ercole*, in *Veio, Cerveteri, Vulci. Città d'Etruria a confronto*, a cura di A. M. Moretti Sgubini, *Catalogo della mostra*, Roma 2001, p. 65 s.; C. Weber-Lehmann, in *Künstlerlexicon der Antike* 2, 2004, p. 509 s., s. v. Vulca.

Sull'Ercole in terracotta dal santuario del Portonaccio a Veio: G. Colonna, in *Veio, Cerveteri, Vulci. Città d'Etruria a confronto*, *Catalogo della mostra* a cura di A. M. Sgubini Moretti, Roma 2001, p. 65 s. Si veda inoltre: M. Cristofani, in *La*

grande Roma dei tarquini, Catalogo della mostra, Roma 1990, p. 76, 3. 7. 1; F. Boitani, in La civiltà degli Etruschi. Scavi e studi recenti, Catalogo della mostra, Osaka 1990-91 (ed. it. 1993), p. 35, n. 68.

Sulla Minerva di Lavinio: *Enea nel Lazio. Archeologia e mito*, Catalogo della mostra, Roma (1980), p. 190 ss., nr. D 61; F. Castagnoli, Ancora sul culto di Minerva a Lavinio, *BullCom*, 90, 1985, p. 7 ss., con bibl. prec.; H. G. Martin, *Römische Tempelkultbilder*, 1987, p. 27 s.; E. Simon, *Die Götter der Römer*, 1990, pp. 168 ss., 172.

Sulla Minerva di Roccaspromonte: M. Cristofani, "L'Athena di Roccaspromonte", *Prospettiva*, 66, 1992, p. 2 ss., con bibl. prec.; M. J. Strazzulla, "Le terrecotte architettoniche nei territori italici", in *Deliciae fictiles III. Architectural Terracottas in ancient Italy: New Discoveries and Interpretations, Proceedings of the International Conference held at the American Academy in Rome, November 7-8, 2002* (2006), p. 26 s., fig. 3.2.

Sull'Arianna del Louvre: Fr. Gaultier, Une Ariane étrusque à Faléries, CRAI, 1998, p. 1095 ss., figg. 1, 3-5 e proposta di ricostruzione della statua a fig. 8; Ead., L'Ariane de Faléries: un chef-d'oeuvre retrouvé, in Damarato. Studi di antichità classica offerti a Paola Pelagatti, 2000, p. 288 ss., figg. 1-4, 8-13 e ricostruzione a fig. 14; Trésors antiques. Bijoux de la collection Campana, edd. Fr. Gaultier, C. Metzger, catalogo della mostra, Parigi, 2005, p. 122, nr. I.5 (Fr. Gaultier).

Sui busti di Ariccia: *Roma Medio Repubblicana, Aspetti culturali di Roma e del Lazio nei secoli IV e III a.C.*, Catalogo della mostra, Roma, 1973, p. 321 ss., nrr. 473, 474, tavv. LXII-LXV (A. Zevi Gallina); *Archeologia a Roma. La materia e la tecnica nell'arte antica*, a cura di M. R. Di Mino, M. Bertinetti, Catalogo della mostra, Roma, 1990, p. 176 s., nrr. 146, 147, tavv. XXXI, XXXII, 1 (M. Roghi); *Il rito segreto. Misteri in Grecia e a Roma*, a cura di A. Bottini, Catalogo della mostra, Roma, 2005, p. 212 ss., nrr. 44-45 (A. Tedeschi); Roma, 1000 anni di civiltà, catalogo della mostra, Montréal, 1992, p. 97 ss., nrr. 128-134 (M. R. Sanzi Di Mino). Sul santuario di Ariccia: F. Zevi, "Demetra e Kore nel santuario di Valle Ariccia", in *Il rito segreto. Misteri in Grecia e a Roma*, a cura di A. Bottini, Catalogo della mostra, Roma, 2005, p. 59 ss.

Sulla scuola di Timarchides e Polykles: F. Queyrel, C. Ofellius Ferus, BCH, 115, 1991, p. 448 ss. (con bibl. prec.); Giustozzi 2001, p. 7 ss.; G. I. Despinis, Studien zur hellenistischen Plastik I. Zwei Künstlerfamilien aus Athen, AM, 110, 1995, p. 339 ss., con stemma a p. 362 (a nota 119 l'ampia bibliografia sulle precedenti proposte di stemma); Ghisellini 2003-2004, pp. 480 ss., 486.

Sulla statua di Gaius Ofellius Ferus: F. Queyrel, C. Ofellius Ferus, BCH, 115, 1991, p. 389 ss.

Sull'Apollo tipo Cirene: O. Deubner, Hellenistische Apollgestalten, 1934, p. 30 ss. (con elenco di repliche); G. Becatti, L'Apollo "qui citharam ... tenet", *BullCom*, 63, 1935, p. 111 ss. (con altro elenco di repliche e distinzione in tre serie); Id., Attika, *RIASA*, 7, 1940, p. 33 ss., fig. 10; Pfeiff, p. 139 s., fig. 10; Pinkwart, p. 154 ss. (con recensione delle repliche); G. Horster, Statuen auf Gemmen, 1970, p. 49 ss.; J. Huskinson, Roman Sculpture from Cyrenaica in the British Museum, CSIR Great Britain II 1, 1975, p. 6 s., n. 12, tav. 5; E. La Rocca, L'Apollo 'qui citharam...tenet' di Timarchides: un frammento dal tempio di Apollo *in circo*, in *Bollettino dei Musei Comunali di Roma XXIV*, 1977, p. 16 ss., fig. 33; LIMC II, 1984, pp. 211 s., n. 222, tav. 202, s.v. Apollon (O. Palagia); 383 s., n. 61, s.v. Apollon/Apollo (E. Simon); Martin, p. 64 ss. (con recensione delle repliche), p. 65 s., nota 323, 67, fig. 10; 71, nota 344, tav. 2 a, b; St. F. Schröder, Römische Bacchusbilder in der Tradition des Apollon Lykeios, 1989, p. 16 s., 21; Stewart 1990, p. 220, fig. 784 s.; M. Verzàr-Bass, Apollo a Piacenza? Contributo allo studio della scultura ellenistica in Cisalpina, *MélRome* 102, 1990, p. 373 ss., fig. 4; M. Flashar, Apollon Kitharodos, 1992, p. 125 ss. (per un'analisi critica delle teste, p. 130 s. figg. 98-101); R. Özgan, Die griechischen und römischen Skulpturen aus Tralleis, 1995, p. 50 ss. (in riferimento alla replica di Tralles); C. Schneider, Die Musengruppe von Milet, *Milesische Forschungen* 1, 1999, p. 168 ss.; Ghisellini 2003-2004, p. 481, nota 49.

Sul gruppo di Lykosoura: Laubscher 1960, p. 138 ss.; Faulstich 1997, p. 163 ss.; Damaskos 1999, p. 58 ss.; Lo Monaco 2009, pp. 45 ss., 164 s., 333 ss. Sulla cronologia di Damophon: Damaskos 1999, p. 44 ss.; Lo Monaco 2009, p. 173 s. Sulla ricostruzione del gruppo: G. Dickins, *ABSA*, 13, 1906/07, p. 357 ss., tavv. 12-13. Sulla moneta di Megalopoli con raffigurazione del gruppo: B. Stais, *Journ. Intern. D'Arch. Numism.*, 14, 1912, p. 45 ss., tav. 9; Dickins 1910/11, p. 80 ss., fig. 1.

Sull'acrolito della c.d. Igea a Pheneos: Faulstich 1997, pp. 125 ss, 193 s., nr. 7; Damaskos 1999, p. 24 ss.; Lo Monaco 2009, pp. 167 ss., 423 ss., figg. 104-105 (bibl. prec. nella scheda a p. 425 [Arc. Phen 2]).

Sulla statua della Fortuna huiusce diei: Martin 1987, pp. 103 ss., 213, Kat. 5, tavv. 13-14; Ghisellini 2003/2004, p. 487 s. Sul tempio: F. Coarelli, L'area sacra di largo Argentina, 1, 1981, p. 19 ss.; LTUR, II, 1995, p. 269 s., s.v. Fortuna huiusce diei, aedes (P. Gros).

Sulla statua di Veiove: A. M. Colini, Il tempio di Veiove, *BullCom*, 70, 1942, p. 16 ss., fig. 15, tav. D; E. La Rocca, Prima del Palazzo Senatorio: i monumenti *inter duos lucos*, in La facciata del Palazzo Senatorio in Campidoglio. Momenti di un grande restauro a Roma, 1995, p. 24 ss., figg. 7-12.

Sulla Giunone di Lanuvio: Martin 1987, p. 112 ss.

Sui Dioscuri del *lacus Iuturnae*: M. Steinby, *Lacus Iuturnae* 1982-1983, in Roma. Archeologia nel centro, I, L'area archeologica centrale, 1985, p. 82 s.; Martin 1987, pp. 98 ss., 241 ss., Kat. A 1; L. Harri, Statuarie, in *Lacus Iuturnae*, I, a cura di E. M. Steinby, 1989, p. 177 ss. Resta aperta la discussione se il gruppo sia stato eretto dopo il 168 a.C. da Lucio Emilio Paolo a seguito della vittoria di Pydna su Perseo, oppure da Lucio Cecilio Metello detto il Dalmatico nel 117 a.C., quando fece ricostruire il tempio dei Castori nel Foro.

Sui templi in età ellenistica: H. Lauter, Die Architektur des Hellenismus, 1986, p. 190 ss.; P. Danner, Das Kultbild des Heraklestempels von Kleonai, *Boreas*, 16, 1993, p. 20 ss. (con elenco di templi e loro rapporto con le statue di culto); Damaskos 1999, p. 208 ss.; F. E. Winter, *Studies in Hellenistic Architecture* 2006, p. 9 ss.

Sui templi romani in età medio-repubblicana: E. La Rocca, La pietrificazione della memoria. I templi a Roma in età medio-repubblicana

Sulla statua e il tempio di Fides: Ch. Reusser, Der Fidestempel auf dem Kapitol in Rom und seine Ausstattung, 1993, pp. 86 ss., 217 s., Kat. 1, figg. 27-37; LTUR, II, 1995, p. 249 ss., s.v. Fides populi romani / Publica (Ch. Reusser).

Sull'Artemide Orthia di Messene: Faulstich 1997, p. 32, nota 62; Damaskos 1999, p. 50 ss.; P. G. Themelis, Das antike Messene, 2003, p. 74 ss., figg. 59-60; S. Müth, Eigene Wege. Topographie und Stadtplan von Messene in spätklassisch-hellenistischer Zeit, 2007, p. 162 s.

Sull'Athena seduta sulle monete di Filetero: Newell, *Num. Notes and Monographs*, 76, p. 22 ss., tavv. VII-X; Newell 1977, p. 318, tav. LXIX, 7-8.

Sul tempio di Felicitas e la statua di Arkesilaos: LTUR, II, 1995, p. 244 s., s.v. Felicitas, aedes (D. Palombi).

Sulle terrecotte del Palatino: M. A. Tomei, Statue di terracotta dal Palatino, RM, 99, 1992, p. 171 ss.

Sulla nuova forma di classicità in età tardo-repubblicana e augustea: E. la Rocca, La fragile misura del classico. L'arte augustea e la formazione di una nuova classicità, in *Storia dell'arte antica nell'ultima generazione: tendenze e prospettive*, a cura di M. Barbanera, Atti del Convegno, Roma 2001 (2004), p. 67 ss.