

La statua di culto si configura come oggetto cruciale nel panorama religioso antico non solo in quanto prima destinataria dell'azione sacrificale, ma anche perché coinvolta, almeno in alcune occasioni, in particolari e specifiche pratiche di culto: le immagini degli dèi interpolavano infatti la stessa essenza della divinità, costituendone l'emanazione materiale nello spazio del tempio.

È doveroso dunque praticare una distinzione che ne sottolinei l'alterità rispetto alla pleora di altre immagini dislocate all'interno di strutture sacre (e non solo), spesso presenti anche in numero cospicuo, alle quali tuttavia non compete un medesimo rapporto con l'azione culturale.

Esamineremo dunque alcuni casi paradigmatici relativi al panorama urbano di Roma, muovendoci in un'ampia forbice cronologica compresa tra l'età regia e lo scenario tardo-antico, al fine di delineare una definizione di statua di culto, peraltro problematizzata da studi recenti: è emersa infatti soprattutto la necessità di riesaminare quei dispositivi, perno della pratica rituale, mediante i quali le immagini divine potevano acquisire efficacia durante lo svolgimento del culto.

Una potenzialità da non intendere tuttavia in senso statico o definitivo: talvolta l'attivazione poteva espletarsi in modo effimero, pur costituendo comunque un processo fondamentale; risale forse a questa condizione poco stabile la difficoltà (tutta moderna) di analisi, tanto da far prevalere in alcuni contributi più recenti uno scetticismo crescente culminato, ad esempio, nel provocatorio saggio di C. Ando teso a destrutturare la nozione di statua di culto. Un nichilismo simile non sembra percorribile, ma alcune delle criticità evidenziate possono stimolare una comprensione più attenta della categoria che si discosti, ad esempio, da un facile attribuzionismo volto a indicare come statua di culto qualsiasi frammento scultoreo di dimensioni colossali, di materiale prezioso o di qualche pregio artistico rinvenuto nei pressi di una struttura templare.

Ancora, un'altra ramificazione della problematica è data dalla foltissima schiera di statue a soggetto divino, con caratteristiche fisiche e tecniche genericamente riconducibili a statue cultuali, la cui destinazione è tuttavia impossibile da definire a causa della mancata conoscenza dell'originario contesto di esposizione: è necessario sottolineare come il fragile statuto di statua a destinazione culturale non possa essere determinato solo dalle caratteristiche morfologiche di un frammento o finanche di una scultura integra, qualora non sia corredato anche da precisi indizi topografici o passi letterari atti a confermare, o semplicemente rafforzare, il grado di verosimiglianza della proposta. L'importanza di non attribuire valenze cultuali meramente su basi estetiche è data innanzitutto dalla grande discrepanza interna alla categoria stessa, la quale può comprendere opere magniloquenti ma, allo stesso modo, anche immagini appena sbazzate e in materiali molto più umili, o persino aniconiche.

Questo ampio spettro di possibili variazioni era peraltro già stato osservato in antico: un esempio esplicito è contenuto nello *Zeus Tragoedus* di Luciano. In questo brano, infatti, uno Zeus adirato

convoca un'assemblea di dèi e, non appena questi giungono nelle loro sembianze morfologiche canoniche, egli li invita ad accomodarsi: “sedetevi secondo il vostro materiale e fattura, quelli d'oro in prima fila, poi quelli d'argento, poi quelli d'avorio...poi quelli modellati da Fidia o Alcamene...e infine quelli più rozzi e privi d'arte”<sup>1</sup>.

Sopraggiunge allora la puntualizzazione di Hermes, secondo il quale si andrebbe così seguendo il criterio della ricchezza, ma non del merito.

Luciano enfatizza dunque diversi elementi decisivi: l'abbondanza di varietà, sia materica che di gusto artistico, all'interno del medesimo spettro di immagini; l'impossibilità di proporre un sistema di piazzamento definito e organizzato su base qualitativa; l'impraticabilità di qualsiasi tassonomia. Occorre pertanto evitare di commettere una serie di errori nella definizione della categoria “statua di culto”, percepiti come tali già dalla mentalità antica.

Partiamo dall'analisi relativa ai termini impiegati per indicare questo genere di manufatti. Stabilire quale sia il preciso vocabolario di riferimento per la statua cultuale sembra ammettere approssimazioni solo parziali. A dispetto dei moderni tentativi di classificazione, le testimonianze letterarie rivelano un uso promiscuo di parole per indicare questo manufatto: ricchezza del vocabolario, esuberanza di soluzioni linguistiche e capacità espansive delle stesse sono tali da rendere difficoltoso, se non impossibile, un immediato riconoscimento di esclusiva natura lessicale. Sarebbe tuttavia errato suggerire che non esista alcuna realtà terminologica specifica per definire la statua di culto, come pure scambiare la grande complessità del fenomeno per mera confusione o difettosità lessicale.

Possediamo infatti una serie di vocaboli atti a descrivere questo dispositivo: i più connotanti sono *signum* e *simulacrum*, mentre paiono più generici *statua*, *effigies*, *idolum* e *imago*. Un'ulteriore complicazione è data anche dall'estrema disinvoltura con cui molti testi sembrano riferirsi, senza operare talvolta delle differenziazioni, alla statua come alla divinità: questa sovrapposizione genera infatti ulteriori possibili fraintendimenti, nonostante appaia di estremo interesse antropologico per evidenziare come si dovesse intendere la statua cultuale, talvolta vera e propria manifestazione divina, dai tratti quasi consustanziali. Sul piano della nomenclatura, invece, il riferimento in forma nominale, senza alcuna specificazione interna a un vocabolario visuale, non fa che accrescere una percezione di opacità linguistica.

È poi anche possibile che, all'interno del medesimo contesto, ci si riferisca allo stesso manufatto con termini differenti: un esempio di tale commutabilità compresenziale in uno stesso autore è

---

<sup>1</sup> Luc., *Zeus trag.*, 7.

riscontrabile in riferimento al bottino raccolto da Verre descrittoci da Cicerone<sup>2</sup>. L'autore identifica infatti una statua di Diana dapprima come *simulacrum*, poi come *signum* e infine col semplice nome della divinità.

Un breve focus sull'impiego di *signum* e *simulacrum* può inoltre essere utile al fine di enucleare gli aspetti linguistici fondamentali: i due termini non conoscono infatti un uso pertinente a soggetti umani (salvo rarissime eccezioni), ma qualificano esplicitamente rappresentazioni di divinità.

Utilizzati spesso come sinonimi, i due vocaboli presentano, piuttosto che una sostanziale difformità di significato, cronologie differenti. *Signum* è attestato, sia in chiave testuale che epigrafica, a partire dal II secolo a.C., mentre l'introduzione del vocabolo *simulacrum*, a partire dalla metà del I secolo a.C. (ma in uso fino al III secolo d.C.), sarebbe sia conseguente ad una banalizzazione di *signum* dettata dal suo fittissimo ventaglio semantico, sia necessaria per rispondere al bisogno di individuare un nuovo termine, nel senso di accezione più specifica di statua di culto di divinità in forma antropomorfa.

La crucialità dell'analisi terminologica è provata inoltre da alcuni passaggi specifici, come ben testimoniato dall'applicazione del termine *aphidruma*: il vocabolo appare infatti di estremo interesse a causa non solo della sua specificità d'uso, ma anche per le sottese implicazioni cultuali in ragione del suo riferimento, pressoché esclusivo, al tema della duplicazione o derivazione di contesti sacri. Il vocabolo, in un passaggio di Dionigi di Alicarnasso<sup>3</sup>, schiude la sua ricchezza semantica. L'autore infatti, trattando delle circostanze di fondazione del tempio di *Fortuna Muliebris* a Roma, riferisce di come una prima statua di culto (*xoanon*) sarebbe stata eretta per volere senatoriale con il tesoro pubblico, mentre una seconda (identificata come *agalma*) fu commissionata e finanziata da alcune matrone: entrambe le opere dovevano collocarsi nel santuario il giorno della sua dedica, corroborando dunque l'inizio del culto di questa specifica epiclesi di Fortuna.

A seguito dell'istallazione si verificò tuttavia un episodio magico, poiché una delle due immagini avrebbe pronunciato alcune parole: solo in quest'occasione Dionigi qualifica entrambe le sculture come *aphidrumata*: il vocabolo viene pertanto impiegato in un momento decisivo, ossia quello della dedica.

Il *simulacrum*, come già accennato, sarebbe invece specchio di una più concreta percettibilità religiosa, come ben evidenzerebbe anche l'iscrizione di una base dedicata postuma all'augustale *Quintus Cominius Abascantus*, a Miseno: il testo si riferisce infatti al dono di statue divine per la protezione della cittadinanza. Nella prima menzione queste opere sono appellate, molto genericamente, *statae*; solo dopo essere state oggetto di determinati meccanismi, volti ad attivare il

---

<sup>2</sup> Cic., *Ver.*, 2, 4, 72-83.

<sup>3</sup> Dion. Al., 8, 56, 2.

culto (pulizia, unzione, ornamentazione con ghirlande), esse acquistano lo status di *simulacra*<sup>4</sup>. Faticiamo ad acquisire dunque, attraverso la filologia, le competenze logico-visive proprie dell'epoca, le quali ci avrebbero permesso di cogliere un significato più circoscritto di una determinata opera in un determinato contesto, anche senza saperne dare una spiegazione storica. Dobbiamo pertanto ricostruire tali competenze dai pochi frammenti che abbiamo, presupponendo regole molto generali, mentre i protagonisti potevano ignorarle, essendo inseriti in automatismi mediatici che coinvolgevano se stessi e le opere in un sistema coeso.

Sarebbe tuttavia semplicistico suggerire che, poiché le parole atte a qualificare questa classe non mostrano una incontrovertibile vocazione unitaria, non esista la categoria della statua di riferimento culturale: del resto, la stessa non si presentava come un insieme rigido e semplice, e pertanto non poteva essere descritto e limitato da designazioni linguistiche drastiche e indeformabili.

Concentriamoci ora sugli spazi di fruizione della statua di culto: la sua centralità nella gestione di questi ultimi è ben deducibile dalle spiegazioni fornite, ad esempio, anche da autori tardi come Macrobio circa dettagli di onomastica: egli afferma, ad esempio, che *delubrum* indica proprio il luogo “in cui fu consacrata la statua di un dio”<sup>5</sup> e ritorna ancora, citando Virgilio, a ribadire la stretta connessione tra effigi dei numi e pingui are<sup>6</sup>.

Puntualizzazioni sono già state redatte su come la statua di culto di un dio specifico, ossia il focus iconografico di un determinato culto, non potesse prescindere dal contesto spaziale di dislocamento, non limitato ai soli impianti templari: *signa* sono attestati, ad esempio, anche in magazzini funzionali allo stoccaggio di derrate come la cella *Lucceiana* o quella *Saeniana*, casi che restituiscono l'estrema capillarità con cui i simulacri potevano essere distribuiti nel tessuto cittadino.

Un esempio ben loquace in tal senso, sempre non pertinente a un contesto templare, è dato da un'iscrizione pertinente a un *balneum* dislocato in area trasteverina, dove viene citato un *signum* di Silvano<sup>7</sup>.

La statua, vero e proprio demarcatore spaziale, fu dunque eretta come un monito visuale di arresto, in linea peraltro con la funzionalità del dio, ben connessa anche al tema dell'inviolabilità : questo specifico simulacro di Silvano potrebbe dunque relazionarsi sia alla figura divina in qualità di guardiano simbolico di un'etichetta comportamentale appropriata sia, come pure avanzato, come garante della divisione di genere : ciò che più interessa, tuttavia, è sottolineare ancora una volta

---

<sup>4</sup> Testo, traduzione e commento storico e filologico in D'Arms 2000, pp. 126-144.

<sup>5</sup> Macr., *Sat.*, 3, 4, 2.

<sup>6</sup> Macr., *Sat.*, 3, 4, 5.

<sup>7</sup> CIL VI, 579.

l'estrema rilevanza di questo genere di manufatti non solo in ottica iconografica o culturale, ma anche in relazione con gli spazi che dovevano abitare.

È stato però lo spazio della cella templare ad esser stato considerato, per ovvie ragioni, come quello più idoneo per l'alloggiamento della statua di culto, con la conseguente deduzione che per opere raffigurate o rinvenute in quest'area si possa ragionevolmente supporre che si tratti di manufatti a destinazione culturale. Questo dato è stato infatti impiegato come un metodo identificativo piuttosto sicuro, tanto da sostanziare, ad esempio, la monografia di H.G. Martin<sup>8</sup>. Nonostante l'evidente rapporto privilegiato tra l'opera e la "geografia" dell'area sacra è bene, tuttavia, evidenziare alcune delle criticità presenti rispetto ad una sovrapposizione acritica tra oggetto e funzionalità conferita dal luogo di esposizione.

La manifesta eccezionalità dell'area non sembra infatti garanzia inequivocabile di caratterizzazione culturale del manufatto, né tantomeno pare assumibile come categoria discriminatoria per stabilire una metodologia discernitiva della sostanza culturale degli oggetti esposti. Pur non volendo destrutturare o squalificare uno strumento di indubbia utilità, sembra tuttavia opportuno sollevare alcune problematiche spesso taciute.

Qualora si rinvenga una scultura ideale all'interno di una cella infatti, bisognerebbe riflettere innanzitutto sulla pertinenza o meno del soggetto al nume titolare del tempio; inoltre, potrebbe trattarsi di un moderno rinvenimento *in situ*, solo illusoriamente appagante, poiché l'opera potrebbe essere in giacitura secondaria, o comunque lì collocata in un momento successivo alla dedica del santuario, non ricalcando dunque la posizione originaria della medesima, ma riflettendo una serie di microstorie non più ricostruibili (e, dunque, senza alcuna centralità culturale). Inoltre, con estrema frequenza questi spazi erano adornati da una serie di sculture, per le quali oggi è impossibile definire in quale misura fossero compartecipi delle azioni culturali, o se fungessero solo da "meri" strumenti decorativi: nella maggior parte dei casi non abbiamo infatti gli strumenti per comprendere come queste dovessero essere distinte dall'osservatore antico e quale strategia simbolica dovesse essere eventualmente predisposta per separare la statua tributaria dell'azione culturale dalle altre. Non possediamo inoltre un numero prestabilito per dirimere quante (e quali) fossero le opere destinatarie di un culto all'interno della nutrita presenza scultorea, nonostante il celebre brano relativo alla doppia cella di *Honos et Virtus*, ritenuto spesso specchio ed equazione di una singola statua di culto per ogni cella: il dato tuttavia è meno limpido di quanto potrebbe risultare a una

---

<sup>8</sup> Martin 1987

lettura superficiale, poiché non sorprenderebbe che il decreto pontificale fosse dettato più da schermaglie politiche che non da una pedissequa applicazione di normative religiose<sup>9</sup>.

Ancora, per alcuni templi non conosciamo affatto lo statuto delle immagini, ma è addirittura ipotetico che ne contenessero alcuna. La funzione cultuale delle immagini non sembra poi affatto garantita dalla sola pertinenza ad uno specifico spazio come quello della cella: talune, come abbiamo accennato, venivano infatti onorate anche nelle strade, o in dislocazioni “civiche”, campeggiando all’interno di spazi comunitari: basti pensare non solo al *signum* di Silvano che abbiamo citato, ma anche all’immagine di Vertumno davanti cui transitava una *turba togata pedes* grazie alla sua posizione strategica, ossia il *vicus Tuscus*<sup>10</sup>.

Affrontiamo ora un altro nodo cruciale, ossia la differenziazione critica tra immagini cultuali e votive, spesso compresenti all’interno dei medesimi spazi santuariali. Questo argomento ha interessato un settore di studi volto alla definizione, affatto lineare, di categorie all’interno delle rappresentazioni del divino, pur nelle evidenti difficoltà di lettura dei valori religiosi e cultuali, o delle presunte enfattizzazioni artistiche ed estetiche delle opere solo a partire dal vocabolario, essendo piuttosto complesso distinguere a priori da un punto di vista semantico e storico l’ “opera d’arte” dall’oggetto religioso. Se infatti è ineccepibile che il simulacro rappresenti l’immagine del dio, è altrettanto frequente che anche gli ornamenti ne riproducano le fattezze: in questo gioco di specchi di immagini effigianti lo stesso soggetto, ma con caratteristiche cultuali e percettive diverse, come è possibile districarsi?

Una centralità legata a criteri spaziali sembra confortata da alcuni brani letterari: la dinamica è infatti riproposta da un passaggio di Servio, utile per dimostrare come una distinzione categorizzante fosse operata già in antico, almeno per quanto concerne l’isolamento cultuale del simulacro rispetto alle statue di differente natura. Si potrebbe inoltre enfatizzare la locuzione *in medio*, impiegata dal grammatico, con la quale sembra proporre un asse prospettico e liturgico direzionato dalla statua a destinazione cultuale perfettamente integrata nello scrigno architettonico di contenimento<sup>11</sup>.

Le suddette altre opere, ad ogni modo, dovevano comunque compartecipare di una certa aurea di sacralità. In questa stessa direzione, anche se poco citato in relazione alla problematica in esame, sembra fondamentale un altro passo firmato da Plinio il Giovane<sup>12</sup>. All’interno del suo Panegirico

---

<sup>9</sup> Val., Mem. 1, 1, 8.

<sup>10</sup> Prop., *Eleg.*, 4, 2, 1; 49.53.

<sup>11</sup> Servio, *ad Aen.* I, 505.

<sup>12</sup> Plin., *Pan.*, 52, 3.

infatti, dedicato all'esemplare Traiano, l'esaltazione delle buone qualità di quest'ultimo è esplicitata anche in relazione alla gestione delle proprie immagini. Il confronto si gioca con il tirannico Domiziano, il quale aveva osato contaminare la pura solitudine (evidentemente non solo materica, ma anche spaziale) dei *simulacra deorum*; se Traiano si era infatti accontentato di poche statue, in bronzo peraltro, dislocate nel vestibolo del tempio capitolino di Giove Ottimo Massimo (, l'ideale antagonista non aveva indugiato nel collocarsi tra gli dèi, inquinandoli (*cum incesti principis statuīs permixta deorum simulacra sorderent*) .

Una demarcazione spaziale è supportata anche dalla più citata notazione di Svetonio, riferita al cauto atteggiamento dell'imperatore Tiberio nell'accettare l'erezione di statue in suo onore: tale disposizione gli sarebbe infatti risultata gradita solo a patto di non collocare sue immagini tra le statue di culto degli dei, bensì tra la decorazione del tempio (*inter ornamenta aedium*)<sup>13</sup> .

Rispetto allo statuto delle immagini di culto, tuttavia, può essere utile sottolineare che una distanza sembra affermarsi anche in ottica giuridica, come afferrabile a partire da un passaggio in cui Macrobio<sup>14</sup>, riferendosi ad un brano estrapolato dal codice redatto dal giurista Papiniano, distingue prima gli arredi sacri utilizzati per celebrare i sacrifici, definiti *suppellex*, e poi gli *ornamenta*, risultanti invece di dediche e considerati elementi meno imprescindibili: la differenziazione si attesta dunque su un piano non solo funzionale, ma legale .

Gli *ornamenta* infatti non appartengono alla fase della dedica della struttura sacra, potendo esser stati depositi successivamente, e pertanto non condividono lo stesso regime della *suppellex*. Ne consegue che, se struttura sacra e arredi inalienabili (tra i quali è possibile inserire anche la statua di culto) si pongono come *res nullis in bonis*, ossia inalienabili e inamovibili, al contrario gli *ornamenta* possono definirsi "heritage of allocation", e come tali espropriabili e capaci di slittare nell'ambito del *profanum* . Al contrario, invece, le immagini divine dedicate contemporaneamente all'erezione dell'edificio non erano concepite come traslocabili, costituendo dunque un binomio inscindibile con lo spazio all'interno del quale venivano alloggiare.

Conferma e al contempo complica quest'aspetto anche la celebre querelle tra L. Lucullo e L. Mummio relativa alle statue collocate nel tempio di *Felicitas*, mai restituite proprio perché divenute inamovibili a seguito della dedica: esse sono però pertinenti alla sfera degli *ornamenta*, non essendo interpretabili come simulacri di culto!<sup>15</sup> Se dunque appare piuttosto sostanziata, per quanto problematica, una divisione spaziale e giuridica tra opere a destinazione cultuale e altre a funzione

---

<sup>13</sup> Suet., *Tib.*, 26, 1.

<sup>14</sup> Macr., *Sat.*, 3, 1, 5-6.

<sup>15</sup> Strab. 8, 6, 23; Cass. Dio., 22, 76, 2.

maggiormente decorativa, meno riuscito sembra il tentativo di istituire precisi rimandi interni alla decorazione degli edifici sacri.

Nonostante i tentativi di ricostruire raffinati programmi decorativi - sia architettonici che figurativi - espletati in sapienti ed elaborate messe in scena, potrebbe essere utile una maggiore cautela nella ricerca di richiami sempre puntuali, forbiti e sottili tra le opere (peraltro superstiti): a tal proposito è illuminante un aneddoto di Plinio circa la decorazione dei templi augustei di Giove Statore e Giunone Regina<sup>16</sup>.

Non appena terminati i lavori di apprestamento del santuario destinato a Giunone, furono collocati nelle celle i *signa*; i portatori tuttavia si confusero, invertendo la dislocazione dei simulacri: la statua di Giove fu perciò posta nel tempio di Giunone, e viceversa. La distrazione diede luogo alla consultazione degli auguri: il responso intimò tuttavia di non trasferire le divinità, poiché la strampalata disposizione non doveva considerarsi frutto di una gaffe umana, bensì specchio del volere divino. Per questo motivo, continua Plinio, nel tempio di Giove esistevano una pittura e vari oggetti riferiti al culto femminile. L'errore accadde, sempre secondo il trattatista, a causa della mancanza di iscrizione sul fastigio ad indicare la pertinenza della struttura, almeno al momento della posa delle sculture.

Il gustoso episodio illustra pertanto un caso eccezionale di ornamenta "sbagliati": corredo e apparato decorativo rivelavano infatti una totale discordanza e l'effetto, possiamo immaginare, doveva essere alquanto disturbante.

Nel tempio di Giove erano infatti ispirate a temi femminili le pitture e il rimanente apparato culturale, viceversa per il tempio di Giunone.

I *signa* citati da Plinio facevano parte, come esplicita lo scrittore, del *cultus reliquus*, cioè degli apparati ornamentali sacri dei due templi e non comprendevano quindi le statue di culto: pertanto questo passo non sembra in contrasto con l'indicazione del 35° paragrafo pliniano secondo cui le statue di culto, la Giunone di *Timarchides* e il Giove dei figli di questi, erano nelle sedi debite.

Per quanto attiene alla veridicità, considerando come Plinio stia trattando di apparati decorativi di impianti ancora esistenti ai suoi giorni, che egli poteva sicuramente aver visionato e i cui temi potevano essere revisionati da qualsiasi lettore residente a Roma, potrebbero indurre a dar credito alla presenza delle decorazioni "inverse" e della motivazione presentata, anche considerando come l'interpretazione di eventi imponderabili alla stregua di manifestazione del volere divino non sia certo atipica.

Per quanto questo caso specifico sia estremo e non certo applicabile come prassi regolare, può dunque indurre a riflettere sulla percentuale di casualità insita nell'allestimento delle

---

<sup>16</sup> Plin., *Nat. Hist.*, XXXVI, 43.



ornamentazioni templari, non necessariamente rispondenti a programmi di estrema cura del dettaglio. Spesso gli ornamenti erano inoltre frutto di saccheggi, o costituivano l'esito di prede belliche, riflettendo pertanto circostanze determinate e/o spesso obbligate piuttosto che uno scenario di cosciente selezione e filtraggio artistico. Il caso citato consente inoltre un'ultima, rapida riflessione circa la distinzione tra statua di culto e ornamento fondata su considerazioni di natura materiale: sappiamo infatti che Pasitele lavorò una statua in avorio per il santuario di Giove Statore, materiale che per preziosità e caratteristiche, come la lucentezza cerea, è stato spesso ritenuto indiziario di simulacri a specifica destinazione culturale. Essendo tuttavia la critica piuttosto unanime, almeno in questa occasione, di una sua destinazione a carattere più votivo che culturale, possiamo ben riflettere sulla pericolosità di un'analisi distintiva fondata esclusivamente sulla scelta del materiale.

I raffinati chiasmi istituiti all'interno di una serie di edifici paiono dunque, almeno in qualche caso, da sfumare: si può portare come esempio l'allestimento del tempio di Concordia, per il quale si è ipotizzato che le numerose figure collocate al suo interno potessero rendere tangibile la presenza della divinità, grazie "alla rappresentazione dei suoi effetti". I fasci semantici contenuti o potenzialmente esplicitabili da ogni singola opera sono infatti tanto vasti, e al contempo vaghi, da potersi piegare con facilità a qualsiasi tentativo di programma unitario.

Non solo: attribuire a figure poste sulla soglia la funzione di custodi, come avvenuto nel caso di Marte e Mercurio, proprio in virtù dello stretto legame tra funzione e posizionamento, sembra scontrarsi con l'incidenza della pratica di posizionare statue all'esterno di templi, come nel caso del tempio di Apollo Palatino o dei Castori in circo.

È tuttavia altrettanto attestata una casistica in cui si può immaginare non solo una voluta corrispondenza tra statua culturale e ornamento, ma anche non limitata in via esclusiva questi due soggetti, bensì estesa anche tra agli stessi simulacri: è probabile, ad esempio, che la statua di Angerona fosse caratterizzata da un'occlusione orale segnalata da uno strato di cera ma, anche qualora presentasse un più semplice bavaglio, il suo simulacro *obstricto ore*, doveva richiamare, per contrapposizione, un'altra delle figure divine di quest'area, Aio Locuzio, il cui nome trasparente individua e allude invece alla capacità di parola. In taluni casi, come quello del *templum Martis extra portam Capenam*, attivo dal IV a.C. ai primi del V d.C., alcuni ornamenti interagivano in maniera diretta con la statua di culto della divinità. Al simulacro bronzeo del dio erano stati infatti uniti quelli di numerosi lupi, i quali avrebbero anche avuto un impatto onomastico andando a qualificare quella contrada come quella dei "*simulacra luporum*".

In un altro esempio ancora, quello del tempio di *Mars in circo*, la statua di culto e il suo *ornamentum* (ossia una Venere in nudità tanto ben plasmata - secondo Plinio - da impreziosire qualsiasi luogo in cui fosse stata dislocata<sup>17</sup>) sono talmente intersecati da aver indotto la critica a dubitare che per la statua femminile, forse anche in virtù di una prossimità fisica al simulacro di culto, vada del tutto rimossa una pellicola di sacralità, magari finanche più sottile.

È evidente dunque la possibilità che si siano create concatenazioni tra architettura, culto, stile devozionale, cultura corrente, committenti e fedeli, anche se sembra forse eccessivo ricercare sempre una strategia iconografica, destinata ai fruitori di questi complessi, operata con estrema consapevolezza.

Dopo aver accennato dunque alle problematiche lessicali, dislocative e di interazione tra statua di culto e *ornamenta*, delineiamo una griglia di riferimento, seppur schematizzata, entro la quale collocare lo sviluppo diacronico dei simulacri.

Sino all'epoca arcaica e alla coroplastica legata alla personalità di Vulca *Veis accitum*, è stato immaginato una sorta di deserto di immagini se, come informa Plutarco, Numa vietò di adorare dèi antropomorfi; tale proibizione sarebbe stata rispettata per i successivi 170 anni, nonostante la verosimiglianza del dato sia discutibile. Del resto, tracce di un originario aniconismo si sono colte nell'uso di venerare una divinità senza ricorrere alla sua immagine, come accadde per la pietra nera di Magna Mater (si tratta, però, di un culto allogeno ed una sua statua potrebbe esser stata eretta all'interno del tempio, come testimonierebbe la cd. base di Sorrento), la presunta assenza di immagini nel tempio di Vesta (ma, sempre a giudicare dalla cd. base di Sorrento, forse una statua si trovava nel sacello sul Palatino), o ancora l'asta di Marte proiezione, secondo Varrone, del dio.

Lo stesso antiquario ritenne inoltre un errore l'introduzione dei simulacri divini, colpevoli di ridurre il timore verso gli dèi. Se il poligrafo denuncia dunque un'iniziale assenza di immagini divine, un leitmotiv di taglio moralistico (tra cui spiccano i componimenti di Properzio, Persio, Giovenale) insiste sulla nascita dei templi "per gli dèi fittili": in terracotta era del resto anche il caso emblematico dell'imagerie urbana, lo *Iuppiter Optimus Maximus* distrutto nell'83 a.C.

Si impiegavano tuttavia anche altri materiali; già nel 485 a.C. si conosce un *simulacrum* bronzeo nel tempio di Cerere, ma la gran parte delle statue veniva intagliata, come ad esempio quella in cipresso nel tempio di Veiove, degli inizi del II secolo a.C.

Nel 396 a.C. giunse invece da Veio, tramite la pratica dell'*evocatio* attraverso cui si invitavano gli dèi stranieri a stabilirsi a Roma, la statua di Giunone Regina, mentre agli inizi del II secolo a.C.,

---

<sup>17</sup> Plin., *Nat. Hist.*, XXXVI, 26.

con la “seconda ellenizzazione”, si incrementano le informazioni su committenti, esecutori ed occasioni di dedica.

Si assicurò prestigiose commissioni la famiglia/bottega di *Timarchides* e *Polycles*; il secondo, nominato da Plinio, avrebbe scolpito le statue di culto del tempio di Giove Statore e di Giunone Regina.

La tecnica acrolitica caratterizza la produzione di numerose statue di culto dal II secolo a.C. in poi, senza tuttavia precludere altri materiali; al medesimo arco cronologico si riferisce infatti anche un Ercole bronzeo dal Foro Boario, ispirato alla produzione greca di IV secolo a.C. .

Il ricorso a modelli classici è evidente anche con l’acrolito del tempio B di Largo Argentina , il cui inquadramento cronologico è, ad ogni modo, meno lineare di quanto possa apparire dall’edito.

Tali opere, sembrano presentare delle caratteristiche comuni: impiego del marmo perlopiù insulare, spesso corredato da elementi in metallo; tecnica d’esecuzione; dimensioni superiori al vero ; impronta classicistica, ma esiti stilistici eclettici.

La preferenza accordata ai marmi insulari potrebbe rispecchiare scelte precise, connesse a circuiti economici di approvvigionamento; è controverso però il problema della localizzazione delle officine responsabili della realizzazione dei simulacri.

Se poi molte di queste statue di culto sono opera di *artifices* greci a Roma, altre immagini confluirono assieme ai bottini di guerra predati nelle spedizioni in Oriente dal II a.C. in poi; trofei che, talvolta, non persero il loro carattere sacrale .

La problematica relativa al “furto” di dèi altrui emerge, ad esempio, in occasione dei saccheggi di Siracusa e Taranto con i diversi comportamenti di Fabio Massimo e Marcello; l’uno ritenne giusto lasciare ai Tarantini i loro “dèi adirati”, l’altro fu accusato di aver fatto sfilare in trionfo, come prigionieri, persino gli dèi , anche se questi non sembrano esser mai divenuti statue di culto, quanto piuttosto ornamenta del tempio di *Honos et Virtus*.

Emblematico anche il caso del tempio di *Felicitas*, costruito post 146 a.C. da L. Licinio Lucullo: per l’inaugurazione, il generale prese in prestito delle statue da L. Mummio, mai più restituite con il pretesto della loro acquisita sacralità

Se per l’età repubblicana possediamo ulteriori casi, gli studi per l’età imperiale sono più rarefatti. Sono ben noti però episodi come la sistemazione del tempio di Apollo sul Palatino, orchestrata da Augusto nel 28 a.C., dove furono collocati tre originali greci secondo un genere di riuso che si ripeté, sempre in età augustea, anche nel tempio di Giove Tonante. In questa fase si assiste dunque sia al reimpiego di simulacri illustri, sia alla creazione di nuove iconografie: Tacito descrive ad esempio come, all’interno del tempio di *Iuppiter Conservator*, il simulacro fosse costituito da

un'immagine di Giove con un'inedita raffigurazione di Domiziano in grembo (*in sinu dei*)<sup>18</sup>. Eccezionale è anche l'innovativa formulazione del *Mars Ultor*, inaugurato nel Foro di Augusto il 12 maggio del 2 a.C.: l'immagine del dio, squisita creazione classicistica decorata da un fitto programma figurativo elaborato appositamente per questa specifica commissione, riesce a stagliarsi quale nuovo autorevole esempio per le statue loriccate nel bacino mediterraneo, stravolgendone la gerarchia stessa. Il nuovo modello provvisto di *pteryges* classicistiche riuscì infatti ad imporsi quantomeno nelle provincie occidentali, come ben decifrabile grazie al ventaglio tipologico che consente di indagare modi e tempi di impiego e circolazione. La decorazione della corazza indossata dal dio, raffigurante due Grifi affrontati, divenne infatti uno dei soggetti più rappresentati – pur con molte varianti e diverso grado di ripresa cosciente dei motivi – soprattutto in età giulio-claudia e traiana, a testimoniare un aggiornamento tanto immediato quanto quantitativo degli atelier ai mutamenti delle immagini di riferimento urbane. Anche l'eccezionalità della figura barbata dello stesso dio, versione inedita e forse allusiva ai *primordia urbis Romae*, fu cifra veicolata, replicata e imposta nell'*imagerie* imperiale di questa figura divina.

Per quanto riguarda, invece, la materialità dei simulacri in età imperiale, almeno a giudicare dai frammentari indizi a disposizione, come ad esempio da una testa acrolitica rinvenuta nell'area sacra di Largo Argentina e identificata con il simulacro di Feronia di età domiziana, sembra possibile delineare un panorama di continuità tipologica con le statue di culto tardo-repubblicane, senza una soluzione di continuità né tecnica né tipologica.

Una simile volontà di mantenimento potrebbe ascrivere a regole convenzionali di rappresentazione della divinità, ormai ampiamente interiorizzate e applicate di default, essendo ormai proprie di consuetudini religiose perfettamente inserite nella modalità visiva corrente, secondo una normalizzazione ben diversa rispetto allo shock grafico che dovette provocare il glamour dei marmorei dèi greci, importati in età repubblicana e costretti a convivere con paredri in legno o terracotta. La materialità dei simulacri in età imperiale sembra inoltre continuare a prediligere la tecnica acrolitica, come confermerebbero gli esemplari dall'area sacra di Largo Argentina: le ragioni di questa scelta non sembrano riconducibili a motivazioni di natura prettamente tecnica ma devono ricercarsi, più generalmente, nella consapevolezza ormai profonda di innestarsi nel ben conosciuto solco dei prestigiosi simulacri repubblicani, a loro volta emuli delle preziose immagini crisoelefantine, icone di riferimento dominanti l'età classica.

Analoghe anche le tecniche di lavorazione, essendo riscontrabile sia il taglio delle calotte craniche funzionale ad un alleggerimento di peso, sia l'integrazione delle capigliature con altri materiali,

---

<sup>18</sup> Tac., *Hist.* 3, 74, 1.

spesso stucco, sia il completamento mediante l'inserzione di particolari metallici, magari orecchini da applicare a lobi traforati.

Una continuità fondata dunque non solo su una generale astrazione formale, ma anche su specifici accorgimenti realizzativi, dato questo che consente di ipotizzare (come del resto piuttosto intuibile) un impianto meno fluttuante di *ateliers* rispetto al panorama della Roma tardo-repubblicana, costituiti da artisti-epigoni ormai sia imbevuti di esperienze iconografiche, sia capaci di padroneggiare quel linguaggio formale introdotto dalla generazione di scultori "neoattici" immessi nel circuito urbano nel II secolo a.C. Ancora, sempre a giudicare dall'acrolito-pilota di Largo Argentina, si riproporrebbe l'uso del marmo pario, un materiale ben attestato nella statuaria di culto per le sue doti di brillantezza e trasparenza, la cui importazione massiccia coincide con la definitiva sottomissione della Grecia nel 146 a.C. e il conseguente accesso alle cave di estrazione, sia continentali che insulari .

Non è escluso che anche l'impiego di questo specifico materiale sia teso a dimostrare una cosciente volontà di riproduzione della grande plastica greca, proprio a causa di un conservatorismo iconografico e formale dettato da ragioni devozionali ed esigenze di culto.

Un caso eccezionale che potrebbe confermare questa tendenza sarebbe costituito dall'acrolito di *Fortuna Huiusce Diei*, tradizionalmente attribuito al tempio B e riferito al 101 a.C. e di cui trattiamo come ipotesi di studio.

La cronologia proposta si scontra infatti non solo con le criticità dei dati di scavo , ma anche con le diverse fasi che interessarono la struttura.

Di particolare rilevanza appare infatti l'incendio dell'80 d.C., cui seguì l'intervento domiziano: se immaginiamo che abbia distrutto l'edificio, considerato l'imponente restauro successivo (e qui sarebbe necessaria una parentesi sull'effettiva capacità distruttrice degli incendi nel tessuto urbano antico) è impossibile immaginare che l'acrolito, con la sua anima lignea, sia sopravvissuto senza vistosi danni, se non irreparabili fratture.

La testa di Largo Argentina mostra sì la traccia, su tutta la metà sinistra, di una probabile azione del fuoco, ma questo alone consiste tuttavia in un semplice annerimento, senza minimo intacco o lesione, neppur superficiali, delle parti del volto e del capo.

Lo stesso G. Marchetti Longhi aveva infatti inizialmente pensato che l'acrolito fosse scampato ad una calcinazione, non escludendo quindi il suo trasporto in un'area del resto nota in età medievale proprio come calcarario per la presenza di forni per la produzione della calce ottenuta a spese del materiale marmoreo .

La calcara sembra però escludibile per la mancanza di altri indizi atti a segnalare, e a sostenere l'ipotesi che un colosso del genere fosse difficilmente trasportabile può concorrere anche un brano

ciceroniano: “La bellezza costituì un pericolo, la grandezza una salvezza, perché lo smontamento e l’asportazione apparivano difficilissimi”<sup>19</sup>; poco probabile, dunque, un’alternativa alla rovinosa caduta, qualora il simulacro fosse stato attaccato dal fuoco.

Un altro aspetto fondamentale è poi costituito dal poco verosimile inserimento dell’opera nel linguaggio figurativo tardo-repubblicano, al quale è stata sempre ricondotta.

Per il trattamento delle superfici infatti, il taglio delle palpebre dal grafismo metallico riscontrabile anche nelle arcate sopracciliari, l’impianto del naso e la conformazione delle labbra, l’acrolito di Largo Argentina mal si innesta in una rete di confronti al quale è stato appunto sempre riferito, ma con differenze di resa evidenti .

Sembra invece assai meglio collocabile, proprio per le citate caratteristiche, in un panorama di inizi II secolo d.C., per cui un possibile riferimento si è ravvisato in una testa acrolitica alla Galleria Borghese, di provenienza ignota .

Il trattamento lanoso della capigliatura potrebbe poi essersi ispirato a modelli repubblicani antecedenti, di cui ricalcherebbe la morfologia senza dividerne però la resa stilistica: un ulteriore indizio, eventualmente, di una ripresa cosciente di modelli innestata nella suddetta assoluta padronanza di un codice iconografico, riproposto tuttavia con esiti stilistici del tutto differenti.

Sporadici sono gli interventi sulla sopravvivenza delle statue di culto nel periodo tardo-antico ; si ricordi il restauro dei *sacrosancta simulacra* degli *dei consentes* nel 367 d.C. o la diatriba connessa alla rimozione di talune immagini, come quella di Vittoria nell’aula del senato o ancora la *Virtus* fusa per pagare Alarico, forse ritenute dei “talismani politici”.

Sarebbe però erroneo visualizzare uno scenario di sola distruzione: alcune statue, come una Minerva nel 472/473 d.C., furono restaurate.

Infine, i *simulacra* furono persino oggetto di schermaglie verbali tra cristiani e pagani, come emerge dagli scritti di Minucio Felice, il quale ironizza sulla loro irrilevanza notando come “i topi e le rondini sanno bene che quelli sono insensibili, ci vanno sopra, se non li scacciate fanno il nido in bocca al vostro dio. Per non parlare dei ragni, che tessono la tela sulle loro facce (...)”<sup>20</sup>.

Concentriamoci quindi ora sulla costruzione delle immagini divine, approfondendo brevemente la scelta dei materiali. Le prime opere a destinazione cultuale sembrano aver prediletto l’impiego del legno: è necessario tuttavia distinguere tra quei simulacri intagliati nella loro globalità (come i pluricitati *signa* spesso solo grossolanamente sbazzati), e un altro gruppo, costituito da quelle opere di cui questa materia costituiva la sola impalcatura interna (e pertanto invisibile) di realizzazioni completate poi in materiale diverso, come avveniva di norma per gli acroliti: per quest’ultimo

---

<sup>19</sup> Cic., *Verr.*, 2, 4, 49-50.

<sup>20</sup> Min. Fel., *Oct.*, 65.

utilizzo, è evidente come la sua funzione sia da ricercarsi solo sul piano statico e strutturale, scevra di qualsiasi significato “culturale” rintracciabile, al contrario, nelle sculture originate dalla scelta di un’essenza specifica. Nel panorama romano, erano in legno di cipresso non solo i *duo signa cupressea* inseriti negli oggetti cultuali del tempio di *Iuno Regina*, ma anche il simulacro capitolino di Veiove, votato nel 192 a.C. e ancora integro al tempo di Plinio. Ancora, in un epigramma di Marziale una statuetta di Priapo si dice fiera di esser stata realizzata in questa immortale essenza, un legno, sempre a detta dell’autore, che “non teme né il compiersi di centinaia di secoli né il deperimento di una lenta vecchiaia”<sup>21</sup>.

Del resto, la scelta di un legno pregiato e con caratteristiche di elevata resistenza si rendeva necessaria soprattutto nelle operazioni di progettazioni di simulacri di culto cui era quanto meno auspicabile assicurare una durata non effimera.

Echi di immortalità erano posseduti anche dal *cedrinus* del tempio di Apollo Sosiano, scolpito in una varietà che, grazie al suo legno imputrescibile proveniente dalla Siria, ben si prestava a veicolare un simile messaggio di durevolezza; del resto, era molto impiegato in contesti egiziani non solo per la fabbricazione di statue divine, ma anche per le bare: essendo odorifero, infatti, gli si attribuiva la proprietà di allontanare gli insetti necrofagi.

La tecnica prediletta per l’allestimento di statue di culto sembra ad ogni modo, come già anticipato, quella acrolitica, introdotta nel più ampio contesto del rinnovamento dei simulacri urbani a seguito del proliferare di una serie di *ateliers* greci, impiantati già nel II secolo a.C. e specializzati nella formulazione - innovativa tanto sul piano tecnico che su quello iconografico - di statue di culto.

Queste potevano spesso comprendere integrazioni in stucco, il quale garantiva molteplici vantaggi non solo per la leggerezza del materiale, ma anche per la possibilità di manipolarlo, ad esempio, mediante la possibilità di una pittura applicata.

Le armature degli acroliti, pur potendo essere ricavate da un singolo tronco, venivano più spesso allestite con l’impilamento di diversi blocchi assemblati con un sistema di cavicchi e l’utilizzo della pece: era poi sufficiente che lo scheletro ligneo fosse imbottito di stoppa, gesso o creta per rendere approssimativamente la sagoma della figura, sul quale appuntare poi il tessuto delle vesti (o altro materiale più prezioso). È necessario notare come la complessità di allestimento di questo genere di opere, unita a dimensioni spesso considerevoli, li accostava a “opere architettoniche” vere e proprie, obbligando la presenza congiunta di architetto e scultore in una collaborazione da immaginare come fortemente dialogativa.

La stretta cooperazione tra artefici di simulacri e architetti poteva giocare anche sul piano tecnico, combinando i materiali al fine di restituire effetti inediti anche in campo di sensibilità estetica

---

<sup>21</sup> Mart., VI, 73; VI, 49.

coloristica: racconta Plinio, ad esempio, che a Cizico, nella Propontide, si trovava una struttura in cui l'architetto, dovendo dedicarsi all'interno un Giove in avorio incoronato da un Apollo di marmo, aveva disposto lungo tutte le giunture della pietra un filo d'oro (*millum aureum*), capace di far brillare le giunture stesse<sup>22</sup>; tali *tenuissima capillamenta*, con il loro lieve riflesso (*adflatus*), riscaldavano (*refovent*) i simulacri. In particolare il Giove d'avorio, materia d'un colore già caldo, poteva ravvivarsi ancor più al riverbero di un fulgore polivalente come quello dell'oro, davvero in grado di "riscaldare" il simulacro cromaticamente per interazione luministica mentre l'Apollo di marmo, di cromia più fredda dell'avorio, per contrasto di complementari doveva apparire ancora più suggestivo proprio in questa variazione di vibrazioni.

Ancora, sempre al riguardo di particolari scenografie e combinazioni di materiali, si può sottolineare come, nel tempio della *Fortuna Seiani*, doveva essere particolarmente suggestivo l'allestimento dell'opera lignea (e, molto probabilmente, dalle fattezze arcaiche o arcaizzanti) nella magniloquente cornice parietale della *phengites*, una pietra translucida originaria della Cappadocia: tale materiale, secondo Plinio, aveva la stessa durezza del marmo e possedeva una cromia perlacea, anche se striata da venature giallognole<sup>23</sup>.

Un altro elemento utile da menzionare è l'affiancamento e la convivenza tra idoli "primitivi" e nuove statue di culto. Talvolta la devozione visuale non veniva infatti rivolta ad un unico oggetto, ma poteva estendersi ad una pluralità di immagini qualificate, seppure forse con sfumature differenti, come cultuali: la prassi di affiancare ad un primo simulacro un altro manufatto più "aggiornato" sembra infatti riscontrabile anche a Roma magari, come avanzato da E. La Rocca, "per immediato riflesso della maniera greca". Se il panorama ellenico è ben nutrito di testimonianze in tal senso, siamo invece meno informati per quanto concerne il contesto urbano, nonostante sia possibile isolare alcuni casi esemplari. Proprio l'analisi congiunta di queste testimonianze consente di restituire un panorama della pratica che esula dalla mera giustapposizione di immagini secondo uno schema binario di sostituzione e rinnovamento tra statue percepite come vetuste con opere scaturite dalla necessità di distillare un linguaggio formale più appropriato.

In tal senso, può essere utile suddividere il materiale a nostra disposizione seguendo un criterio di affinità che porta, ad esempio, a considerare congiuntamente il caso del materiale cultuale di Apollo Sosiano con quello del tempio di Veiove sul Campidoglio.

Nella prima struttura all'Apollo di *Timarchides*, opera la cui sfumatura cultuale non è da assumere tout court, si affiancava infatti il cedrino trasferito da Seleucia per mano di Gaio Sosio in maniera

---

<sup>22</sup> Plin., *Nat. Hist.*, XXXVI, 98.

<sup>23</sup> Plin. *Nat. Hist.* VIII, 194, 197; XXXVI, 163.



non dissimile da quanto accadeva per il Veiove capitolino, antica divinità italica nelle sembianze di uno *Iuppiter Iuvenis* : almeno al 192 a.C. si data infatti il *simulacrum* del dio in legno di cipresso, come ricordato da Plinio, ma esso doveva coesistere con la statua del dio colossale rinvenuta, nel corso degli scavi diretti da A.M. Colini, nella cella. La problematica figurativa del dio, del resto, ben si accorda ad una personalità già opaca agli antichi; Veiove infatti, relazionata al mondo infero, vantava una stretta parentela con Giove, forse però solo nominale e non necessariamente antichissima, una prossimità iconografica con Apollo e, per suo tramite, un legame sotterraneo con Asclepio: dio degli *initia*, vegliava su marginalità e liminalità. Sul piano iconografico, non sappiamo se anche il simulacro ligneo poteva in qualche modo riecheggiare l'aspetto restituitoci da una serie di emissioni monetali, coniate a partire dalla fine del II secolo a.C. da *L. Memmius* e *L. Caesius* , nelle quali si è voluta riconoscere la rappresentazione del dio, il cui volto appare caratterizzato da collo possente, fronte marcata da una profonda risega orizzontale, guance piene, capelli fluenti .

In questi due casi, dunque, opere lignee a carattere cultuale sembrano coesistere con simulacri (posteriori) marmorei, probabili aggiornamenti sia in termini iconografici che di materiale impiegato. Quest'opzione non è tuttavia da considerare quale l'unica percorribile, poiché due statue di culto sembrano anche poter coesistere sin dalla fase originale dell'impianto, come testimonierebbe il caso relativo al *sacellum Cloacinae* in un denario di L. Mussidio Longo è possibile infatti leggere, nella zona superiore della struttura costituita da una transenna a giorno che si snoda a comporre una sorta di balaustra appoggiata su un basamento, due figure visibili quasi per intero: quella di sinistra tiene nella mano destra un ramo, forse mirto, mentre con la sinistra si appoggia ad un pilastrino, mentre quella di destra sorregge con la mano sinistra un oggetto circolare, forse uno scudo, ed un elmo la qualifica come dea armata.

Un sacello dedicato proprio a questa dea è ricordato anche da Livio dinnanzi alle *tabernae novae*, nel punto in cui la *cloaca maxima* entra nel Foro Romano; Plinio ha inoltre riferito come, dopo il combattimento tra Romani e Sabini causato dal ratto delle Sabine, i due popoli fossero purificati proprio con dei rami di mirto nel luogo dove vennero elevati i *signa* di Cloacina, divinità che lo stesso autore identifica con Venere<sup>24</sup>: sia il conio monetale che l'indicazione pliniana relativa ai più *signa* della dea confermerebbe la presenza di azioni cultuali rivolte a una pluralità di sculture, da intendere come simultanee e non frutto di giustapposizioni stratificate (almeno a giudicare dall'inciso pliniano).

Ancora, talvolta il simulacro più recente "fagocita" il più antico, inglobandolo: è questo l'esempio della pietra nera di Pessinunte, ricompresa, almeno secondo una testimonianza tarda come Arnobio,

---

<sup>24</sup> Plin., *Nat. Hist.* XV, 119.

nella statua iconica del tempio di Magna Mater sul Palatino<sup>25</sup>, come pure - ma più dubitativamente - nel caso della primitiva scultura in legno di acero di Vertumno.

Per la prima attestazione, è appunto eloquente la testimonianza del retore e apologista cristiano, il quale descrive l'*acus* come incastonato a mo' di volto nella statua di culto della dea, conferendole dunque l'aspetto di una sorta di "Madonna nera" ante litteram.

Per Vertumno, invece, è ipotesi di M. Bettini che il vetusto simulacro "sbozzato frettolosamente" fosse stato, in un secondo momento, ricompreso quale anima del ben più raffinato involucro bronzeo cesellato dal celebre artefice Mamurio.

Tali coesistenze possono talvolta sfociare in problematiche convivenze, come sarebbe testimoniato dalla problematica fornita dal caso dell'*Hercules Musarum*, dove si associavano due entità ben distinte e di cui è vago l'aspetto iconografico comportato da tale neonata associazione.

Se già per la stessa immagine di Ercole Musagete si è discusso sulla legittimità di sovrapporre la figura a quella dell'Ercole citaredo come attestato, ad esempio, sulle monete di Q. Pomponio Musa (posto che questa non debba invece riconoscersi come un'iconografia canonica di qualsiasi personaggio si accosti alle muse, e dunque non rispecchi fedelmente la statua di culto presente nel tempio di Nobileiore), è altrettanto nodale stabilire le modalità di sistemazione delle statue delle Muse di Ambracia: secondo A. Gobbi, infatti, esse furono sistemate all'interno di un preesistente tempio di Ercole, ed è pertanto ipotizzabile che già esistesse una statua di culto del dio, magari non confacente al nuovo assetto; le ultime prospettive di ricerca, tuttavia, sembrano attutire almeno questa spigolosità, riconducendo sia la figura dell'eroe che le immagini delle Muse a un singolo progetto unitario, promosso interamente da M. Fulvio Nobileiore.

Il raddoppiamento di una statua di culto sembra avere un valore espiatorio particolare: quando ad esempio fu distrutta, a causa di una tempesta, la statua di *Pollentia* nel circo Massimo, per volere senatoriale si decise di ricollocare due statue anziché una, "*signa duo pro uno reponenda*"<sup>26</sup>. Finalità simili sembrano essere adombrate anche dalla processione svoltasi per volontà pontificale nel 207 a.C., durante la guerra annibalica, provocata dalla nascita di un mostruoso essere androgino: un corteo di ventisette vergini doveva infatti sfilare intonando un inno, ma durante l'apprendimento del medesimo un fulmine colpì il tempio di *Iuno Regina*.

I decemviri apprestarono così un'altra processione, al tempio avventino di Giunone, nella quale una coppia di giovenche recavano "*duo signa cupressea Iunonis Reginae*"<sup>27</sup>.

---

<sup>25</sup> Arnob. 7, 49.

<sup>26</sup> Liv., 39, 7.

<sup>27</sup> Liv. 37, 37.

Il cospicuo numero di statue di culto dalle forme più semplici che coesistono con quelle più “aggiornate”, talvolta opera di artisti celebri, non sembra riducibile a un mero fenomeno di tracce di persistenze: la sequenza non sembra tanto cronologica quanto tipologica.

Alla tradizionale e consolidata metodologia di ricerca volta ad indagare la qualità artistica e l'estetica delle immagini cultuali (caratteristiche formali, attribuzione delle opere a diverse ramificazioni di botteghe scultoree, ricerche di processi di traslazione, reduplicazione e disseminazione sul piano iconografico) si è in anni più recenti affiancata un'altra angolatura prospettica di ricerca, focalizzata sull'uso delle immagini nella prassi rituale, sul ruolo performativo ad esse attribuito, sulla loro cura, gestione e pulizia periodica.

Il brano più loquace circa le modalità di pulizia di una statua di culto è costituito da un passaggio dei *Fasti* di Ovidio: il poeta invita infatti a togliere i monili d'oro dal collo di marmo della dea, assieme gli altri oggetti preziosi, per consentirne il lavaggio integrale del corpo. Una volta asciutta, questi stessi preziosi sarebbero stati ricollocati, assieme a vari fiori e una rosa in boccio<sup>28</sup>.

Il simulacro poteva inoltre essere provvisto di particolari *ornamenta*, e alcuni di questi oggetti potevano anche evocare vicende particolarmente rocambolesche: significative in tal senso le perle applicate al simulacro di Venere contenuto nel Pantheon.

Durante un vivace banchetto al cospetto di Marco Antonio, infatti, Cleopatra sciolse con noncuranza una perla, dal notevole diametro, in una coppa opportunamente colmata con dell'aceto forte: vinse così l'audace scommessa con il generale, essendo riuscita a dilapidare con un sol gesto circa dieci milioni di sesterzi. Non ancora soddisfatta, era sul punto di dissolvere anche la perla ancora fissa all'altro lobo ma Munazio Planco, giudice della contesa, si affrettò a proclamare Antonio vinto, impedendo la dissoluzione anche della restante gemma. Le straordinarie dimensioni della perla, secondo Macrobio, possono valutarsi considerando come - una volta sconfitta la regina e condotta questa concrezione a Roma - la stessa fu tagliata in due per ornare proprio il suddetto simulacro di Venere<sup>29</sup>.

Possiamo inserire in questa sezione rivolta alla cura della statua anche l'omaggio floreale, il quale, spesso sotto forma di ghirlande, costituiva un'ulteriore, frequente prassi legata alla manipolazione di tali manufatti.

La relativa semplicità di questo regime di offerte non deve essere sottovalutato come un dono di poco conto: il riferimento alla punizione per coloro che avessero rimosso le ghirlande dalle immagini sacre, o vi avessero urinato, suggerisce che la dedica di fiori fosse percepita come un

---

<sup>28</sup> Ov., *Fast.*, 4, 133-164.

<sup>29</sup> Plin., *Nat. Hist.*, IX, 121; Macr., *Sat.*, 3, 17, 18.

business reale, e come tale da salvaguardare<sup>30</sup>. L'unico caso di cosmesi accertata riguardo ai simulacri urbani esaminati è tanto singolare quanto noto: si tratta infatti della celebre coloritura con minio applicata al simulacro di Giove Capitolino .

Plinio giustifica l'operazione con una spiegazione di natura pratica, condivisa anche da Plutarco: sarebbero stati infatti necessari diversi interventi per il corretto mantenimento della cromia, poiché il pigmento perdeva rapidamente di freschezza<sup>31</sup>.

La centralità di tale pratica è sottolineata dall'ufficialità della medesima, essendo infatti affidata alla supervisione magistraturale: uno dei primi doveri dei censori entrati in carica, peraltro, era proprio quello di predisporre la coloritura del simulacro .

Come noto, anche il generale trionfatore era solito pitturarsi il viso a imitazione della statua di culto giovia, trasformandosi pertanto in una sorta di statua/replica vivente, imitandone anche l'abbigliamento: insegne, scettro, corona, *toga picta* e tunica palmata dovevano costituire altre cifre di immediato richiamo visuale .

Estremamente più ricorrente era invece la pratica di ungere tanto i *simulacra*, sino al caso eccezionale del simulacro di Saturno, quasi galleggiante nell'olio, essendo la statua internamente cava e riempita proprio con questo materiale.

La comunicazione verbale con i simulacri di culto, capaci tanto di parlare quanto di ascoltare , è poi un'altra delle pratiche più indagate per restituire il complesso rapporto tra fedele e divinità, specie per quanto concerne la preghiera. Un simile anelito sembra riscontrabile anche da una serie di passaggi letterari ; alla smania tattile sembrerebbe inoltre accompagnarsi anche un forte bisogno di essere ascoltati, come suggerisce uno stralcio di Seneca per il quale poter sussurrare la propria richiesta direttamente nelle orecchie del dio - ovviamente in versione statuaria - garantirebbe una probabilità maggiore di essere esauditi: per arrivare a ciò non si esiterebbe neppure a corrompere i custodi dei templi<sup>32</sup>.

Ancora, è Svetonio a restituirci un Caligola intento a confabulare in segreto con la statua di Giove Capitolino, mormorandole all'orecchio e porgendo a sua volta il proprio, emulo di Scipione l'Africano, anch'esso solito a intrattenersi in solitudine con il medesimo simulacro<sup>33</sup>.

Talvolta, inoltre, i simulacri sono al centro di *prodigia* in grado di farli piangere, sudare, parlare e muoversi. Sappiamo infatti che il più antico simulacro ligneo del tempio di Apollo Sosiano, il

---

<sup>30</sup> SHA, *Vit. Car.*, 5, 7.

<sup>31</sup> Plin. *Nat. Hist.*, XIII, 11.

<sup>32</sup> Sen., *Ep.*, 41, 1.

<sup>33</sup> Suet., *Cal.*, 22.

*bretas* descrittoci da Cassio Dione, proprio a causa di un'anomala lacrimazione seguita alla morte di Scipione l'Emiliano fu distrutto nel 129 a.C.<sup>34</sup>

Anche l'*Hercules Custos* si caratterizza per un'altra prodigiosa (e copiosa) emanazione liquida, di sudore però, e potrebbe anche aver ricoperto una funzione oracolare, forse innescata da un meccanismo al suo interno. Sicuramente loquace fu la *Fortuna Muliebris*; almeno secondo un aneddoto plutarco, il simulacro della stessa si pronunciò per ben due volte a favore della sua consacrazione nel tempio, lasciando stupefatti gli astanti, "spingendoci a credere a cose che sono difficili a credere e sono simili a cose impossibili ad avvenire", come afferma lo scrittore<sup>35</sup>. Nonostante la difficoltà ad accettare un accadimento simile, dall'esegesi ben più complessa rispetto a fenomeni di sudorazione, lacrimazione o persino di repentino movimento (come la *Fortuna Seiani*, protagonista di un curioso voltafaccia o il *signum* di *Virtus*, schiantatosi a terra) o improvvisa sonorità, lo scrittore si mostra tuttavia piuttosto comprensivo nei confronti di chi vi presta fede: "a sostegno della loro fiducia hanno un grande argomento nel carattere meraviglioso e trascendente del potere divino".

Può accadere tuttavia che i simulacri non siano solo oggetto di cura e mantenimento, ma anche di forme di dissacrazione variabile, già in antico.

Giovenale ne dà testimonianza nella sesta satira, laddove si concentra sul più ampio tema della connessione tra matrone e la sfera del sacro. In questa sede ci soffermeremo particolarmente sul culto della *Pudicitia*, la cui statua cultuale è oggetto di mire irridenti: "Alla notte fermano lì [Tullia e Maura] le loro lettighe e inondano di lunghi zampilli la statua della dea, cavalcandosi reciprocamente e dimenandosi sotto lo sguardo della Luna; poi tornano a casa e tu, la mattina dopo, recandoti a visitare gli influenti amici, calpesti l'urina di tua moglie!"<sup>36</sup>.

L'intento profanatorio appare dunque assolutamente consapevole ed esibito, sia dalla scelta di concedersi giochi omoerotici dinnanzi al simulacro della divinità per eccellenza della matrona *uni viro nupta*, sia dalla contaminazione dello stesso con l'urina. Ed è lo stesso poeta ad informarci anche di come la sacralità delle statue di culto, o comunque sia divine, non le mettesse al riparo dalla cupidigia: "C'è sempre un modesto ladruncolo che raschia, sacrilego, la doratura ad un femore d'Ercole, o il volto a Nettuno o che strappa a Castore qualche lamina d'oro (abituato com'è, non avrebbe forse l'ardire di fondere tutto il Tonante?)"<sup>37</sup>.

---

<sup>34</sup> Cass. Dio. 24, fr. 84.2.

<sup>35</sup> Plut., *Cor.*, 37, 3; 38, 4.

<sup>36</sup> Giov., *Sat.* VI, 306-313.

<sup>37</sup> Giov., *Sat.* XIII, 150-155.

L'impiego del termine *solitus* concorre a restituire la pratica come estremamente diffusa e, del resto, è ancora lo stesso poeta a motteggiare Marte Ultore, a suo dire “incapace di serbar le sue cose” poiché si era lasciato rubare l'elmo.

In altri casi, invece, la stizza degli dèi (rigorosamente sub specie di simulacri) è dettata dall'incuria cui sono sottoposti. Ne fornisce testimonianza un'adirata *Iuno Sospita*, apparsa in sogno a Cecilia Metella, figlia del Balearico, la quale minaccia di abbandonare l'Urbe qualora non si provveda a ripristinare un adeguato decoro nelle strutture a lei dedicate.

Ai piedi della sua statua di culto, infatti, si era persino installata una cagna incinta<sup>38</sup>!

Infine, analizziamo un caso pratico, ossia quello della statua di culto di Venere Genitrice, esemplare per la riflessione, attraverso la discussione congiunta di testimonianze letterarie e archeologiche (nonché dell'occasione storica entro la quale fu determinata e della committenza che la promosse), del ventaglio di problematiche nodali (materiale impiegato, alloggiamento in un complesso soggetto a diverse ristrutturazioni ecc.) tra le quali spicca la restituzione della tipologia iconografica adottata, delineato finora. Il dibattito attorno a quest'opera, alimentato da una bibliografia elefantica ma al contempo frammentaria, è tanto articolato da meritare l'etichetta di “uno dei problemi più complessi di storia dell'arte romana” (M. Bieber).

L'attenzione al contesto appare dunque ineludibile per la sua comprensione: un'analisi sommaria del complesso forense (circostritta agli elementi funzionali per l'argomento trattato) si pone dunque come operazione preliminare.

La statua di Venere Genitrice doveva essere alloggiata nella cella del tempio omonimo ospitato nel primo dei fori “imperiali”, curiosamente non previsto nei piani cesariani del 54 a.C.; secondo Appiano infatti, esso fu votato solo 48 a.C. nel corso della battaglia di Farsalo.

Come già sottolineato nella bibliografia di riferimento, il suddetto impianto si qualifica alla stregua di un edificio prototipale per alcune delle soluzioni progettuali adottate: nel trattato di Vitruvio viene menzionato come un esempio di tempio picnostilo introdotto a Roma, e audace doveva apparire anche la scelta di proporre un'abside, addossata alla dorsale retrostante poi asportata, sul lato di fondo. La stessa articolazione interna della cella, suddivisa e scandita in due ordini architettonici aggettanti funzionali alla definizione di una serie di settori conclusi (alloggiamenti per opere d'arte?), si può considerare quale ulteriore apporto innovativo maturato nella temperie

---

<sup>38</sup> Obseq. 55.

architettonica cesariana (la partitura è di probabile pertinenza all'impianto cesariano considerata la presenza dei dadi in peperino sui quali si impostano le colonne).

La collocazione non è ininfluyente ai fini della restituzione iconografica: è necessario sottolineare come tale spazio sia stato infatti sottoposto ad un rifacimento in età traianea - si aggiunsero, ad esempio, dei banconi in muratura tra i dadi aggettanti e fu rifoderato il muro della cella mediante lastre in marmo lunense – come pure è doveroso notare l'assenza di rinvenimenti pertinenti alla fase cesariana relativi sia all'alzato che alla decorazione.

Per quanto l'intervento traiano sia considerato sostanzialmente fedele rispetto all'impianto originario, almeno per quanto concerne la partitura architettonica, occorre enucleare un aspetto fondamentale per lo studio dei *simulacra*, ossia la gestione delle statue di culto e degli ornamenti nel corso degli interventi di manutenzione e/o di radicale modifica degli ambienti: tali circostanze implicano infatti la necessità di non alienare il materiale esaminato dal contesto di esposizione.

Prima di considerare quanto possa aver influito la ristrutturazione traianea sulla trasmissione e sulla fortuna della Venere Genitrice, è però opportuno concentrarsi su quali siano gli indizi pertinenti alla realizzazione cesariana del simulacro.

La principale testimonianza relativa all'aspetto e alle vicende del simulacro è data da un passo della *Naturalis Historia* pliniana (vd. PPT).

L'autore, attribuendone la paternità allo scultore e coroplasta neo-attico Arcesilao, il cui *floruit* è assegnato proprio in età cesariana, inserisce la statua di Venere Genitrice nel più ampio contesto delle realizzazioni in argilla, con una valenza sacrale piuttosto evidente. Prima di citare il simulacro contenuto nel tempio edificato da Cesare, infatti, menziona le opere di Calcostene e quelle di Posside. Se quest'ultimo spiccava per riproduzioni di frutta poco attinenti ad un contesto cultuale, è più utile indagare la produzione del primo artigiano citato, Calcostene, il quale fu autore di alcune statue in argilla cruda esposte ad Atene in un impianto dedicato a Dioniso nel Ceramico, forse menzionate anche da Pausania; lo stesso artista era del resto legato alla committenza del santuario di Dioniso Eleutero (IG II<sup>2</sup> 4286). Nel paragrafo successivo del testo pliniano, inoltre, si cita la celebre effigie di Giove eseguita da Vulca per il tempio capitolino: il contesto esplicitato è dunque molto coerente.

Di Arcesilao, presentato come amico di quel M. Licinio Lucullo deceduto nel 42 a.C. a Filippi, Plinio ricorda inoltre i *proplasmata* (da intendere probabilmente come modelli preparatori in argilla, eventualmente impiegabili da collezionisti e artigiani per commissionare o comporre nuove

creazioni eclettiche attingendo al bacino iconografico desunto dalla tradizione) “venduti agli artisti stessi a prezzo maggiore delle opere altrui”: se l’impiego del termine solita contribuisce a restituirci l’operazione come ampiamente diffusa, assai meno comune risulta invece la forma di *proplasma*, per la quale possediamo solo un’occorrenza isolata nell’epistolario di Cicerone, a proposito di una composizione scritta.

La scelta del materiale con cui venne realizzata la statua di Venere Genitrice promossa da Cesare e/o entourage sembra ad ogni modo porsi in netto contrasto con il coevo panorama scultoreo di riferimento, dove il marmo era oramai largamente impiegato per la realizzazione dei simulacri di culto.

Altra annotazione preziosa è fornita dall’accento posto sulla fretta (*festinatione*) per la quale la statua fu collocata all’interno del tempio *priusquam absolveretur*, ossia non terminata. Si trattava dunque di un non-finito, del quale tuttavia non sono fornite né le lacune, né ulteriori indizi utili al fine di ricostruirne l’aspetto (mancava di attributi, di rifiniture a bulino o cesello, oppure doveva ancora essere dipinta?).

Non sembra verosimile invece ricondurre la decisione di dedicare la statua ancora incompiuta a una questione di gusto: non pare infatti plausibile che una simile scelta sia dettata dalla predilezione per quel “non finito” tipico dell’età cesariana. Plinio sottolinea infatti come tale disposizione fosse motivata dalla fretta che si aveva di dedicarla: qualora si ipotizzasse dunque una sola ragione stilistica, si sconfesserebbe l’intero inciso pliniano. Si può semmai notare come l’appunto possa essere colorito da una sfumatura retorica: non solo la statua di culto, ma l’intero complesso forense doveva apparire come non ultimato al momento dell’inaugurazione. Lo stesso Arcesilao è poi l’autore di un’altra scultura non terminata, ossia una statua di *Felicitas* commissionatagli da Lucullo, mai completata a causa della morte congiunta di artista e committente.

Riassumendo, sembra dunque coerente considerare la Venere Genitrice come un’opera fittile, essendo non solo compresa nella sezione della coroplastica, ma anche inserita tra diverse opere a vocazione culturale. Si può inoltre aggiungere che una differenza di materialità, laddove presente nell’attività di Arcesilao, sembra essere ben sottolineata da Plinio, come indicato da un modello di cratere in gesso, realizzato dall’artista per l’*eques* Ottavio.

Ancora, l’attività di Arcesilao è ricordata anche nel libro dedicato al marmo, mediante l’indicazione di alcune delle sue opere come un gruppo di Centauri *Nymphas gerentes* appartenuto ad Asinio Pollione (36,33), ed un secondo di una Leonessa con Amorini (un pezzo di bravura tecnica: era



monolitico), di proprietà di Varrone (36,41): se la Venere Genitrice fosse stata compartecipe dello stesso materiale, perché Plinio avrebbe dovuto collocarla in una sezione diversa?

L'aspetto fuori-moda della scultura, innestato nel solco delle statue di culto in terracotta così come note dai primi secoli della Roma monarchica, mirava a mitigare la portata innovativa connaturata non solo all'edificio templare, le cui peculiarità architettoniche sono state già evidenziate, ma all'impianto del foro stesso?

Si poneva come bilanciamento necessario all'esibizione di altre opere, talune di scandalosa audacia teocratica come la statua d'oro (o dorata, come sembra arguibile da un passaggio di Cassio Dione) effigiante Cleopatra, collocata anch'essa nella cella del tempio? Oppure, al contrario, la commistione ossimorica e stridente tra soluzioni planimetriche originali e innovative, congiunta al ricorso ad un materiale tradizionale per la statua cultuale, si può ricondurre ad una mera questione estetica?

Come suggestione si può ricordare anche un passo di Seneca, compreso nella Consolatoria ad Elvira, dove sono citate "le vecchie statue in argilla presso cui si era soliti giurare": il complesso cesariano nasceva infatti anche come impianto dalla spiccata natura giuridica (del resto, le testimonianze letterarie di epoca imperiale sembrano molto interessate a definire proprio queste funzioni nello spazio creato da Cesare: basti ricordare come Appiano confrontò l'attività principale del Foro alle piazze pubbliche dei Persiani, dove si apprendevano le leggi e il perno dei dibattiti era costituito proprio dalla giurisprudenza; in questo *locus inauguratus* sorgeva poi, con ogni probabilità, un tribunale sin dall'età cesariana, anche se la struttura superstite del *tribunal* è riferibile ad epoca domiziana).

L'immagine della Venere Genitrice cesariana è dunque immaginabile come un simulacro in terracotta concepito da un artista la cui fama sembra essere dovuta principalmente alla sua attività di coroplasta, ma con quale schema iconografico di riferimento?

È ormai opinione comune associare la statua di Arcesilao con un celebre tipo statuario noto come Afrodite Louvre-Napoli dalle due copie capostipiti. Tale proposta si è consolidata a partire dalla lettura di un conio monetale di Sabina corredato, per la prima volta, dalla legenda *Venere Genitrici*: la figura femminile è raffigurata stante nell'atto di sollevare, dietro la schiena, un lembo dell'*himation* con la mano destra mentre un orlo del mantello, scivolato dalla spalla opposta, lascia scoperto il seno sinistro; il leggero cotone trasparente è increspato da pieghe virtuosistiche.

La statua di Arcesilao si sarebbe dunque ispirata ad un'opera greca riferibile alla fine del V secolo a.C., da immaginare probabilmente in bronzo, per la quale si è avanzata la paternità di Callimaco: l'adozione di tale iconografia per la statua di culto cesariana sarebbe confermata anche dal cospicuo numero di repliche attestata per il tipo in esame, non solo in scultura (le copie, peraltro, sembrano particolarmente diffuse proprio in età traiana/adrianea) ma anche in altri media figurativi.

Ora, una simile ricostruzione è solo superficialmente appagante: il conio monetale sulla base del quale si è operata questa sovrapposizione iconografica è infatti, come anticipato, di età adrianea: all'interno della cella doveva pertanto essere già intercorsa la ristrutturazione traiana e non è pertanto escludibile che la moneta rifletta un'eventuale nuova statua di culto ricollocata nel complesso, magari a sostituzione della precedente danneggiata o distrutta. Prima di considerare dunque l'iconografia della dea etichettata come Genitrice in età adrianea come uno specchio della statua di culto cesariana, è opportuno esaminare il materiale coevo all'apprestamento del Foro. Si è ricordato come la cella del tempio di Venere Genitrice non abbia restituito alcun materiale pertinente alla fase cesariana, escludendo dunque la partecipazione di questo dato per la ricostruzione del simulacro. Non fornisce alcun indizio utile alla sua restituzione neppure il passo di Plinio menzionato: il riferimento più immanente è allora di esclusiva pertinenza numismatica.

Un ulteriore ostacolo è tuttavia costituito dalla discordanza dei tipi raffigurati nei conii monetali degli anni 47/46 e 44 a.C. (nessuno dei quali, oltretutto, è corredato dalla legenda *Genetrix*).

Si potrebbe allora riconoscere la creazione di Arcesilao in un tipo stante, vestito di chitone e mantello, con scettro nella mano sinistra, bilancia nella destra e amorino sulla spalla, noto dai denari di M. Cordio Rufo e riflesso sui rilievi di età giulio-claudia, oppure in un tipo vestito di chitone, che lascia scoperto il seno sinistro, con Vittoria nella mano destra protesa, lancia nella sinistra e scudo accanto al fianco, attestato anche su monete di età imperiale con la legenda *Venus Genetrix* o *Victrix*.

Prima di vagliare entrambe le ipotesi, sembra però necessario sottolineare un dato di concordanza emerso: né i conii monetali, né altre attestazioni figurative di età cesariana e/o di età augustea raffigurano la Venere Genitrice nel tipo Louvre-Napoli.

La destrutturazione di questa *communis opinio* dovrebbe dunque operarsi a partire da questa riflessione, e non su basi più speculative che materiali.

Dubbi sull'identità dei due soggetti erano difatti già stati avanzati, ad esempio, considerando come "l'epiteto *Genetrix* doveva certamente concretarsi in una rappresentazione materna" (J.

Charbonneaux), difficilmente compatibile con un'immagine così leziosa: l'autore aveva pertanto ipotizzato un simulacro completamente avvolto dalla tunica e dal mantello, in severo atteggiamento matronale, con scettro o diadema e cupido sulla spalla sinistra.

Tuttavia, una cesura netta così come teorizzata da R. Schilling tra una Venere autoctona, caratterizzata da *gravitas*, e un'Afrodite greca d'impronta solo sensuale non sembra corrispondere al più complesso panorama tardo-repubblicano, caratterizzato da un melting pot di influssi, da una porosità culturale e da una biunivocità di apporti figurativi difficilmente canalizzabile e sistematizzabile in rigide categorie semantiche: è dunque illusorio, sulla base dell'epiteto *Genetrix* d'accezione lucreziana, tentare di stratonare l'iconografia del simulacro verso una predilezione "italica" o "greca".

Parimenti improduttivo sembra il processo atto a seguire un'ipotetica evoluzione dell'immagine scultorea della *Venus Genetrix* a partire da altri media, come i bronzetti di età ellenistica, condotto ad esempio da M. Bieber: secondo la studiosa sarebbero ben tre i tipi individuabili. Il primo avrebbe raffigurato la dea completamente vestita, con chitone dal bordo superiore obliquo e *himation* avvolto intorno alla parte inferiore della figura, a comporre un fascio di pieghe diagonali all'altezza dei fianchi, così come riportato da alcune statuette di età ellenistica. Il tipo cesariano metterebbe a nudo solo la spalla sinistra, mentre quello più recente si caratterizzerebbe non solo dal motivo del seno sinistro scoperto, ma anche dall'*himation* sollevato sulla schiena, secondo il modello del classicismo callimacheo: ancora una volta è il tipo Louvre-Napoli il miraggio al quale si tende.

Sembra tuttavia parimenti discutibile il rifiuto del suddetto modello sulla base di una sua presunta irreplicabilità in terracotta (P. Aparicio Resco): lo studioso non ritiene verosimile un modello di partenza bronzo - o finanche marmoreo - ritenendo la coroplastica poco indicata per la riproposizione della caratteristica più intrigante dell'intera concezione scultorea, ossia la virtuosistica resa del panneggio. Se limitare l'impiego di questo materiale ad "una vena bozzettistica" sembra tuttavia riduttivo, pare più felice un'altra intuizione dello stesso autore: l'epiclesi *Genetrix* qualifica infatti la divinità nell'accezione di capostipite degli Eneadi sostanzialmente inedita, e non è dunque inverosimile la volontà di predisporre una creazione iconografica altrettanto innovativa.

Un'altra suggestione potrebbe inoltre concernere l'attività stessa di Arcesilao, restituitoci sempre da Plinio come responsabile, assieme alla cerchia pasitelica, di profonde innovazioni dell'ambito dei metodi di trasmissione e di appropriazione dell'arte greca, nonché nel funzionamento delle botteghe e del mercato. Le officine romane neoattiche di I sec. a.C. si sarebbero affermate soprattutto perché

dotate di un accattivante repertorio di modelli cui attingere per creare nuove composizioni, capaci di assecondare le richieste e i gusti di una committenza sempre più ambiziosa, esigente, allenata al giudizio artistico e generosa nell'elargire cifre esorbitanti (cfr. il prezzo di un talento per il cratere in gesso commissionato ad Arcesilao dal cavaliere romano Ottavio, o il milione di sesterzi riservato alla statua di *Felicitas*). Non è allora inverosimile che una simile personalità sia stata impiegata per la mera riproduzione di un modello già ampiamente noto?

Piuttosto che tentare di collezionare elementi tra loro discordanti per contenuti e cronologia, è necessario riprendere dunque il panorama cesariano (e immediatamente successivo).

Come anticipato, alcuni denari battuti nel 47/46 a.C. raffigurano una Venere schematizzabile come stante e accompagnata da Cupido. Tale iconografia ricorre anche in una serie di testimonianze figurative, datate in età giulio-claudia, tra le quali si possono ricordare: il rilievo di villa Medici, dove Venere è collocata nel frontone del tempio di Marte Ultore (la dea, abbigliata con un chitone, è accompagnata da un Cupido sulla spalla destra), un rilievo in marmo di Carrara da Sperlonga (rinvenuto in una piscina a sinistra della grotta principale: rappresenta come un busto con diadema lunato), un rilievo da Ravenna dove sfila assieme a diversi personaggi della *domus divinae* (età claudia), un rilievo da Algeri (sempre di età claudia: Venere e Cupido sono accompagnati da *Mars Ultor* e dal *Divus Julius*), il programma figurativo del loricato dalla città algerina di Chercell (sulla corazza di età augustea compaiono anche Marte Ultore, il *Divus Julius* e dei tritoni), una raffigurazione nella coppa cd. di Augusto dal tesoro di Boscoreale (dove, tuttavia, è effigiata nell'atto di offrire una Vittoria).

Si è colto il riflesso di questa iconografia anche in opere quali una placchetta bronzea raffigurante Livia, Tiberio e Druso al Rheinisches Landesmuseum o un turchese con Livia e Druso al Museum of Fine Arts di Boston.

Se tuttavia è verosimile leggere in questo spettro di opere l'eco di celebri sculture urbane, è da sottolineare come l'ampia gamma citata di supporti figurativi non sia affatto omogenea nella restituzione iconografica della dea, con slittamenti che interessano sia le tipologie di abbigliamento selezionate, sia gli attributi sfoggiati. Si deve inoltre sottolineare come la datazione della totalità di queste opere non sia allineata alla fase cesariana, ma attribuibile ad una forbice giulio-claudia piuttosto ampia (il rilievo di Algeri, ad esempio, o il rilievo di Ravenna sono ricondotti all'età claudia). È possibile allora che questi oggetti riflettano non la statua di culto di Arcesilao, ma altre Veneri "celebri" dedicate dopo la morte del dittatore.

Si può ricordare allora la statua della dea presente all'interno della cella del tempio di Marte Ultore, citata ad esempio da Ovidio nei *Tristia* ("Se verrà nel tempio di Marte, edificato a tue spese, vicina all'Ultore si trova Venere, ma il marito è davanti alla porta"<sup>39</sup>); la stessa dea compare, come esaminato, anche nel rilievo di villa Medici con la raffigurazione frontonale: ma è lecito ritenere che possa considerarsi copia fedele della scultura ospitata all'interno della struttura?

Ancora, ben prima della dedica del Foro di Augusto un altro *simulacrum* di Venere era compreso, assieme tra gli altri al *Divus Iulius* e Marte, in quella sorta di triade centrale venerata nel Pantheon del 25 a.C.: questa scultura fu peraltro omaggiata dall'inserimento, nei suoi lobi forati, della metà di una perla sottratta a Cleopatra (la cui gemella era stata precedentemente e provocatoriamente sciolta nel vino dalla stessa regina, durante il già menzionato party in compagnia di Marco Antonio).

Si può inoltre aggiungere come la datazione del conio monetale di M. Cordio Rufo sia da Sydenham riferita al 47 a.C.: se così fosse, anticiperebbe di un anno l'inaugurazione del complesso forense. Considerando allora la notizia pliniana secondo cui la statua fu collocata nel tempio ancora non finita, è verosimile che la moneta effigi quel simulacro (peraltro ancora non presentato al pubblico?).

È opportuno dunque vagliare anche l'altra ipotesi, ossia che la statua di culto cesariana possa essere riflessa dalla serie monetale espressa dai denari del 44 a.C. dai *quattuorviri monetales aere, argento, auro flando feriundo*: L. Aemilius Buca, C. Cossutius Maridianus, M. Mettius, P. Sepullius Macer. In questi coni una Venere è presentata stante, con il seno sinistro scoperto e armata di uno scudo reso di tre quarti, talora poggiato direttamente al suolo, talaltra su un globo interpretato come terracqueo, depresso a lato del piede sinistro. La dea sorregge un'asta, una lancia o in alternativa un scettro restituito mediante dei globuli. Con il braccio destro sostiene invece una Nike alata.

Una Venere armata è stata tuttavia considerata poco idonea sul piano di un lessico iconografico che avrebbe dovuto qualificarla come *Genetrix*, intesa come progenitrice e allusiva di fertilità: tale titubanza pare tuttavia tutta moderna, in ragione di almeno due fattori. Secondo Appiano infatti, Cesare durante la battaglia di Farsalo votò un tempio esplicitamente alla *Venus Victrix*<sup>40</sup>, già rivendicata come protettrice e speciale patrona peraltro da Silla e Pompeo, sulla base di un sogno; eppure, esisteva anche un'altra versione: "*ipsa et Victrix et Genetrix ex Caesaris somnio sacrata*".

In un panorama dove la Venere vincitrice costituiva per i *dictatores* un riferimento immediato in qualità di garante di successi militare, la fluidità di epiteti (e, di conseguenza, di restituzione

---

<sup>39</sup> Ov., *Trist.*, 2, 295.

<sup>40</sup> App., *B.C.*, II 68.

iconografica) deve essere considerata come centrale: è poi suggestiva l'ipotesi che Cesare abbia, in definitiva, dedicato il tempio alla Venere Genitrice non solo per dichiarare la propria ascendenza divina, ma anche perché tale epiclesi consentiva di eludere la vittoria di Farsalo: un successo spinoso e non celebrabile apertamente, in quanto ottenuto al termine di una guerra civile.

Il motivo della Venus armata è poi molto diffuso, in un panorama coevo, ad esempio nella glittica: accanto alla dea, tuttavia, non è neppure infrequente riscontrare la presenza di Cupido. La citazione di questa classe non è casuale: un passo di Dione Cassio, mal valorizzato, ricorda infatti come lo stesso Cesare sfoggiasse come sigillo personale proprio un'immagine di Afrodite *enoplon*, ossia in armi (vd. PPT)

Nella letteratura si associa spesso questa glumma all'immagine di Arcesilao (ma, al contempo, senza contraddire la restituzione del simulacro nel tipo Louvre-Napoli): è tuttavia doveroso notare che Dione non espliciti alcun riferimento diretto né al complesso forense, né tantomeno all'opera dello scultore neo-attico.

Una Venere Genitrice armata è restituita anche da alcuni conii monetali di età, ancora una volta, adrianea: l'iconografia collima con quella già espressa dalle monete battute da *M. Mettius* e *C. Maridianus*, ed è accompagnata per lo più dalla legenda *Veneri Genitrici*, in qualche caso sostituita però da *Victrici* secondo una intercambiabilità di epiteti già evidenziata per l'età cesariana.

Il dibattito circa la restituzione iconografica del simulacro deve considerarsi aperto: è accattivante l'ipotesi che il primitivo simulacro possa restituirsi armato, ma non è neppure escludibile che sia il conio monetale di *M. Cordio Rufo* a costituire il riferimento più vicino. Sembra invece inaccettabile, proprio alla luce del materiale esaminato, insistere sull'identità di soggetti tra il tipo Louvre-Napoli e la scultura prodotta da Arcesilao, tanto più che – come appena verificato – la legenda *Genitrici* non può considerarsi esclusiva del conio dove Sabina viene assimilata alla dea e corredata anche iconografie coeve della divinità in armi.

In conclusione, è necessario evidenziare ancora una volta come tali simulacri siano difficilmente leggibili come organismi statici e svincolati dalle esigenze delle strutture entro le quali furono alloggiati: si pensi, ad esempio, ad alcune emissioni monetali di Giulia Domna e Giulia Paula nelle quali la *Venus Genetrix* è presentata come seduta in trono: eco forse di un ulteriore aggiornamento iconografico?