

Le figure e lo spazio sulla base di Sorrento

La base di Sorrento, nominata per la prima volta in una descrizione settecentesca della regione¹, è stata per lungo tempo murata «in zwei einander gegenüberstehenden Straßenecken, unweit des Arcivescovato zu Sorrent», come ricorda Eduard Gerhard nel 1828². I due blocchi furono distaccati da questa collocazione nel 1864 e venne allora in luce un'altra parte di rilievo (A 2). Nel 1867 Heinrich Heydemann³ dà notizia della creazione di una raccolta municipale a Sorrento, il cui pezzo principale è costituito appunto dai frammenti della base, ora liberati e dà una prima descrizione del nuovo rilievo⁴.

Il monumento, custodito nel Museo Correale di Terranova a Sorrento, ci è dunque giunto frammentario: dei tre blocchi che forse costituivano il monumento originariamente sono rimasti soltanto quelli due laterali, di cui uno a metà. Si conserva quindi interamente un solo lato corto, mentre al lato opposto manca circa la metà. Rimane buona parte di un lato lungo, mentre di quello opposto possiamo osservare solo un piccolo tratto (fig. 1).

Seguendo lo schema già proposto da Giulio Emanuele Rizzo⁵ ricordiamo che sulla parte sinistra del lato A (A 1) si osservano le figure di cinque vestali (fig. 4) che procedono verso destra dove, al di là della lacuna, su A 2, troviamo il gruppo costituito da Vesta e da due figure femminili stanti (fig. 5). L'intera scena si svolge davanti ad uno sfondo architettonico costituito da un portico ionico nascosto da parapetasma, che si interrompe in corrispondenza di un edificio rotondo situato alle spalle di Vesta, al cui interno si intravede un Palladio; l'accesso al tempio è fiancheggiato da due pilastri che sostengono le statue di un toro e di un ariete. Il lato corto consecutivo verso destra (B) contiene la raffigurazione di Diana, Apollo e Latona definitivamente identificati, sulla base di Properzio (3, 31), con il gruppo cultuale del tempio di Apollo Palatino (fig. 14). Del lato immediatamente successivo (D) restano solo tre figure rivolte verso destra: si tratta della Magna Mater seduta sul trono affiancato da leoni, dei quali uno solo è conservato, seguita da un coribante e da una figura femminile (fig. 13). La porzione rimanente del lato corto (C) conserva una piccola parte di una figura seduta con cornucopia, un Eros giovanetto, e la rappresentazione di Marte in armi (fig. 10).

Il primo ed unico studio d'insieme sulla base di Sorrento è opera del Rizzo e risale al 1932. L'autore propone, oltre ad un tentativo di ricostruzione delle dimensioni originali del pezzo, un'accurata analisi iconografica dei personaggi e l'interpretazione del lato A – considerato la faccia principale del monumento –, come dedica del tempio di Vesta sul Palatino da parte del princeps. Molti degli elementi che guidarono il Rizzo alle sue conclusioni erano già stati puntualizzati in studi precedenti: a Christian Hülsen si deve l'identificazione della corona civica sul lato C ed il conseguente riconoscimento della casa di Augusto, nonché la corretta interpretazione della triade apollinea e della Sibilla sul lato B⁶; a Ernst Samter il riconoscimento delle

1 R. Pococke, *A Description of the East and some others Countries II* (London 1743–45) 202.

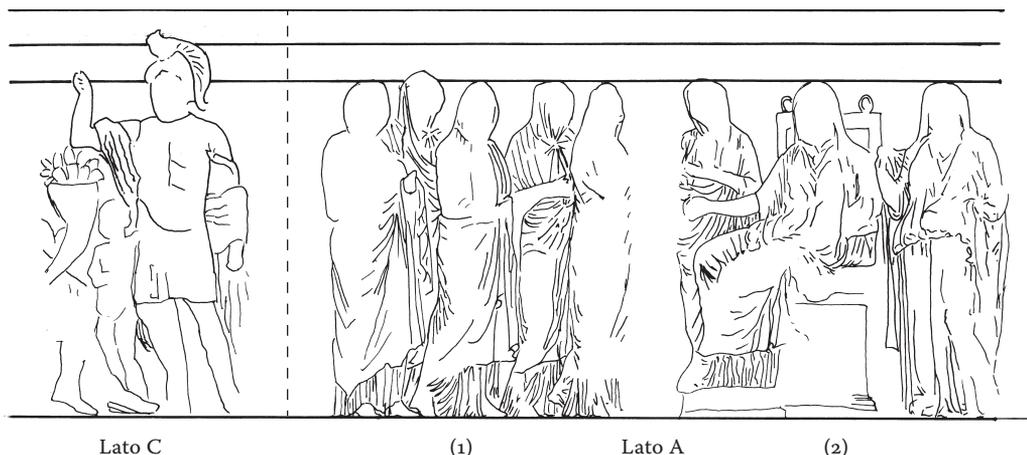
2 E. Gerhard, *Antike Bildwerke* (1828) 269.

3 H. Heydemann, *AA* 25, 1867, 110 s.

4 Rizzo, base 10–15, con bibliografia precedente.

5 Rizzo, base passim.

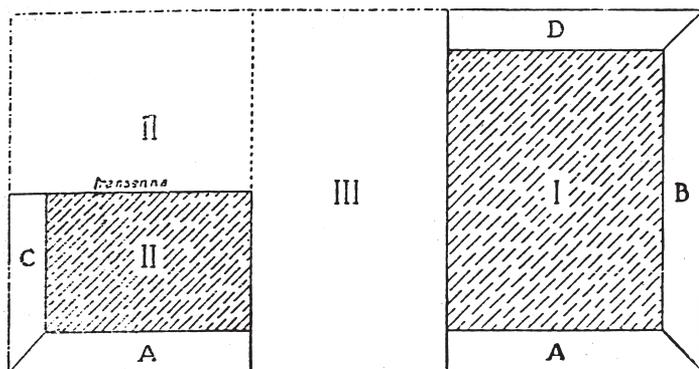
6 Ch. Hülsen, *RM* 9, 1894, 238–245.



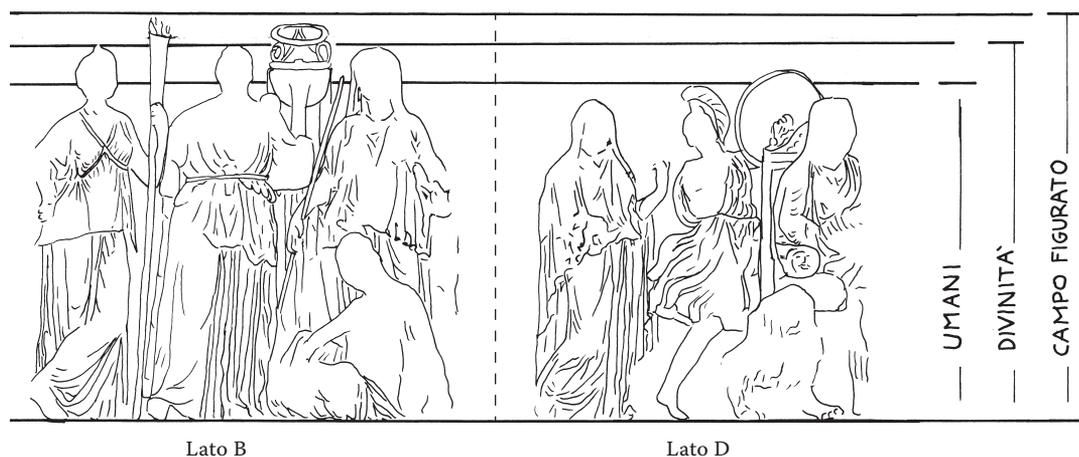
Vestali nelle figure femminili e di Vesta stessa sul lato A⁷. Tuttavia certamente l'edizione del Rizzo ricompose queste intuizioni precedenti in un quadro organico, dando all'intero monumento quella connotazione «palatina» che mantenne a lungo.

L'interpretazione del lato A della base proposta dal Rizzo trovava fondamento in un'integrazione dei Fasti Prenestini, garantita dall'autorità di Theodor Mommsen⁸: il giorno 28 aprile risultava festivo «quod eo die [aedicul]a et [ara] Vestae in domu Imp. Caesaris Augu[sti] ... dedicast Quirinio et Valgio coss». Il lato A della base rappresentava dunque questo evento⁹. Nel 1955 Attilio Degrassi correggeva l'integrazione del Mommsen, osservando che la parola «aedicula» era troppo lunga per colmare la piccola lacuna dei Fasti e che la traccia dell'ultima lettera della parola mancante era più verosimilmente una «m»: l'integrazione divenne dunque «[signu]m et [ara]»¹⁰. La scomparsa dell'ipotizzato edificio relativo al culto di Vesta sul Palatino faceva crollare l'interpretazione del monumento proposta dal Rizzo. Sandro Stucchi propose allora una reinterpretazione dei rilievi della base, spostando l'intera scena del lato A presso il tempio della via Sacra. Il lato C avrebbe costituito quindi la scena principale, cioè la dedica del tempio del Divo Giulio e la corona sarebbe stata un'allusione alla divinizzazione; il lato A avrebbe raffigurato le Vestali che tornavano all'Atrium Vestae¹¹. L'intera ricostruzione appariva particolarmente fantasiosa nell'identificazione delle iconografie, nella struttura proposta così come nell'interpretazione topografica.

L'interpretazione «palatina» della base di Sorrento fu riaffermata da Margherita Guarducci, che volle proporre un'ulteriore integrazione ai Fasti Prenestini: il 28 aprile del 12 a. C. sarebbe-



Sorrento, Museo Correale, base
Fig. 1. 2 (sopra) Altezza delle
figure dei quattro lati a confronto
Fig. 3 Pianta



ro stati dedicati «[signu]m et [aedis]»¹². La proposta fu aspramente criticata da Hans-Georg Kolbe che faceva notare quanto fosse poco probabile l'inversione della formula classica «aedis et signum». La scena del lato A della base doveva dunque svolgersi presso il tempio della via Sacra e costituiva il punto di partenza della processione che avrebbe condotto il signum di Vesta presso il luogo di culto palatino¹³. Nella successiva replica la Guarducci, riaffermando le tesi già presentate, propose una complessa interpretazione calendariale della scena del lato A della base¹⁴.

I successivi interventi sul monumento hanno sostanzialmente ruotato intorno a questo nodo fondamentale in cui si intrecciano argomenti epigrafici, topografici e storico-religiosi¹⁵. L'importanza storica di questo specifico problema ha oscurato in qualche modo una visione generale del monumento impedendo una ulteriore riflessione sull'insieme delle raffigurazioni, sulla funzione e, in sostanza, sul significato intrinseco dei rilievi. Il presente lavoro propone appunto una revisione generale del monumento, un'analisi che è resa particolarmente difficile dalle numerose anomalie del ciclo figurativo nell'ambito della categoria dei rilievi romani.

Una prima osservazione ha messo in evidenza un dato finora mai rilevato, o comunque mai valorizzato. Nei rilievi della base vengono utilizzati per le figure dei personaggi due moduli differenziati: Apollo, Latona e Diana sul lato B, così come Marte sul lato C occupano per intero il campo disponibile, mentre le altre figure stanti occupano non più dei tre quarti dello spazio, eguagliando in altezza le figure di divinità sedute, come Vesta sul lato A e Magna Mater sul lato D (fig. 1. 2).

7 E. Samter, RM 9, 1894, 125–133.

8 CIL I 9, 317.

9 Per Samter o. c. 131, l'edificio raffigurato sulla base è troppo grande per essere identificato con la «aedicula» integrata allora nei Fasti Prenestini.

10 A. Degrassi, RM 62, 1955, 77–116; Inscriptiones Italiae XIII 2, 133.

11 Stucchi, monumenti passim.

12 M. Guarducci, RM 71, 1964, 158–169.

13 H. G. Kolbe, RM 73/74, 1966/67, 94–104.

14 Guarducci, Enea passim.

15 Fa eccezione la dettagliata scheda del monumento presentata in occasione della grande mostra berlinese sull'arte augustea: T. Hölscher in: Kaiser Augustus und die verlorene Republik, Catalogo mostra Berlino 1988, 375–378 n. 208.

L'applicazione di moduli differenziati indica generalmente la diversa natura, umana o divina dei personaggi raffigurati. L'anisocefalia fra divinità o mortali è una regola costante per i rilievi votivi greci di quinto e quarto secolo a. C.¹⁶ I rilievi votivi romani invece spesso alludono soltanto alla divinità attraverso la riproduzione degli animali ad essa sacri, o attraverso i suoi attributi; quando compare effettivamente l'immagine della divinità, essa è generalmente rappresentata in forma di statua, sicché i casi in cui si possa analizzare l'isocefalia sono effettivamente molto ridotti¹⁷.

Tuttavia è sufficiente una rapida analisi della documentazione per concludere che l'anisocefalia è generalmente adottata anche in ambito romano. In ogni caso la variazione delle dimensioni di personaggi viene rispettata costantemente nell'ambito dello stesso ciclo figurativo in cui si presenti una compresenza di umani e divinità. Quando il modulo differenziato viene adottato, in nessun caso una o più divinità vengono rappresentate in un modulo talmente inferiore rispetto alle altre, da eguagliare le dimensioni dei mortali.

Nel caso della base di Sorrento l'anisocefalia è certamente adottata. Si tratta quindi di proporre una nuova identificazione per alcune figure che sono state interpretate, dallo studio del Rizzo in poi, come divinità. Si tratta delle due figure femminili ai lati del trono di Vesta sul lato A e del personaggio femminile che segue il corteo della Magna Mater sul lato D.

Un altro problema che non è mai stato approfondito è l'uso inconsueto dello sfondo: i lati A e C del monumento presentano infatti uno spazio topograficamente qualificato e ricco di particolari, negli altri due lati invece non esiste nessuno sfondo architettonico.

I quattro lati del monumento verranno quindi analizzati sia dal punto di vista delle iconografie delle figure, sia, dove possibile, dello spazio architettonico in cui si svolgono le scene, per giungere infine ad una visione d'insieme.

Il lato A

Le figure: Se la parte restante del rilievo a sinistra della lacuna (A 1, fig. 4) non pone alcun problema di interpretazione, più problematica e controversa appare la parte destra (A 2, fig. 5). Non soltanto la presenza del tempio ha generato la ben nota polemica fra sostenitori e oppositori dell'esistenza di un tale edificio sul Palatino, ma diverse sono state anche le proposte di identificazione dei due personaggi femminili ai lati della dea.

Il Rizzo¹⁸ si oppone giustamente alla precedente identificazione dei due personaggi come sacerdotesse¹⁹, sottolineando che le uniche sacerdotesse di Vesta sono le Vestali, la cui iconogra-

16 Sull'argomento v. in generale H. Rauscher, *Anisokephalie. Ursache und Bedeutung der Größenvariierung von Figuren in der griechischen Bildkomposition* (1971). La stessa logica sembra adottata anche per i rilievi funerari e per i rilievi di decreto, mentre eccezioni vengono fatte per gli umani ritratti in condizione eroica, ad esempio durante epici combattimenti o battaglie.

17 In generale sulla categoria dei rilievi votivi romani E. Schraudolph, *Götterweihungen mit Reliefschmuck aus Italien* (1993), in particolare sulla raffigurazione delle divinità e dell'offerente 75–84.

18 Rizzo, base 46–48.

19 In realtà Samter o. c. 132 non si pronuncia volutamente sull'identità delle due donne accanto a Vesta; Heidemann o. c. 310 parla di «due donne leggermente vestite, che possono credersi ... compagne o inservienti» del personaggio seduto a sua volta considerato «forse una divinità, forse una sacerdotessa che tiene il luogo della divinità stessa».

20 Stucchi, monumenti 18 s.

fia, ben chiaramente delineata sulla parte sinistra dello stesso lato, egli considerava del tutto diversa da quella dei due personaggi. Ne dedusse che le due figure altro non potevano essere che due divinità e, insistendo sui nessi cultuali fra Vesta e Demetra e sull'iconografia propriamente greca delle due figure, le identificò con Demetra e Core o meglio con le loro ipostasi romane Cerere e Libera. L'interpretazione dei due personaggi come divinità non è mai stata messa in discussione, mentre altre identificazioni sono state proposte. Lo Stucchi²⁰ volle dare alle due figure una connotazione topografica che sostenesse la sua interpretazione generale del rilievo: così la figura a destra di Vesta viene identificata con Giuturna, quella a sinistra con una Giunone, in riferimento alla Iuno Iuga eponima, secondo Festo, del vicus Iugarius²¹.

La Guarducci, mantenendo l'interpretazione del Rizzo per la figura di destra, propose²² di identificare la figura di sinistra con Flora²³. L'identificazione delle due figure appare fondamentale per la comprensione dell'intera scena; sarà quindi opportuno analizzare la loro iconografia, svincolandola da eventuali interpretazioni precostituite.

La figura a sinistra della dea è stante e velata; il mantello scende dalla testa a coprire entrambe le spalle e le braccia; l'avambraccio destro manca, ma l'andamento del panneggio in corrispondenza della frattura indica chiaramente che doveva essere ripiegato all'interno del mantello; questo si va a raccogliere, con ampie pieghe curvilinee che interessano tutta la parte inferiore del corpo, sull'avambraccio sinistro, per poi ricadere all'esterno in una serie di pieghe verticali. La mano sinistra è tenuta aderente al corpo²⁴.

Il tipo adottato sembrerebbe rientrare in un gruppo piuttosto ampio che comprende le Oranti e le Offerenti²⁵. Tuttavia alcuni particolari del rilievo, ben visibili all'esame autoptico, inducono a proporre una diversa interpretazione: il velo, diversamente dai numerosissimi esemplari noti del tipo, non cade verticalmente a coprire la spalla destra della figura, ma chiude alla base del collo, dove è trattenuto da una bulla; immediatamente al di sotto dell'avambraccio è perfettamente visibile un gruppo di tre pieghe corpose e larghe che terminano in corrispondenza della curva orizzontale del mantello, oppure ne vengono coperte; una scheggiatura impedisce di accertare l'andamento in questo punto (fig. 6). In sostanza questi particolari chiariscono definitivamente che il personaggio veste il suffibulum: se confrontiamo la figura con la quarta vestale da sinistra dello stesso fregio (fig. 4), appare evidente che si tratta della stessa figura ruotata nel senso opposto, con l'unica differenza nella posizione più sollevata dell'avambraccio.

21 Fest. 92L. Sembra superfluo rilevare che in ogni caso il vicus Iugarius appare ben lontano dalla localizzazione della scena presso il tempio di Vesta del Foro, proposta da Stucchi. Sull'ara di Iuno Iuga. LTUR III (1996) 122 s. v. Iuno Iuga, ara (D. Palombi).

22 In proposito v. oltre nel testo.

23 Guarducci, Enea 106–108.

24 Rizzo, base 48 s., sostiene un confronto con la Kore di un rilievo votivo da Atene. La non pertinenza di questo accostamento è facilmente rilevabile: nella figura del rilievo ateniese il panneggio sale a sovrapporsi alla spalla e non è trattenuto dal braccio piegato. La figura peraltro non è affatto speculare a quella della base di Sorrento, ma ha una costruzione completamente diversa. – Nessuna attinenza reale mi sembra si possa vedere neanche con la figura femminile dell'altare di Giuturna, portata da Stucchi, monumenti 18. 23 fig. 9 a sostegno della sua identificazione.

25 Sull'iconografia e sulla distinzione fra i due tipi e l'individuazione di alcuni gruppi specifici all'interno del tipo dell'Offerente v. M. Papini, Palazzo Braschi. La collezione di sculture antiche (2000) 168–171, con ampia bibliografia.



Fig. 4 Base di Sorrento, Lato A, parte sinistra (A1)



Fig. 5 Base di Sorrento, Lato A, parte destra (A2)

L'identificazione con la sesta vestale sembra fuori di dubbio. La posizione distaccata ed affrontata rispetto al resto del gruppo risulta un *unicum* nell'iconografia delle vestali ed ha certamente fuorviato gli studiosi che si sono occupati del monumento; d'altra parte proprio la posizione isolata a destra di Vesta qualifica la figura come *Vestalis Maxima*.

L'inconsueta disposizione del gruppo delle sacerdotesse deve dipendere dalla natura della scena centrale, purtroppo irrimediabilmente perduta. La ricostruzione della parte mancante proposta dal Rizzo, con la sesta vestale davanti alle altre cinque ed Augusto in atto di sacrificare al centro del rilievo, rivolto verso la dea, sembra infatti definitivamente smentita. Non solo come abbiamo visto la vestale mancante si trova accanto a Vesta, ma l'autopsia del pezzo ha mostrato i frustuli di un altro elemento: sulla frattura di A 2, in corrispondenza della gamba della vestale sono chiaramente visibili alcuni tratti con andamento più o meno radiale. La superficie del rilievo in questo punto, sebbene molto consunta, non arretra rispetto al panneggio della vestale, come ci si aspetterebbe se in questo punto fossimo in corrispondenza del fondo – come presupposto nella ricostruzione proposta dal Rizzo –, bensì resta sullo stesso piano, il che implica che in origine doveva addirittura aggettare (fig. 6). Non abbiamo nessun altro elemento per tentare di ricostruire cosa fosse raffigurato in questo punto. I tratti individuati non sembrano corrispondere alla parete di un altare, neanche se addobbato da ghirlande. L'interpretazione più probabile, per quanto largamente ipotetica, è che i tratti visibili sulla superficie del marmo appartengano ad un panneggio e attestino la presenza di un personaggio immediatamente di fronte alla dea; il loro andamento tuttavia non sembra poter coincidere con il panneggio di un togato, quale ci aspetteremmo nel caso fosse qui raffigurato Augusto. Il *princeps* vi doveva naturalmente essere raffigurato, ma non abbiamo sufficienti elementi per elaborare ipotesi credibili sulla posizione e sullo schema adottati. Altro non possiamo dire se non che la scena centrale, che è certamente la chiave per l'interpretazione dell'intero lato A, doveva essere più complicata di quanto non si sia sempre pensato.

La figura di destra è una *peplophoros* stante sulla gamba destra, con la sinistra leggermente arretrata e flessa. L'*himation* è sollevato a coprire la testa e sembra coprire la spalla sinistra, per restare poi trattenuto dal braccio piegato, da cui scende in una serie di pieghe fino al ginocchio. Il braccio destro, piegato nel gesto di allontanare l'*himation*, è coperto fino all'avambraccio dal panneggio: potrebbe trattarsi dell'*himation*, ma sembra più probabile la presenza di un chitone manicato.

L'andamento delle pieghe nella parte superiore del corpo suggerirebbe un modello di *peplophoros* di quinto secolo, quale quello adottato dalle *Cariatidi* dell'Eretteo, una iconografia molto in voga in età augustea se si pensa alle copie realizzate per l'attico dei portici del Foro di Augusto. Tuttavia anche se il richiamo all'iconografia delle divinità di quinto e quarto secolo a.C. è evidente, appare chiaro che non è possibile trovare un preciso modello nella scultura classica, come sosteneva il Rizzo. Una serie di particolari come l'inedito movimento delle braccia, l'as-

26 RIC II 388 n. 406; RIC III 1403. B. Lichocka, *EtTrav* 9, 1976, 159–168. *Pudicitia* è anche riconosciuta nel fregio del foro Transitorio in E. D'Ambra, *Private lives, Imperial Virtues* (1993) 56 s.

27 LIMC VII 1 (1995) 589–592 s.v. *Pudicitia* (R. Vollkommer).

28 BMCRE III 106 s. nn. 525–529.

29 *Pudor* (variazione di *Pudicitia* per motivi metrici) è una delle personificazioni esplicitamente citate nel *Carmen Saeculare* (Hor. *carm. saec.* 57–58).

30 Sugli interventi legislativi di Augusto sulla moralizzazione dei costumi v. R. E. A. Palmer, *RStorAnt* 4, 1974, 137–140.

senza di uno scettro e il chitone manicato denunciano che si tratta di un'ottima rielaborazione romana dei modelli classici. Questo tuttavia non aiuta molto nel definire la natura del personaggio raffigurato. Infatti se il tipo della peplophoros sembra utilizzato preferibilmente per divinità, la figura della base di Sorrento adotta certamente il modulo assegnato ai mortali. Inoltre la sua posizione all'interno del rilievo, del tutto simmetrica a quella della Vestalis Maxima, esclude ulteriormente una identificazione come divinità. Dobbiamo dunque pensare che si tratti o di una entità divina di minore importanza, come una personificazione, oppure di una mortale il cui rango e posizione le permettano di essere raffigurata in una iconografia propria delle divinità. Un elemento da tenere presente nell'analisi di questa figura è la sua esatta replica sul lato D: anche qui il personaggio si trova sul limite del rilievo a seguito del corteo di Cibele; anche qui, ancor più che sul lato A, la scena significativa è perduta.

In mancanza di attributi l'elemento qualificante di questa peplophoros è il gesto dell'anakalypsis. In ambiente greco l'atto di scostare il velo rimanda direttamente alla sfera funeraria; a Roma invece sembra legato genericamente alla sfera femminile con un evidente richiamo al momento del matrimonio. Il gesto è infatti caratterizzante della personificazione più strettamente connessa alla sfera nuziale: Pudicitia.

L'iconografia di questa personificazione è chiarita dalle raffigurazioni sulle monete delle imperatrici del secondo e terzo secolo²⁶; sia nella formula stante (fig. 7, 8), sia in quella seduta, l'atto di scostare il velo è una costante, con rarissime eccezioni²⁷. Da notare inoltre che nella monetazione di Plotina l'emissione che riporta al verso l'Ara Pudicitiae è contemporanea a quella con le raffigurazioni di Vesta (112–115 d. C.), forse proprio a sottolineare come la convergenza delle due sfere culturali costituisca la summa delle virtù femminili²⁸.

La raffigurazione della Pudicitia nel contesto tipicamente augusteo della base di Sorrento, trova piena giustificazione nel programma moralizzatore che permeava l'Aurea Aetas²⁹ e che si esprime chiaramente nelle *Leges Iuliae* «de adulteriis coercendis» e «de maritandis ordinibus» del 19 e 18 a. C.³⁰ Se possiamo invece ritenere che si tratti di una mortale, non possiamo che pensare ad un membro della famiglia imperiale ed in particolare a Livia. L'assimilazione iconografica e verbale dell'imperatrice a varie divinità o personificazioni è stata oggetto di ampie e recenti ricerche³¹. Una serie di precisi riferimenti legano esplicitamente l'imperatrice a Vesta



Fig. 6 Base di Sorrento, Lato A, la figura femminile a destra di Vesta

e a Pudicitia: Valerio Massimo, dedicando un capitoletto alla Pudicitia, la vede nei fuochi sacri di Vesta, sugli altari di Iuno Capitolina, e presso i Penates Augusti così come nel santissimo matrimonio ultraterreno di Livia³². Ovidio è del tutto esplicito nel qualificare Livia «Vesta matrum pudicarum»³³. Questa insistenza delle fonti indica che il tema doveva essere ricorrente, nonostante Livia, in quanto divorziata, a rigore non avesse neanche diritto a frequentare i santuari della Pudicitia³⁴.

D'altra parte anche lo stretto rapporto di Livia con Vesta e con il corpo sacerdotale delle vestali è ampiamente attestato: sappiamo che sotto Tiberio le fu permesso di sedere insieme alle



Fig. 7 Denario di Sabina con la raffigurazione di Pudicitia al verso

Vestali nel teatro³⁵, con esse condivideva alcuni privilegi istituzionali come la sacrosanctitas e lo ius trium liberorum. Cassio Dione³⁶ ricorda che il culto della Diva Augusta veniva amministrato dalle Vestali³⁷. È necessario tenere presente, tuttavia, che anche nel caso in cui la figura a destra di Vesta rappresenti semplicemente la personificazione della Pudicitia, essa implica che Livia doveva essere in qualche misura coinvolta nella scena rappresentata.

Lo spazio: Come si è visto, l'interpretazione dello spazio in cui si svolge la scena del lato A è stato all'origine di lunghe e mai sopite polemiche. L'identificazione dell'edificio rotondo con un ipotetico edificio di culto palatino o con il tempio storico del foro ha diviso gli studiosi.

Gli elementi che giocano un ruolo fondamentale contro o a favore dell'ipotesi che si tratti del tempio di Vesta sul Palatino sono sostanzialmente i seguenti. Il lasso di tempo fra l'assunzione del pontificato massimo da parte di Augusto il 6 marzo, e la dedica dei due elementi del culto di Vesta sul Palatino il 28 aprile è troppo breve per la costruzione di un edificio, anche se piccolo, e per l'assolvimento di tutte le procedure rituali proprie di una dedica. D'altra parte l'ineccepibile ricostruzione dello sfondo architettonico del rilievo proposta dal Rizzo ha mostrato come la colonna angolare all'estremità sinistra leghi indissolubilmente la scena del lato A con quella del lato C in cui la corona civica sulla porta individua senza possibilità di dubbio la casa palati-

31 T. Micocki, *Sub Specie Deae*, RA suppl. 14, 1995, 18–30; E. Bartman, *Portraits of Livia* (1999) 93–96.

32 Val. Max. 6,1 pref.: «Donde posso invocarti, Pudicitia, stella massima degli uomini come delle donne? Ti trovi nei fuochi sacri di Vesta dell'antica religione, tu sovrintendi agli altari di Iuno Capitolina, tu celebri con la tua assidua presenza i Penati Augusti, coronamento del Palatino ed il santissimo matrimonio divino di Iulia».

33 Ov. Pont. 4, 13, 29.

34 Sui due santuari, l'uno della Pudicitia Patricia nel foro Boario, l'altro della Pudicitia Plebeia, presso il vicus Longus, cui avevano accesso solo donne «univirae», v. LTUR IV (1999) 168 s. s. vv. Pudicitia Patricia: ara, sacellum, templum (F. Coarelli); Pudicitia Plebeia: sacellum (F. Coarelli). Si veda anche Palmer o. c. L'ipotesi di un restauro del sacello della Pudicitia Plebea (Palmer o. c. 139) da parte di Livia è postulato su indizi molto indiretti.

35 Tac. ann. 4, 16.

36 Cass. Dio 60, 5, 2.

na di Augusto³⁸. Il primo dato imporrebbe di identificare l'edificio rotondo sullo sfondo del lato A con il tempio di Vesta del foro, il secondo costringe a situare l'edificio sul Palatino.

I tentativi di eludere questa aporia si sono risolti o nello svuotare di significato le parole «dedicata est» del calendario prenestino, ed immaginare quindi la dedica di un edificio non finito³⁹, oppure nello spostare l'intera scena nel foro⁴⁰, o, infine, nell'immaginare una vastissima estensione della casa di Augusto⁴¹. Di questi tentativi il meno insoddisfacente è forse il primo.

Non sembra possibile spostare l'intera raffigurazione nel foro. La scena, infatti, non può certamente rappresentare il punto di partenza di una processione che avrebbe condotto la statua di Vesta sul Palatino secondo l'ipotesi Kolbe sia perché la stretta relazione spaziale fra lato A e lato C impone una vicinanza con la casa di Augusto, sia perché, anche se si vuole dilatare enormemente tale spazio, l'andamento della processione delle Vestali si allontana dalla casa di Augusto per procedere verso la dea e l'edificio rotondo, dunque con andamento invertito rispetto a quanto ci si aspetterebbe nel caso di una processione dal foro al Palatino: inoltre il riconoscimento della Vestalis Maxima al fianco della dea chiarisce definitivamente che non si tratta di una processione, ma di una scena che si svolge al cospetto della dea, delle vestali e della misteriosa peplophoros.

Ancor meno si può prendere in considerazione l'ipotesi Stucchi che identificava l'edificio del lato C con il tempio del Divo Giulio: l'intera ricostruzione dello Stucchi sembra assai poco credibile, ma nello specifico non risulta nessun altro caso nei rilievi romani in cui un tempio sia raffigurato in modo da non riconoscerne chiaramente la struttura, in sostanza senza che se ne veda o se ne percepisca il fastigium.

Del tutto impensabile sembra l'ipotesi di una dilatazione della dimora di Augusto fino a lambire il complesso del tempio di Vesta nel foro e ciò non tanto perché non si possa immaginare una tale estensione dei possedimenti del princeps, quanto piuttosto perché, se tale vicinanza vi fosse stata, non sarebbe stato necessario inaugurare un secondo polo del culto di Vesta sul Palatino⁴²: la pubblicazione della parte di casa più vicina al santuario forense avrebbe assolto



Fig. 8 Sesterzio di Faustina con la raffigurazione di Pudicitia al verso

37 Sullo stretto rapporto fra l'imperatrice e la dea, anche a livello iconografico, v. Bartman o. c. 94.

38 Sui confronti con gli altri casi di raffigurazione della corona quercea v. Rizzo, base 79 s.

39 M. Guarducci, RM 71, 1964, 158–169.

40 In due diverse varianti Stucchi, monumenti; H. G. Kolbe, RM 73/74, 1966/67, 103.

41 N. Degrassi, RendPontAc 39, 1966/67, 77–116; ancora recentemente M. A. Tomei, RM, 107, 2000, 7–36. Se un'estensione notevole della casa di Augusto è del tutto plausibile nella ricostruzione proposta da Maria Antonietta Tomei, un rapporto diretto fra casa del princeps e tempio di Vesta nel Foro è tutto da dimostrare.

42 Naturalmente nell'operazione di Augusto più che una reale necessità c'è la volontà di costituire un nuovo polo culturale legato strettamente alla sua persona ed alla sua famiglia; tuttavia l'argomento riportato da Cassio Dione doveva risultare credibile e legittimo, il che è sufficiente ad escludere che la casa di Augusto giungesse a lambire il tempio di Vesta presso il Foro.

le condizioni necessarie al nuovo ruolo di pontefice massimo assunto dal princeps nel 12 a.C. D'altra parte la relazione topografica fra i due edifici raffigurati nella base è troppo stretta perché nell'edificio rotondo si possa immaginare il tempio del foro: per quanto si voglia avanzare verso nord il limite della casa di Augusto, essa è senza dubbio divisa dal tempio di Vesta dalla via Nova, che costituisce un limite netto. Una simile situazione difficilmente avrebbe dato esito ad una rappresentazione dello spazio quale troviamo sulla base di Sorrento

Costretti quindi ad ambientare sul Palatino l'intera scena dei lati A e C, resterebbero solo due possibilità: o l'edificio rotondo è stato costruito nel lasso di tempo compreso fra il 6 marzo ed il 28 aprile del 12 a.C., oppure è stato dedicato non finito. Entrambe le ipotesi suonano poco probabili; la prima per semplici considerazioni tecniche, la seconda perché anche se sono noti svariati casi di monumenti dedicati prima di essere terminati, si è sempre trattato di monumenti di grandi dimensioni in cui almeno una parte era perfettamente agibile al momento della dedica⁴³. Ho ritenuto altrove di proporre un'ulteriore soluzione a questo annoso problema proponendo di integrare i Fasti Prenestini nel seguente modo:

- 43 I casi più celebri sono naturalmente quelli delle dediche «scaglionate» degli edifici dei fori imperiali: il foro di Cesare, dedicato con i lavori in corso (Plin. nat. 35, 155–156), fu terminato solo da Augusto (R. Gest. div. Aug. 4, 20; Cass. Dio 45, 6, 4); il foro di Traiano fu inaugurato nel gennaio del 112 d.C., mentre la colonna nel 113 d.C. (CIL VI 960).
- 44 Si veda in merito A. Frascchetti, ArchRel 1, 1999, 174–183. V'è da chiedersi, come mi ha fatto notare Tonio Hölscher, se, vista la natura di semplice sacrario proposta per l'edificio circolare, sia necessario prevedere una ulteriore integrazione rispetto al canonico «signum et ara». L'insistenza con cui i documenti iconografici pongono l'accento sull'edificio mi sembra debba indicare qualcosa di più rispetto alla semplice consacrazione del terreno dove porre «signum et ara».
- 45 Sui problemi inerenti ad uno spostamento del Palladio v. ancora Frascchetti o. c. Interessanti ipotesi circa la formazione del mito del Palladio ed il suo inserimento fra i pignora imperii in M. Sordi, Contributi dell'Istituto di Storia Antica 8, 1982, 65–78; ead., Il mito troiano e l'eredità etrusca di Roma (1989), in part. 17–29.
- 46 Il Palladio viene riprodotto nelle raffigurazioni della fuga da Troia nei denari conati in Gallia nel 47/46 a.C., dove, tramite la figura di Enea, il pignus imperii viene strettamente legato alla gens Iulia. In generale sull'iconografia della fuga da Troia fin dagli esempi più antichi: F. Bömer, Rom und Troia (1951) 11–49; K. Schauenburg, Gymnasium 67, 1960, 176–191; W. Fuchs in: ANRW I 4 (1973) 615–632; P. Aicholzer, Darstellungen römischer Sagen (1983); in particolare sulle emissioni monetali v. P. Serafin Petrillo, Le origini albane e troiane nella moneta di età repubblicana, in: Alba Longa. Mito, storia, archeologia, Atti dell'incontro di studi, Roma – Albano Laziale 1994 (1996) 204 s.
- 47 S. Tortorella in: L'art décoratif à Rome à la fin de la république et au début du principat, Table ronde, Rome 1979 (1981) 70–73 figg. 12–19.
- 48 T. Hölscher, JdI 99, 1984, 187–214.
- 49 A. Héron de Villefosse, Le trésor de Boscoreale (1899) 47–52 nn. 3. 4 figg. 10. 11 tavv. 3. 4. Per una sintesi sul contesto del ritrovamento A. Kuttner, Dynasty and Empire in the Age of Augustus. The case of the Boscoreale Cups (1995) 6–9.
- 50 C. C. Vermeule, Berytus 13, 1959/60, 41 n. 54 tav. 5; 47 nn. 110–112 tavv. 9. 10; n. 116. 122. 127. 181. 182 tavv. 15. 16, probabilmente anche n. 184; K. Stemmer, Untersuchungen zur Typologie und Ikonographie der Panzerstatuen (1979) 159–161.
- 51 CIL X 6441. Sull'interpretazione di questa carica e del Palladio in essa citato v. Frascchetti o. c. 182 s. Qui l'autore ritiene che il Palladio sia da identificare con l'intero edificio di culto palatino costruito da Augusto che tuttavia sarebbe privo della statua da cui prenderebbe il nome.

«Feriae ex s(senatus) c(onsulto), quod eo di[e fanu]m et [ara] Vestae in domu Imp. Caesaris Augu[sti, po]ntif(icis) max(imi), dedicatast Quirinini et Valgio co(n)s(ulibus)».

Il monumento dedicato il 28 aprile del 12 a. C. non sarebbe tecnicamente l'edificio circolare, ma un'area sacra al cui interno l'edificio fu realizzato in un secondo momento. L'edificio raffigurato sulla base non sarebbe quindi una aedes, ma qualcosa di molto più simile ad un sacrum, la cui costruzione non necessita peraltro di particolari pratiche rituali. Conformemente con il suo carattere di sacrum l'edificio conterrebbe gli oggetti relativi al culto. Nei Fasti Ceretani, in cui il lemma del 28 aprile è stato evidentemente aggiunto in connessione con la dedica, è citato solo il signum, l'unico elemento percepibile al momento della dedica; nei Fasti Prenestini, non solo redatti successivamente, ma estremamente più ricchi e più precisi nella terminologia, vengono correttamente citati tutti gli elementi della dedica.

Questa interpretazione, oltre a rispettare completamente le lacune e i formulari epigrafici, eluderebbe anche i notevoli problemi di carattere religioso che uno sdoppiamento del tempio di Vesta veniva inevitabilmente a creare⁴⁴.

Si inserisce in questo discorso la raffigurazione del Palladio all'interno dell'edificio rotondo. Non si tratta naturalmente del Palladio «pignus imperii» conservato nel tempio di Vesta, e che rimase nascosto ed invisibile fino all'età tardoantica⁴⁵. Tale reliquia rimase costantemente nella sua sede originaria, se si esclude la sacrilega deportazione da parte di Elagabalo. Proprio per questo indissolubile legame il culto di Vesta veniva immediatamente associato al Palladio, al punto da diventare un elemento integrante, quasi un attributo.

In età augustea il tema del Palladio evolve autonomamente dalla saga eneantica⁴⁶ e diventa ricorrente nel repertorio decorativo proprio della propaganda imperiale. Esso ricompare nelle lastre Campana⁴⁷, nei rilievi Parigi–Dresda⁴⁸, nelle brocche del tesoro di Boscoreale⁴⁹ e certamente incarna nel modo migliore il carattere di pignus imperii sulle corazze istoriate dall'età augustea a quella adrianea⁵⁰.

La vasta diffusione di rappresentazioni del Palladio testimonia dunque della grande importanza che esso assume nel contesto dell'ideologia augustea: è il Palladio, più ancora di Vesta, ad essere il garante della continuità di Roma e dell'impero ed è su di esso che si concentra l'attenzione della propaganda. L'inaugurazione di un culto palatino di Vesta, con le connotazioni allo stesso tempo pubbliche e gentilizie della domus del principe, a maggior ragione non poteva prescindere dallo stretto rapporto fra la divinità e il Palladio: il culto ne sarebbe stato in qualche modo sminuito, per non dire svuotato. Il Palladio all'interno di quello che si può definire il fanum Vestae palatino altro non è che un attributo della dea, da cui essa non può prescindere. La controprova dell'esistenza di questo importantissimo elemento nel culto palatino è la famosa iscrizione di Priverno della metà del quarto secolo d. C. in cui è citata la carica di praepositus Palladii Palatini⁵¹. Essa testimonia anche come, dopo la conversione che aveva escluso Vesta dalla religiosità ufficiale, venga mantenuta la cura del Palladio, il cui potere simbolico sovrastava anche le scelte religiose.



Fig. 9 Dupondio di età tiberiana con la raffigurazione di un edificio sacro a Vesta al verso, sulla fronte il ritratto del Divo Augusto

Un altro elemento caratterizzante dell'edificio palatino augusteo sono i due pilastri che sostengono le statue di un toro ed un ariete. Essi compaiono anche nel rilievo di Palermo e nelle monete tiberiane che raffigurano l'edificio⁵² (fig. 9). Il Rizzo vi volle vedere i «dona ex manu-biis» citati da Augusto nelle *Res Gestae*⁵³, ricordando numerosi casi di famose statue di bovini citate da Pausania nei principali santuari greci, nonché il toro ricordato da Procopio presso il *Templum Pacis*. Andrebbe forse analizzato più a fondo il significato di tali presenze nei santuari, tuttavia ritengo si possa postulare che gli animali raffigurati, a meno di precisi legami culturali con la divinità, richiamino gli animali sacrificali e dunque che l'offerta di statue di questo genere vada letta come un ricordo permanente dell'offerta reale. In un luogo di culto di Vesta il toro e l'ariete, offerte genericamente maschili⁵⁴, mal si adattano a rappresentare animali sacrificali. Non abbiamo inoltre notizia di animali sacrificali a Vesta se non attraverso i commenti degli Arvali, che le offrono normalmente oves⁵⁵.

La Guarducci propone un complicato riferimento calendariale ai segni zodiacali sotto cui ricadevano le date del voto e della dedica del tempio⁵⁶. A prescindere dalle difficoltà nell'attribuzione di segni zodiacali ad edifici. La presunta allusione alla successione di *Cerialia* e *Floralia* trova ostacoli anche nella disposizione spaziale dei pilastri: la sequenza temporale dei segni dell'ariete e del toro e dunque delle feste dei *Cerialia* e *Floralia* risulta invertita nella lettura sinistrorsa del rilievo, così come nella visione reale del monumento. D'altra parte l'intera ricostruzione della Guarducci era strettamente connessa all'identificazione con Cerere e Flora dei due personaggi femminili ai lati della dea, identificazione che abbiamo visto definitivamente esclusa.

Rispetto a queste complicate ricostruzioni sembra più opportuno considerare gli altri casi in cui i due animali compaiano associati ad elementi propri del culto di Vesta. Si tratta delle già citate brocche dal tesoro di Boscoreale: sui due oggetti, chiaramente prodotti in coppia, sono raffigurate in un caso due *Nikai tauroctone* ai lati di un *Palladio*, nell'altro una Nike che uccide un cervo ed un'altra in atto di offrire frutti seduta su un ariete. Le due raffigurazioni hanno avuto un'approfondita esegesi da parte di Erika Simon: nell'interpretazione della studiosa gli animali raffigurati non sono vittime sacrificate a Minerva in quanto divinità⁵⁷, bensì al simbo-

52 BMCRE I 140 n. 142.

53 *R. Gest. div. Aug.* 21, 2.

54 Sul tipo di offerte alle varie divinità resta tuttora insuperata *RE* suppl. V (1931) 236–282 s. v. *Hostia* (Krause). Con tutte le eccezioni offerte dalle testimonianze epigrafiche restano come linea di principio le affermazioni di Cicerone *leg. 2, 29* e di Arnobio *7, 19*.

55 L'abbinamento di toro ed ariete è ben noto nei cruenti rituali del *taurobolio* e *criobolio* offerti alla *Magna Mater* e ad *Attis*, ma siamo in un contesto del tutto diverso, che probabilmente approda a Roma in età assai tarda. Su *criobolio* e *taurobolio* v. le attestazioni di Roma raccolte in R. Duthoy, *The Taurobolium. Its evolution and terminology* (1969) 14–24. – In un caso sembra che si avesse offerto a Vesta un «*bovem auratum*», ma l'offerta inconsueta potrebbe essere determinata dall'inusuale e complicata formula rituale: J. Scheid, *Commentarii Fratrum Arvalium qui supersunt*, *Roma Antica* 4 (1998) 177–189 nn. 62 a, 62–64, in cui l'integrazione *aur(ata)* proposta dall'autore potrebbe essere arbitraria. Negli altri casi (Scheid o. c. 264 n. 94 col. II, l. 4. 13; 314 s. n. 105 b, l. 12–13; 331 n. 114 col. I, l. 15) si tratta di oves.

56 Guarducci, *Enea* 103–109.

lo dell'eternità dell'impero. È opportuno notare che nel fregio piccolo dell'altare dell'Ara Pacis è raffigurata una processione sacrificale in cui sembrano associati una mucca, un toro e, verosimilmente, un ariete⁵⁸. Nell'organizzazione della processione del fregio questo gruppo è immediatamente preceduto dai littori, da un sacerdote e dalle Vestali⁵⁹. Se l'interpretazione delle vittime raffigurate è giusta, abbiamo un altro caso in cui l'ariete ed il toro sono associati alla sfera culturale di Vesta: nel sacrificio annuale all'Ara Pacis un'offerta all'aeternitas dell'impero, incarnata nel Palladio, in questo caso associato alla Pax Augusta, sembra perfettamente coerente. Questo aspetto dell'ariete come vittima sacrificale legata al destino di Roma e dell'impero sembra ben recepito ed esemplificato sia nella raffigurazione di teste di ariete sulle pteryges di alcune statue loriccate con raffigurazione di Palladio⁶⁰, sia anche in una serie di altari di età flavia, in cui teste di ariete adorne delle bende sacrificali appaiono sugli spigoli, mentre su una delle facce compare la scena del Lupercal, spesso associato ad un'aquila, simbolo del potere imperiale⁶¹.

In questo stesso senso possono essere interpretate le due statue sui pilastri all'esterno dell'edificio rotondo palatino: non in diretta relazione con Vesta quanto piuttosto con il Palladio, quale simbolo dell'aeternitas dell'impero e in questo caso anche della dinastia.

In conclusione possiamo affermare che il lato A della base di Sorrento raffigura una scena che si svolge in un'area strettamente connessa con la casa del princeps ed il santuario palatino di Vesta.

Ancora una volta la lacuna della scena centrale grava pesantemente sull'interpretazione del singolo lato e dell'intero monumento, anche perché le fonti non ci hanno lasciato informazioni sicure circa i rituali e le caratteristiche culturali che informavano questo culto palatino. A parte le notizie calendariali sulla fondazione, è opportuno ricordare una serie di sacrifici offerti dagli Arvali a Vesta nel bosco della Dea Dia, finora mai citati nei discorsi relativi al culto di Vesta palatina: in ben due occasioni, il 13 maggio del 183 e il 7 novembre del 224, vengono offerte due serie diverse di oves alla dea⁶². Nel primo caso la divinità è definita, rispettivamente, Vesta e Vesta mater, nel secondo caso è citata «Vesta deorum dearumque» e «Vesta mater». Un'altra volta è citata solo «Vesta mater». Sembra evidente che dei due sacrifici contemporanei, l'uno

57 E. Simon, *Augustus. Kunst und Leben in Rom um die Zeitenwende* (1986) 142 s. fig. 183–186. Sulla lunga consuetudine fra la testa di ariete e l'iconografia di Athena v. G.S. Korres, *Τα μετά κεφαλών κριών κράνη. Η κεφαλή κριού ως έμβλημα αρχής* (1970).

58 Simon o. c. 30 s. ritiene si tratti di due vacche bianche ed un ariete, quest'ultimo con riferimento a Ianus; G. H. Koeppel, *BjB* 187, 1987, 139–141 cat. 7 nn. 5. 7. 10, identifica nei tre animali, rispettivamente, una vacca, un toro ed una pecora. Se si può ritenere certo che i due bovini siano rispettivamente una vacca ed un toro (la resa del collo ed in particolare del gozzo del secondo animale non mi sembra lascino dubbi), meno sicura è l'identificazione dell'ovino con un ariete: la testa risulta molto danneggiata al punto di non lasciar percepire la presenza delle corna. Tuttavia la posizione del braccio destro del personaggio che precede il gruppo (il victimarius Koeppel o. c. cat. 7 n. 11) indica chiaramente che quest'ultimo trascinava l'animale per le corna (meno probabile che lo tirasse per un orecchio), il che implica trattarsi di un ariete.

59 Koeppel o. c. 141–143 cat. 8 nn. 2–7.

60 Pteryges con raffigurazione di Palladio o anche con altre decorazioni in Stemmer o. c. 164. Teste di arieti compaiono anche sulla corazza del grande Marte Ultore dei Musei Capitolini: M. Siebler, *Studien zum augusteischen Mars Ultor* (1988) 36 s. 196 s. cat. A 4 tav. 3. 4.

sia offerto al culto del foro, l'altro a quello del Palatino, ma oltre ad attestare ulteriormente la continuità di quest'ultimo non ne otteniamo ulteriori delucidazioni.

Di maggiore interesse sembra invece il fatto che la monetazione tiberiana che celebra la divinizzazione di Augusto, porti al verso proprio la rappresentazione del fanum Vestae palatino, conferendo a questo culto un ruolo importante non solo nella divinizzazione del princeps, ma anche nella successione dinastica.

Il senso dello sdoppiamento del culto di Vesta è stato ampiamente chiarito da Augusto Fraschetti: «La connessione tra la persona di Augusto e il pontificato massimo sarà rappresentata come eminentemente familiare e di carattere gentilizio. Essa non si fondava né sull'eredità cesariana, né sull'ambiguo precedente costituito da Iulus, il capostipite degli Iulii. Mettendo in atto una strategia diversa, che non poteva non coinvolgere eventualmente anche altri membri della domus Augusta, il principe situava una connessione a livello molto più alto, chiamando in causa per stabilirla la stessa Vesta, il «focolare comune» della città⁶³». Se tale rapporto è giustificato e mediato dall'assunzione del pontificato massimo da parte di Augusto e poi, dal 15 d. C., di Tiberio, in seguito il tramite della carica sacerdotale non sarà più ritenuto necessario: da Caligola a Commodo l'imperatore non assurgerà più al massimo pontificato.

Il Palladio all'interno dell'edificio, citazione di quello del foro, conferisce al culto di Vesta palatina «allo stesso tempo pubblico e privato» e dunque alla dinastia cui esso presiede, le stesse caratteristiche di eternità che il vero Palladio assicurava alla res publica romana. Il toro e l'ariete sono le vittime sacrificali deputate a sancire questa aeternitas.

Il lato C

Come si è visto sopra il lato C della base è strutturalmente collegato, mediante la continuazione del portico di fondo, con il lato A, gli unici due lati in cui compaia uno sfondo architettonico. Si tratta quindi di un'unica ambientazione topografica alla quale si vuole dare nel rilievo un'enfasi particolare. Su questo lato della base restano due figure intere e parte di una terza (fig. 10). Nella figura maggiore, situata all'estremità destra del rilievo si riconosce perfettamente Marte Ultore⁶⁴. Il Rizzo riteneva che al Marte della base mancasse lo scudo⁶⁵, mentre probabilmente esso era raffigurato di profilo e le lacune sull'angolo della base ne rendono difficile il riconoscimento. Nessuna traccia neanche della lancia che il dio doveva tenere nella mano destra.

Il tipo di Marte Ultore è attestato in numerose repliche di grandi dimensioni, in svariati bronzzetti, e nel rilievo di Algeri⁶⁶, oltre che nella base di Sorrento. L'osservazione del Rizzo che la figura della base sia più fedele all'originale rispetto a quella del rilievo di Algeri⁶⁷ è perfettamente confermata dal confronto con le statue di grandi dimensioni⁶⁸, che mostrano

61 C. Dulière, *Lupa Romana. Recherches d'iconographie et essai d'interprétation II* (1979) 24–27 nn. 45–51. 55. 59.

62 Scheid o. c. 264 n. 94 col. II, l. 13; 314 s. n. 105 b, l. 12–13. Un terzo caso (ibid. 320 n. 107 col. II, l. 8) è una plausibile integrazione, e non verrà dunque preso in considerazione.

63 A. Fraschetti, *Roma e il principe* (1990) 338.

64 Sull'iconografia di Marte Ultore e sull'inserimento della figura della base nella serie v. Siebler o. c. passim.

65 Rizzo, base 83 s.

66 Per l'elenco delle repliche v. Siebler o. c. 195–204.



Fig. 10 Base di Sorrento, Lato C

sempre lo stesso gioco del panneggio raffigurato nel Marte della base, diversamente dalla variante attestata ad Algeri⁶⁹.

A destra di Marte, a diretto contatto con la figura del dio, si riconosce un Eros giovinetto caratterizzato dalla nudità e dall'estremità di una delle ali in prossimità della gamba destra di Marte rendono. L'iconografia adottata risulta in qualche modo speculare a quella raffigurata sul rilievo di Algeri, in cui però Eros mostra il braccio allungato lungo il fianco.



Fig. 11 Roma, Museo Nazionale Romano, rilievo Hartwig con il frontone del tempio di Quirino

La presenza di Eros impone l'integrazione di una Venere nella parte mancante del rilievo. Poiché il rilievo è conservato esattamente a metà, si ha la sicurezza che la scena fosse composta da Marte, Eros, Venere, con al centro la figura seduta. L'associazione di queste tre divinità è assai frequente. Venere è la progenitrice della gens Iulia, mentre Marte è il padre di Romolo; la presenza di Eros allude alle intenzioni pacifiche del dio della guerra, che, deposte le armi, si volge all'amore. I progenitori divini di Augusto sono i tutori dell'aurea aetas. Tale struttura ideologica è ripetuta chiaramente sia nel rilievo di Algeri⁷⁰, sia nella statua loricata di Cherchel⁷¹, due monumenti per i quali si discute tuttora una diretta derivazione dal gruppo culturale all'interno del tempio di Marte Ultore.

Come nei monumenti citati, anche nel caso del lato C della base di Sorrento il gruppo di Marte, Eros e Venere è collegato ad una quarta figura: si tratta del personaggio seduto, rivolto verso Marte, di cui rimane parte delle gambe e dei piedi ed il braccio sinistro proteso a sostenere una cornucopia. Nonostante le fratture del marmo è chiaro che il piede avanzato e calzato può essere solo quello destro.

67 Rizzo, base 84.

68 Catalogo in Siebler o. c. 196–198 cat. A1–A5. B1–B5 tavv. 1–19 con bibliografia precedente, cui va aggiunto H. G. Martin, *Zur Kultbildgruppe im Mars-Ultor-Tempel*, *WissZ Rostock* 37, 2, 1988, 55–64.

69 La differenza nella soluzione del panneggio del mantello nel rilievo di Algeri era uno dei motivi che inducevano Th. Kraus, *Mars Ultor, Münzbild und Kultbild* in: *Festschrift Eugen v. Mercklin* (1964) 73, ad escludere l'identificazione della statua di Marte Ultore sul rilievo di Algeri. L'attestazione di ben tre varianti nel mantello negli esemplari di piccole dimensioni leva fondatezza all'argomento (Siebler o. c. 30 s.).

70 La bibliografia sul controverso rilievo di Algeri è molto ampia: S. Gsell, *RA* 1899, 37 ss.; V. Poulsen, *Portraits of Caligula*, *ActaArch* 29, 1958, 189 s.; Kraus o. c. 72–75; P. Zanker, *Forum Augustum* (1969) 19 s.; Th. Kraus, *Zum Mars Ultor-Relief in Algier*, in: G. Kopcke – M. B. Moore (ed.), *Studies in Classical Art and Archaeology. A tribute to Peter Heinrich von Blanckenhagen* (1979) 239–245; H. Meyer, *Kunst und Geschichte* (1983) 141–150; Martin o. c. 55–64; M. Spannagel, *Exemplaria Principis. Untersuchungen zu Entstehung und Ausstattung des Augustusforums*, *Archäologie und Geschichte* 9 (1999) 300–316.

Il Rizzo identifica la figura con il *genius Augusti*⁷². Un'altra proposta è quella di identificarla con Romolo, sulla base del confronto con il frontone del tempio di Quirino raffigurato nei rilievi Hartwig⁷³. Entrambe le identificazioni vanno incontro ad elementi di critica. L'iconografia del *Genius Augusti* prevede costantemente la cornucopia come attributo, ma è assai facile verificare che si tratta senza eccezioni di una iconografia stante⁷⁴.

La figura seduta all'estremità destra del frontone del tempio di Quirino veniva identificata con Romolo, soprattutto sulla base di una presunta divisione del frontone fra Romolo e il Palatino da una parte e Remo e l'Aventino dall'altra (fig. 11). L'analisi più recente del rilievo⁷⁵ sembra avere stabilito che la cornucopia è in realtà pertinente alla seconda figura, una divinità femminile velata e seduta su trono identificata con Vesta. La cornucopia appare decisamente troppo aggettante per far parte di questa figura, mentre assai convincente risulta l'identificazione di Romolo nella figura in relazione con Vittoria nel settore centrale sinistro. La figura seduta nell'angolo sinistro, con cornucopia o meno, non va quindi identificata con Romolo, di conseguenza cade anche l'identificazione del personaggio sulla base di Sorrento. Occorre quindi analizzare nuovamente a fondo quanto rimane di questa figura sulla base di Sorrento.

Il Rizzo comprese chiaramente che il piede destro era quello avanzato⁷⁶. Inoltre affermava che il personaggio indossava una corta tunica e sandali allacciati con corregge fino al polpaccio. Dall'andamento degli spessori del rilievo risulta invece che almeno la parte più alta del polpaccio doveva essere coperta. Tuttavia anche la presenza del solo piede sinistro esclude che si tratti di una figura con veste lunga, sul tipo della Vesta del lato A. Si potrebbe pensare ad una figura femminile con chitonisco, di cui però non troviamo attestazioni nella posa seduta ed associata a cornucopia. Dobbiamo quindi ritenere che si tratti di una figura maschile, con veste avvolta intorno ai fianchi. Le iconografie maschili associate a cornucopia sono estremamente rare: ben nota è quella delle personificazioni di fiumi⁷⁷, che però sembrerebbe del tutto estranea al contesto. L'unica altra iconografia



Fig. 12 Lucera, Museo Civico, *Genius loci*

71 Sulla statua loricata di Cherchel v. K. Fittschen, *JdI* 91, 1976, 175–210; K. Stemmer, *Untersuchungen zur Typologie und Ikonographie der Panzerstatuen* (1979) 10–12 (con completa bibliografia precedente); T. Hölscher, *Claudische Staatsdenkmäler in Rom und Italien. Neue Schritte zur Festigung des Prinzipats*, in: *Die Regierungszeit des Kaisers Claudius. Umbruch oder Episode?*, Simposio Friburgo 1991 (1994) 100–102.

72 Rizzo, base 91.

73 T. Hölscher in: *Kaiser Augustus und die verlorene Republik*, Catalogo mostra Berlino 1988, 377.

74 H. Kunckel, *Der Römische Genius* (1974) 22–28. 78 s.

75 R. Paris, *BdA* 52, 1988, 27–38.

76 Rizzo, base 91.

77 In particolare molto vicina anche per la posizione delle gambe e del mantello, che lascia scoperte le gambe, è la raffigurazione del Nilo sulle prese di una serie di lucerne LIMC IV (1989) 139–148 s. v. Flu-

corrispondente è quella del Genius Loci. Abbiamo la certezza che i Genii Locorum potessero essere raffigurati seduti da un rilievo votivo ai Capitolini in cui il Genius Caelimontis, designato dall'iscrizione, è raffigurato appunto seduto sulla roccia⁷⁸. Altri Genii locorum nella consueta posa seduta e con cornucopia provengono da Lambaesis e da Lucera⁷⁹ (fig. 12).

Vista la precisa collocazione topografica della scena il Genius Loci altri non può rappresentare se non il Palatino stesso. Questa identificazione sembra di fondamentale importanza vista l'incertezza totale sull'iconografia di tale personificazione. I casi in cui si è voluta riconoscere la personificazione del Palatino sono infatti rari e controversi: l'iconografia maggiormente accreditata è quella che compare in una scena di Lupercale su un'ara di età adrianea da Ostia⁸⁰: un personaggio maschile giovanile in abito pastorale seduto sulla roccia, con in mano un ramo di albero. L'interpretazione è possibile, ma resta un unicum ed altre interpretazioni sono possibili. Si tratterebbe comunque di una elaborazione iconografica propria dell'ambiente antiquario del secondo secolo. Molto più logico ritenere che, a partire dall'età augustea il Palatino venga raffigurato secondo l'iconografia tradizionale del Genius Loci che, confondendosi spesso con quella dei fiumi e del Tevere in particolare, ha avuto difficoltà ad essere correttamente interpretata⁸¹. Il riconoscimento della figura mutila della base di Sorrento come personificazione del Palatino induce anche a reinterpretare in questo senso il personaggio seduto raffigurato sul frontone del tempio di Quirino sul rilievo Hartwig del Museo Nazionale Romano.

Abbiamo ora tutti gli elementi per proporre una lettura del lato C della base. Marte e Venere rappresentano i tutori divini della Roma delle origini; Marte, tuttavia, è raffigurato nella sua veste di Ultore, non per impersonare una minaccia sul nemico – non v'è alcun accenno al conflitto, ed anzi la presenza di Eros riconduce all'amore ed all'augurio di prosperità –, bensì per qualificarsi come divinità quasi personale di Augusto. Di primaria importanza, ai fini dell'interpretazione generale del monumento, è che queste divinità non hanno alcun rapporto topografico con il colle romuleo: esse vengono «evocate» davanti alla casa del princeps e si dispongono ai lati della personificazione del Palatino⁸². Questa figura occupa una posizione anomala, al centro della scena, in luogo della più comune collocazione periferica e secondaria. Una tale enfasi nella posizione della personificazione del Palatino vuole forse alludere a tutto ciò che il Palatino ha rappresentato per la Roma repubblicana: il luogo della fondazione romulea;

vii (C. Weiss) dove la cornucopia è tenuta nella mano opposta rispetto allo schema che informa la figura della base di Sorrento.

78 Stuart Jones, *Pal. Cons.* 280 n. 1 tav. 112; Helbig⁴ II 575 s. n. 1806 (E. Simon); E. Schraudolph, *Römische Götterweihungen mit Reliefschmuck aus Italien* (1993) 209 cat. G 23 tav. 23.

79 Kunckel o. c. 106 CI 60 tav. 79, 1; 107 CI 65 tav. 80, 3.

80 EAA V (1963) 849 s. v. Palatinus (P. Moreno); A. Giuliano (ed.), *Museo Nazionale Romano. Le sculture I 1* (1979) 289–295 n. 180 (P. Rendini); dubitativamente C. Dulière, *Lupa Romana. Recherches d'icographie et essai d'interprétation II* (1979) 18 s. cat. 36.

81 Meno controverso è il riconoscimento come Genius Loci della figura presso l'estremità sinistra del frontone di Marte Ultore, cambia invece, sulla base dell'interpretazione del personaggio seduto immediatamente a destra di tale figura, l'identificazione del luogo che il Genius personifica: riconoscendo Romolo nella figura seduta, si tratterebbe del Genius Palatii, vedendovi (a mio avviso con minori probabilità) Enea, si tratterebbe del monte Ida.

82 Lo stretto rapporto fra le due divinità ed il mito della fondazione palatina è totalmente recuperato proprio nell'ara di Ostia dove da un lato compaiono Marte (anche se non Ultore), Venere ed Eros e sul lato opposto una scena di Lupercale: O. Dräger, *Religionem significare. Studien zu reich verzierten*

un insieme di valori ora ripresi e rinnovati dal princeps con una coincidenza anche topografica. Marte e Venere, tutori della fondazione, vengono qui presentati come i protettori della casa del princeps, la quale coincide da un punto di vista topografico e semantico con il punto di partenza della fondazione romulea⁸³. Attraverso questa costruzione iconografica sembra del tutto evidente l'intento di accostare Augusto al fondatore divino e di celebrarlo esplicitamente come nuovo fondatore.

Il Lato D

Del secondo lato lungo della base rimane una parte molto ridotta (fig. 13). Restano le raffigurazioni di tre personaggi: la Magna Mater seduta sul trono affiancato da leoni e rivolta verso destra e seguita da un coribante. Segue una figura di peplophoros femminile in una iconografia del tutto simile alla figura a destra di Vesta sul lato A. Anche in questo caso furono proposte varie interpretazioni di tale figura, che si basavano sulla presenza di un attributo⁸⁴, che di volta in volta è stato visto ed interpretato in accordo con le identificazioni proposte. La figura tuttavia non sembra tenere in realtà alcun oggetto, ma è semplicemente nell'atto di scostare il velo⁸⁵.

Le considerazioni metrologiche applicate ai rilievi del monumento obbligano ad un'altra conclusione. Il personaggio femminile presenta ancora una volta le dimensioni riservate agli umani nell'ambito dei rilievi della base, visto che la sua altezza è la stessa del coribante che segue immediatamente la dea. Quest'ultima, esattamente come nel caso della Vesta del lato A, da seduta è alta tanto quanto gli altri due personaggi conservati.

L'isolamento di questa figura fra il bordo del rilievo ed il gruppo relativo a Magna Mater fa sì che essa debba essere concettualmente, così come iconograficamente legata alla dea. Il confronto con la figura a destra di Vesta sul lato A potrebbe anche spingerci ad ipotizzare una ripetizione dello stesso personaggio: un membro della famiglia imperiale, connotato come Pudicitia oppure la stessa personificazione di Pudicitia. Il culto della Magna Mater a Roma è sempre stato connotato in senso fortemente aristocratico – si pensi soltanto alle leggende sull'arrivo della dea in città⁸⁶ o alle «nobilium mutitationes» durante i Megalensia⁸⁷ – e volutamente casto per contrastare le istanze misteriche ed allogene del culto originario⁸⁸. Proprio la castità e la pudicitia sono alla base dell'aneddoto di Claudia Quinta: poiché la sua virtù era caduta in sospetto, essa si offrì di disincagliare la nave che trasportava il betilo di Pessinunte, arenatasi nel

römischen Altären und Basen aus Marmor, RM suppl. 33 (1994) 231–233 cat. 67 tavv. 59. 61; A. La Regina (ed.), Museo Nazionale Romano. Palazzo Massimo alle Terme (1998) 59 s. (B. Germini).

83 Sulla localizzazione del monumento della Roma Quadrata ipotesi convergenti in A. Grandazzi, MEFRA 105, 1993, 493–545 e P. Pensabene, Vent'anni di studi e scavi dell'Università di Roma «La Sapienza» nell'area Sud Ovest del Palatino (1977–1997), in: C. Giavarini (ed.), Il Palatino. Area sacra sud-ovest e Domus Tiberiana (1998) 1–154. Per l'intera discussione sull'argomento v. da ultimo C. Cecamore, Palatium. Topografia storica del Palatino fra III sec. a. C e I sec. d. C. (2002) 15–54.

84 Rizzo, base 98 s. ritenne trattarsi di Cerere, sulla base delle analogie con la figura del lato A; Stucchi, monumenti 20 vi volle vedere Vica Pota, mentre N. Degrassi, RendPontAc 39, 1966/67, 114, la identificò con Fortuna e Guarducci, Enea 111 s., la identificò con Iuno Sospita.

85 Cf. Guarducci, Enea 110.

86 L'oracolo delfico aveva decretato che la dea poteva essere accolta in città solo da un «optimus vir» (Cic. har. resp. 27; Liv. 29, 14, 8); come è noto la scelta ricadde sul giovane P. Cornelio Scipione Nasica.

87 Gell. 18, 2, 11. Fasti Praenestini, a. d. 4 aprile (Inscriptiones Italiae XIII 2, 127).

Tevere; la riuscita dell'impresa fu la conferma divina che la donna era esempio di castità: «In testa al corteo c'è Claudia, con il volto raggianti e al centro dell'attenzione: si crede ora alla sua pudicizia, testimoniata dalla dea»⁸⁹; «Si racconta che prima di ciò la reputazione di questa matrona era un po'dubbia, tuttavia, un così devoto servizio rese la sua pudicizia più chiara presso i posteriori»⁹⁰. Nell'ambito del programma moralizzatore augusteo una raffigurazione della Pudicitia, o della stessa imperatrice in forma di Pudicitia al seguito della Magna Mater, risulta perfettamente coerente⁹¹.

D'altra parte il ruolo della dea nell'ideologia augustea non è affatto secondario: essa rappresenta il polo propriamente troiano dell'intera ricostruzione culturale. Enea, all'arrivo sulle coste laziali prega le sue proprie divinità: Giove Ideo, la Madre Frigia, «et duplicis Caeoque Ereboque parentis» cioè Venere Genitrice ed il padre Anchise⁹². La Magna Mater è dunque a pieno titolo divinità della gens Iulia, e nonostante la provenienza allogena, è considerata a tutti gli effetti divinità patria⁹³.

Non possiamo purtroppo spingerci a eventuali tentativi di integrazione a causa della grande lacuna che ha interessato questo lato.

Il Lato B

Nel secondo libro delle elegie Properzio dà un'entusiastica descrizione del santuario di Apollo, della cui inaugurazione dà una vivida immagine.

«Mi chiedi perché mai giunga tardi? L'aureo portico di Apollo è stato inaugurato dal grande Cesare. Lo spazio era affollato da colonne di marmo africano, fra le quali si trovava la folla delle figlie del vecchio Danao. Qui l'Apollo marmoreo sembra cantare, mentre la lira resta in silenzio, e realmente mi appare più bello del dio stesso; intorno all'altare inoltre si ergeva il gregge di Mirone: quattro buoi dell'artista, statue che sembrano vive. Quindi sorgeva al centro il tempio marmoreo, più caro al dio anche della stessa patria Ortigia: sul frontone era il carro del Sole e le porte erano mirabili opere di avorio: nell'una era rappresentata la cacciata dei Galli dalla cima del Parnaso, l'altra era rattristata dalla morte della prole di Tantalo. Di qui, fra la madre e la sorella, lo stesso dio Pizio suona i carmi, vestito di una lunga veste.»⁹⁴

L'identificazione delle figure riprodotte sul lato B con il gruppo di statue di culto del tempio⁹⁵, è uno dei pochi punti fermi negli studi relativi sia alla base di Sorrento sia alle iconografie delle statue raffigurate.

Dal punto di vista dell'interpretazione generale della base, va ancora una volta ribadita la grande anomalia di questa raffigurazione: nei rilievi romani le divinità sono normalmente rappresentate dai loro templi oppure compaiono come statue all'interno dei templi stessi, a volte davanti ad un tempio. Qui invece non c'è nessuna citazione dell'edificio, un'assenza ancora più

88 Si pensi al giudizio ammirato di Dionigi (Dion. Hal. ant. 2, 19) per la composta interpretazione romana dei riti frigi.

89 Ov. fast. 4, 343–345.

90 Liv. 29, 14, 12.

91 Sulla possibilità che proprio le tradizioni relative all'arrivo della Magna Mater a Roma siano state rielaborate in età augustea v. F. Bömer, RM 71, 1964, 130–151.

92 Verg. Aen. 7, 135–140.

93 Ov. fast. 4, 255–272.

94 Prop. 2, 31, 1–16.



Fig. 13 Base di Sorrento, Lato D

pregnante se si confronta con la dettagliata raffigurazione dello sfondo architettonico sui lati A e C. Le divinità, sul lato B, sono rappresentate per così dire personalmente. La loro presenza non vuole alludere dunque alla prodigalità e alla pietà di Augusto nella costruzione del grandioso tempio di Apollo Palatino, ma semplicemente sottolineare la presenza delle tre divinità, la loro partecipazione ad un evento. In questo senso esse sono estrapolate dal loro contesto topografico ed architettonico, con un procedimento in qualche modo analogo all'evocazione di Marte e Venere ed Eros davanti alla casa di Augusto sul lato C.

Un discorso indipendente va invece fatto sulle iconografie che informano le tre figure.

Un'altra certezza che deriva dalla lettura dei versi di Properzio è l'esistenza di due distinte statue di Apollo, l'una dentro la cella, posta fra Latona ed Artemide come è raffigurata sulla base, l'altra nell'area sacra⁹⁶. Lo Hülsen attribuì quindi alle immagini del lato B della base i seguenti passi di Plinio: «Fra le sue (di Cefisodoto figlio di Prassitele) opere a Roma si trovano: Latona nel tempio del santuario Palatino, ...»⁹⁷; «Skopas scolpì ... l'Apollo Palatino»⁹⁸; «Una Diana di Timoteo è a Roma sul Palatino, nel santuario di Apollo»⁹⁹.

In questo modo sembrava restituita all'archeologia l'iconografia di tre originali greci opera di Timoteo, Skopas e Kephisodotos¹⁰⁰.

Apollo. Senza mettere in dubbio la pertinenza delle statue rappresentate sulla base di Sorrento al gruppo di culto del tempio di Apollo Palatino, si tratta di riconoscere eventuali repliche pertinenti alla stessa figura e soprattutto di verificare le identificazioni proposte con le opere note dalle fonti. Fu merito di Walter Amelung¹⁰¹ l'identificazione dell'Apollo della base di Sorrento in una statua frammentaria di palazzo Corsini a Firenze, erroneamente restaurata come Cere. In seguito Giovanni Becatti¹⁰² inserì nell'elenco delle repliche una statua rinvenuta a Salvianno presso Todi ed un'altra del Museo Biscari di Catania¹⁰³. Nell'aggiungere alla serie un ultimo pezzo dalla collezione Bünemann di Monaco, perfettamente corrispondente all'Apollo Corsini, Herbert Marwitz¹⁰⁴ escluse dalla serie la statua di Salviano¹⁰⁵, notando alcune significative differenze nel panneggio, e volle invece avvicinare alla serie il colossale citaredo del Museo Borghese; da ultimo Martin Flashar¹⁰⁶ nota la perfetta corrispondenza fra la figura della base, il torso di Palazzo Corsini e la statua di Catania, mentre ritiene derivati dallo stesso modello il pezzo della collezione Bünemann, con variazione solo delle proporzioni, e la statua di Salviano,

95 Proposta per la prima volta da Ch. Hülsen, RM 9, 1894, 238–245.

96 Poco giustificati i dubbi sull'esistenza di una seconda statua in LIMC Apollon/Apollo 368 n. 8.

97 Plin. nat. 34, 4, 24.

98 Plin. nat. 34, 4, 25.

99 Plin. nat. 34, 4, 31.

100 L'identificazione delle tre figure della base di Sorrento con le opere dei tre scultori del IV secolo a. C. è comunemente accettata. Per l'Apollo di Skopas: O. Deubner, *Hellenistische Apollogestalten* (1934) 71 n. 22; P. E. Arias, *Skopas* (1952) 101–102; A. F. Stewart, *Skopas of Paros* (1977) 141.

101 W. Amelung, RM 15, 1900, 200–203.

102 G. Becatti, BCom 64, 1936, 19–25.

103 Questa già contemplata da Deubner o. c.

104 H. Marwitz in: AntPl 6 (1967) 47 s.

105 E. Simon in: LIMC Apollon/Apollo 376 n. 47 non concorda con l'esclusione. O. Palagia in: LIMC Apollon 205 n. 147 inserisce i pezzi di Todi, Catania, Monaco (collezione Bünemann), Firenze (palazzo Corsini), collega sorprendentemente al tipo la moneta di Commodo (v. infra), mentre esclude l'Apollo Borghese (n. 149).



Fig. 14 Base di Sorrento, Lato B

con diverse soluzioni nella ponderazione e nel panneggio¹⁰⁷. I frustuli di una statua colossale rinvenuti durante gli scavi del santuario di Apollo sul Palatino sembrano concordare con l'iconografia della base di Sorrento¹⁰⁸.

Alcune caratteristiche precise individuano l'Apollo della base di Sorrento rispetto agli altri esemplari di citaredo ed in particolare all'Apollo Patroos di Euphranor: il più movimentato panneggio in corrispondenza dell'appoggio del chitone sui piedi, il nodo che trattiene il panneggio al centro sopra la cintura e che crea una serie di pieghe più ampie nella parte inferiore centrale del peplo, il peplo aperto sulla sinistra che scende in serie di pieghe sovrapposte ed infine un kolpos particolarmente accentuato in corrispondenza dei fianchi, cui si sovrappone la cinta.

L'analisi di questi elementi in tutti gli esemplari del gruppo ha portato Linda Jones Roccas alla conclusione che la statua raffigurata sulla base di Sorrento non possa essere che una elab-



Fig. 15 Denario di Gaius Antistius Vetus con leggenda «Apollini Actio»

borazione tarda, probabilmente romana¹⁰⁹. L'ipotesi è corredata di una solida base documentaria, ma è stata accolta con notevole scetticismo¹¹⁰. Quanto all'inserimento dei vari esemplari nel gruppo, è necessario precisare alcuni punti fondamentali. La studiosa ascrive al tipo Apollo Palatinus, che ella identifica con quello raffigurato sulla base di Sorrento, i seguenti esemplari: la statua del Museo Biscari di Catania, il torso Corsini, la statuetta di Todi, il frammento della collezione Bünemann e l'Apollo Borghese.

Nonostante l'assonanza che avvicina tutti gli esemplari citati, un particolare indica l'esistenza di due gruppi distinti all'interno della serie analizzata. La figura della base di Sorrento rappresenta Apollo con la lira sul braccio sinistro: l'appoggio della lira all'attacco del braccio è ben visi-

bile ed è probabile che l'elemento quadrangolare che aggetta al di sopra della spalla del dio sovrapponendosi ad una delle zampe del tripode sia quanto resta della voluta terminale della lira. La statua di culto all'interno del tempio doveva dunque tenere la lira addossata alla spalla ed alla parte superiore del braccio, nella posa ben nota nell'Apollo Barberini e nella copia vaticana dell'Apollo Patroos. Né la statua di Catania, né l'Apollo Borghese, né tanto meno la statuetta di

106 Flashar, Apollon Kitharodos 43.

107 La storia del tipo di citaredo attestato sulla base si confonde con quella dell'iconografia documentata dall'Apollo Barberini. – Da ultimi M. Fuchs, *Glyptothek München VI. Römische Idealplastik* (1992) 202–211 n. 30, con bibliografia precedente sul tipo e sui rapporti con la figura della base di Sorrento v. Flashar, *Apollon Kitharodos* 206–212.

108 H. G. Martin in: *Kaiser Augustus und die verlorene Republik*, Catalogo mostra Berlino 1988, 262 n. 118; L. Jones Roccas, *AJA* 93, 1989, 579.

109 Jones Roccas o. c. 571–588. Ricorda inoltre l'autrice che la base di Sorrento raffigura una triade, mentre le notizie di Plinio in base alla quale si attribuiscono le figure della base si riferiscono, indipendentemente, a statue singole. A quest'ultima affermazione è facile obiettare che la triade raffigurata sulla base di Sorrento non è necessariamente un gruppo, ma molto probabilmente era formata da tre statue giustapposte, dunque, in teoria, i tre passi di Plinio potrebbero tranquillamente riferirsi alle tre statue.

110 Flashar, *Apollon Kitharodos* 40–49; A. Celani, *Opere d'arte greche nella Roma di Augusto* (1998) 97.

111 Sull'esclusione della statuetta di Salviano v. anche Marwitz o. c. 47 s.

Todi¹¹¹ (cioè gli esemplari che conservano la parte superiore della figura) mostrano il minimo segno dell'appoggio della lira. Non si tratta di un particolare insignificante ma di un elemento strutturale nell'iconografia della figura che impone la distinzione di questi esemplari dalla serie. Si può aggiungere che tutti questi esemplari hanno in comune anche l'allungamento del lembo sinistro del peplo fin quasi ai piedi. Resterebbero quindi a far parte della serie dell'Apollo della base di Sorrento solo la statua Corsini ed il frammento della collezione Bünemann.

Passiamo quindi al complesso problema delle testimonianze numismatiche.

In età augustea compare una serie di monete che raffigurano un Apollo panneggiato con la lira nella sinistra. Nei denari della serie di Gaius Antistius Vetus del 16 a. C. il dio è raffigurato su un alto basamento con patera nella destra in atto di libare su un'ara; la leggenda è «Apollini Actio»¹¹² (fig. 15). Negli aurei e denari di Lugdunum con l'indicazione della decima e della dodicesima acclamazione imperatoria (rispettivamente 15 e 12 a. C.) compare la stessa figura, ma senza basamento e senza altare e con il plettro nella mano destra; la definizione nell'esergo è abbreviata in «Act[io]». Una terza emissione lugdunense, sempre definita dalla leggenda Act[io] raffigura un Apollo citaredo stante in una visione di profilo da destra¹¹³.

Apollo Actius è nominato varie volte dalle fonti: «Vedendo tutto ciò, Apollo Azio dall'alto tese il suo arco»¹¹⁴; «Di qui Apollo Azio si guadagnò i suoi monumenti: una sola freccia scoccata affondò dieci navi»¹¹⁵; «Vedendo Apollo Azio tutto ciò» l'Apollo che poi Augusto chiamò Azio¹¹⁶. Si tratta quindi di un'epiclesi attribuita al dio sulla base del successo aziaco, cui chiaramente si deve legare l'iconografia delle monete. L'immagine è stata normalmente attribuita alla statua che, secondo Properzio, si innalzava al centro dell'area sacra del tempio di Apollo Palatino¹¹⁷, ma la proposta di Hans Jucker di identificare il monumento riprodotto nelle monete augustee con quello innalzato a celebrare la vittoria del futuro Augusto sul promontorio aziaco, sembra prendere sempre maggiore corpo¹¹⁸. È opportuno notare a questo proposito che le fonti che nominano Apollo Actius si riferiscono costantemente alle vicende della battaglia e la loro attribuzione al tempio palatino è del tutto arbitraria. D'altra parte la monumentalità dell'altare edificato alla divinità sul promontorio



Fig. 16. 17 Sesterzi con leggenda «Apollini Augusto»

112 BMCRE I 18 n. 95 tav. 3, 15.

113 H. Jucker, *MusHelv* 39, 1982, 82–100, ritiene che le tre serie raffigurino la stessa statua. Di diversa opinione W. Trillmich in: *Kaiser Augustus o. c.* 522 s. nn. 362–364.

114 *Verg. Aen.* 8, 704.

115 *Prop.* 4, 6, 67.

116 *Serv. Aen.* 8, 704.

117 Sulla moneta da ultimo, con bibliografia precedente Trillmich o. c.

118 Jucker o. c. L'ipotesi è accolta con favore da E. Simon in: *LIMC Apollon/Apollo* 368 n. 8; 376 n. 47.

presso Nicopoli, recentemente rimesso in luce, giustifica pienamente il riferimento di Properzio ai «monumenta»¹¹⁹; inoltre la perfetta corrispondenza fra la fronte del monumento, con i rostri incassati sulla facciata terrazzata, e gli elementi riconoscibili nelle monete augustee, avvalorano ulteriormente la tesi proposta da Jucker.

In ogni caso le monete augustee mostrano notevoli differenze con la statua di culto del tempio palatino: l'immagine delle monete non indossa il peplo, ma un chitone altocinto, inoltre sembra formare un unico monumento con la sua base¹²⁰; tali aporie sono state generalmente sciolte identificando la statua con quella al centro dell'area sacra, piuttosto che con quella dentro la cella del tempio.



Fig. 18 Sesterzio di età commodiana con leggenda «Apollini Palatino» (da gesso)

Alcune emissioni monetali che iniziano con Antonino Pio nel 144/45 e si ripetono a varie riprese fino al 195 raffigurano un Apollo panneggiato stante sulla gamba destra¹²¹, con la lira appoggiata alla spalla sinistra, che tiene nella mano destra una patera o un plettro (fig. 16. 17). Pur non potendo verificare a fondo tutti i particolari iconografici che definiscono il tipo apollineo della base di Sorrento, si notano nell'immagine della moneta un kolpos accentuato ed un nucleo, probabilmente un nodo, al centro della cintura. Si tratta certamente dell'immagine numismatica che meglio si adatta alla figura della base. La leggenda definisce questo tipo «Apollini Augusto». Non abbiamo altre testimonianze di que-

sta epiclesi del dio, tuttavia sembra probabile che il termine voglia indicare un rapporto preciso con l'imperatore, dunque non con la persona di Gaio Giulio Cesare Augusto, ma con l'Augusto in genere. La statua di culto del tempio di Apollo palatino, vista la sua collocazione topografica, sembra quella che meglio si adatta a questa definizione.

Un'altra emissione monetale di età antonina rappresenta un Apollo citaredo¹²². La leggenda recita «Apollini Palatino» (fig. 18). Il tipo raffigurato su queste monete è completamente diverso da quello ritratto nella base di Sorrento. La divinità, che indossa un peplo con cintura, si

119 Prop. 4, 6, 67. – K. L. Zachos, Το μνημείο του Οκταβιανού Αυγούστου στη Νικόπολη. Το τροπαίο της ναυμαχίας του Ακτίου (2001) passim.

120 Tuttavia P. V. Hill, NumChron 2, 1962, 132–134, attribuisce disinvoltamente le emissioni con Apollo Actius alla statua di culto del tempio, pur riconoscendola nella base di Sorrento.

121 Rizzo, base tav. D nn. 2, 3; cfr. BMCRE IV 197 s. nn. 1229–1230 tav. 28, 2; BMCRE IV 30 n. 186 tav. 5, 4; 131 n. 890 tav. 19, 3; BMCRE V 33 n. 78 tav. 7, 13.

122 BMCRE IV 829 n. 666 tav. 109, 5; Flashar, Apollo 216 nota 128, con bibliografia precedente.

123 Si tratta di una statua dalla villa di Voconio Pollio, ora al Vaticano: LIMC Apollon/Apollo 375 n. 42; un'altra sempre al Vaticano, Braccio Nuovo: LIMC Apollon 205 n. 148. Escluderei invece Ny Carlsberg 497 (LIMC Apollon 203 n. 136), che ha il braccio destro portato completamente in avanti, probabilmente a contatto con la lira. Inoltre cf. una bella statua a Santa Barbara (Flashar, Apollon Kitharodos 212–217), in cui si propone per il tipo una elaborazione di età augustea.

124 Flashar, Apollon Kitharodos 212 s. ritiene invece che le immagini numismatiche replichino esattamente il tipo Braccio Nuovo.

125 LIMC Apollon 205 n. 151.

mostra in atto di procedere verso destra, mentre la testa ed il busto sono voltati indietro verso sinistra, verso cui si protende il braccio che tiene la lira completamente discosta dal corpo. Il braccio destro è abbassato, tenuto discosto dal corpo e la mano tiene il plectro. Il panneggio è molto mosso. La testa, per quanto possibile valutare, è coronata, i capelli sono raccolti indietro, con le ciocche che scendono posteriormente sulle spalle. Che la raffigurazione rappresenti una statua, molto probabilmente marmorea, è assicurato dal fatto che la lira appoggia su una colonnina che funziona da sostegno per il peso della lira. Il tipo trova una notevole similitudine in alcune varianti in tutto tondo, copie romane da un modello in stile ricco di quinto secolo a. C.¹²³ La similitudine si limita tuttavia al movimento del panneggio¹²⁴: le statue in esame si presentano in una visione prettamente frontale, e soprattutto presentano tutte le tracce della lira ben accostata alla spalla, mentre la figura delle monete tiene la lira completamente allontanata dal corpo e doveva mostrare una notevole torsione del busto verso sinistra, in una posa non troppo dissimile dall'Apollo del Belvedere, e del tutto simmetrica a quella del Meleagro. Più simile, ma solo per la posizione delle braccia, l'Apollo Musagete a Ginevra, di provenienza romana¹²⁵.

Il problema si pone dunque in questi termini: L'Apollo raffigurato sulla base di Sorrento è certamente la statua di culto all'interno della cella. Le testimonianze che si possono attribuire a questa statua sono le statue frammentarie di palazzo Corsini e della collezione Bünemann, i frustuli provenienti dallo scavo del santuario e le monete del secondo secolo con leggenda Apollini Augusto. A questa statua viene normalmente attribuita la notizia di Plinio che dice l'Apollo Palatino opera di Skopas¹²⁶, mentre in realtà le monete di età antonina che riportano la leggenda «Apollini Palatino» mostrano una iconografia del dio completamente diversa da quella della base di Sorrento. La contemporaneità con le altre emissioni dell'Apollo Augustus induce a riconoscere l'Apollo Palatinus raffigurato nelle monete in un'altra statua di Apollo, da ritenere collocata sempre nel santuario palatino.

Siamo a conoscenza di tre statue di Apollo nell'ambito del santuario: la statua di culto associata alle paredre, una statua all'esterno, nell'area sacra, ed una statua di Apollo situata nella biblioteca¹²⁷. Quest'ultima è citata nella Tabula Hebana e nella Siarensis¹²⁸; nella stessa biblioteca Tacito menziona una statua di Augusto¹²⁹ e gli scolasti di Orazio e Virgilio chiariscono trattarsi di una statua di Augusto nei panni di Apollo¹³⁰. Questo esclude possa trattarsi dell'opera

126 Così in tutta la bibliografia specifica sul grande scultore di IV secolo: P.E. Arias, Skopas (1952) 101 s.; Stewart o. c. 93 s.; O. Palagia in: LIMC Apollon 205 n. 147; 206 n. 155, ricorda che l'abituale identificazione è incerta. Essa viene invece accettata senza riserve da E. Simon in: LIMC Apollon/Apollo 368 n. 8; 376 n. 47.

127 Sull'identificazione della curia con la biblioteca (latina) del santuario di Apollo v. F. Castagnoli, RendLinc 4, 1949, 380–382; M. Corbier, MEFRA 104, 1992, 871–916.

128 V. Ehrenberg – A. H. M. Jones, Documents illustrating the Reigns of Augustus and Tiberius² (1976) 76–79 n. 94 a: «*imagines ponantur supra capita columna[rum eius fas]tigi quo simulacrum Apollinis tegitur*». Per l'integrazione delle stesse parole nella Tabula Siarensis v. J. Gonzales, ZPE 55, 1984, 55–100, fr. II col. C, ll. 16–18.

129 Tac. ann. 2, 37.

130 Ps.-Acro, Schol. ad Hor. ep. 1, 3, 17: «Cesare ha eretto nella biblioteca una sua statua con la veste e l'atteggiamento di Apollo»; Comm. Cruq., Hor. epist. 1, 3, 17: ««Palatino», Apollo porta l'epiclesi «Palatino» dal Palatino, dove Cesare ha eretto una sua statua con la veste e l'atteggiamento di Apollo»; Serv. Buc. 4, 10: «E ricorda Augusto, il cui simulacro si faceva con tutti gli attributi (*insignibus*) di Apollo». In generale sul problema v. Corbier o. c. 901–907.

di Skopas menzionata da Plinio. Resterebbe la statua ammirata da Properzio nell'area sacra del tempio. È possibile attribuire a questo Apollo la notizia di Plinio circa l'Apollo Palatino? La designazione ufficiale del tempio sembra essere «aedes Apollinis in Palatio», ugualmente utilizzata è la denominazione «Apollo Palatinus» per indicare sia la aedes vera e propria, sia l'intero santuario¹³¹. Il termine indica però certamente una statua nel passo di Plinio relativo all'opera di Skopas, e forse anche in Suetonio¹³². Plinio localizza la Latona di Cefisodoto e la Diana di Timoteo genericamente «in Palatii delubro» e «in Palatio delubro Apollinis»¹³³, mentre dà alla statua di Skopas un nome proprio, appunto «Apollo Palatinus».

Resta quindi solamente la possibilità che l'Apollo Palatinus sia la statua descritta da Properzio al centro dell'area sacra. L'iconografia proposta dalla moneta, come abbiamo visto, è abbastanza particolare: il dio interrompe il suo procedere per voltarsi bruscamente ed appoggiare oppure – ugualmente – afferrare la lira su una colonnina. Che il gesto sia quello di lasciare o prendere lo strumento è dimostrato da un medaglione sempre di Commodo in cui l'Apollo Palatino, nell'identica iconografia, affida la lira ad una Nike alata oppure la prende da essa. Ciò che sembra di primaria importanza è che in entrambi i casi la lira è presente, ma non sta suonando. Tutto ciò trova perfetta corrispondenza nelle già citate parole di Properzio: «Hic equidem Phoebus visus mihi pulchrior ipso / marmoreus tacita carmen hiare lyra»¹³⁴. Naturalmente non si ignora il problema della distanza cronologica fra le varie fonti che intervengono in questa ricostruzione: se la descrizione di Properzio e forse anche il passo di Plinio¹³⁵ si riferiscono ad una situazione precedente la ristrutturazione flavia del santuario palatino, le testimonianze numismatiche ne sono evidentemente successive. Nulla ci assicura che la situazione delle statue sia rimasta quella originaria. Tuttavia la corrispondenza fra i frustuli rinvenuti nel santuario e l'immagine della base di Sorrento, così come la corrispondenza fra le notizie di età giulio claudia circa l'Apollo della biblioteca ed il tetrastylum Augusti citato nei ludi saeculares del 204 d. C.¹³⁶, sembra implicare che la ristrutturazione flavia non abbia stravolto il panorama statuariale del santuario. Premesso ciò, le emissioni del secondo secolo sono certamente l'unica testimonianza utilizzabile.

Poco possiamo esaminare dello stile della figura raffigurata nelle monete, che dovrebbero restituirci l'immagine di un originale scopadeo. Se la torsione della figura, per quanto possibile osservare nelle ridotte dimensioni delle testimonianze numismatiche, sembra bene esemplificare quello che viene chiamato il «contrapposto» scopadeo¹³⁷, meno semplice è l'analisi del panneggio, che, nei tipi che sono stati avvicinati all'iconografia delle monete, viene fatto risalire ad un modello di quinto secolo. Tuttavia panneggi mossi non sono affatti estranei a Skopas: si pensi all'Aphrodite Pandemos o all'esito che doveva avere il panneggio della Menade. Qualche

131 Apollo in Palatio: R. Gest. div. Aug. 19; Suet. Aug. 29, 1; Ascon. tog. cand. 80–81; Serv. Aen. 8, 720. Nei documenti epigrafici è certamente questa la denominazione preferita: N. Degrossi, *Inscriptiones Italiae XIII 2*, Fasti degli Arvali; Fasti Amiternini. Apollo Palatinus: Prop. 4, 6, 11; Plin. nat. 34, 3, 14; 36, 5, 13; Suet. Aug. 31, 1; 52.

132 Suet. Aug. 31, 1. Tuttavia sull'uso di questa fonte per riconoscere negli elementi apposti al basamento della statua di Apollo Actius i foruli per i libri sibillini v. H. Jucker, *MusHelv* 39, 1982, 87–90. Ora che la topografia del santuario di Apollo è meglio conosciuta sembra logico pensare che i «foruli aurati» fossero degli armadi posti in qualche aula degli ambienti di sostruzione della terrazza del santuario.

133 Sull'uso della parola «delubrum» in Plinio v. oltre nel testo.

134 Prop. 2, 31, 5–6, vd. sopra nota 93.

135 Su una fase vespasiana del santuario di Apollo v. C. Cecamore, *BCom* 96, 1994/95, 9–32.

indicazione in merito si può trarre anche dai resti degli acroteri del tempio di Tegea, che dovevano presentare un andamento molto simile a quello che si può distinguere dell'Apollo Palatino¹³⁸. I tentativi di riconoscere frammenti di questa iconografia nell'enorme messe di resti scultorei a noi pervenuti meriterebbe una ricerca a parte, tuttavia può essere interessante puntare l'attenzione sulla testa di Apollo da Alicarnasso al British Museum¹³⁹: questo Apollo ha la testa voltata bruscamente verso sinistra in una posa che non può corrispondere né al Sauroctonos, né al Liceo, né sembra avere sufficiente inclinazione per appartenere ad una iconografia del tipo Sandalenbinder. Le lacune del pezzo impediscono di identificare con sicurezza il tipo di acconciatura, che potrebbe prevedere il nodo alla sommità oppure una corona. Nonostante le numerose incognite impediscano di instaurare un rapporto fra questa testa e l'iconografia riprodotta sulle monete imperiali, sembra importante il fatto che essa attesti, in un ambiente vicino a Skopas¹⁴⁰, una iconografia apollinea particolarmente movimentata, simile a quella che doveva informare l'Apollo Palatino.

In conclusione si può dire che se l'Apollo raffigurato sulla base di Sorrento è sicuramente la statua all'interno della cella del tempio, questa ben difficilmente potrà essere identificata con l'Apollo Palatino di Skopas. È anche possibile, come ritiene la Jones Roccas che essa possa essere una rielaborazione neoattica o addirittura romana di un tipo di citaredo vicino all'Apollo Patroos di Euphranor. In accordo con la descrizione di Properzio questa statua, fra Leto ed Artemide, tiene la lira bene appoggiata al braccio, nella posizione in cui essa viene suonata; questo Apollo doveva essere chiamato, almeno nel secondo secolo, Apollo Augusto. L'Apollo Palatino di Skopas deve invece essere la statua situata al centro dell'area sacra. Di essa rimangono solo le raffigurazioni monetali del secondo secolo da cui si evince chiaramente che il dio non sta suonando la lira, pur tenendola nella mano sinistra, ancora una volta in perfetto accordo con quanto ricordato da Properzio.

Sembra quindi probabile che la statua rappresentata sulla base di Sorrento non sia l'Apollo Palatino di Skopas. Resta invece da chiarire se la Artemide e la Latona che si affiancano alla statua colossale del dio possano essere identificate con l'opera, rispettivamente, di Timoteo e Cefisodoto.

Artemide. L'indipendenza dei tre passi pliniani relativi alle tre statue non lo escluderebbe a priori: l'Apollo Palatino è definito in quanto tale, senza specifiche topografiche e si riferisce, come abbiamo visto ad una statua precisa; le altre due sono localizzate «in delubro». È quindi necessario prima di tutto chiarire cosa Plinio intenda con «delubrum». Nella lingua latina in generale,

136 Si veda supra nota 127.

137 Per un tentativo di canonizzare il concetto v. A. F. Stewart, *Skopas of Paros* (1977) 92 s.

138 In particolare Stewart o. c. 9 s.

139 Inv. 1058. P. Gardner, *New Chapters in Greek Art* (1926) 99–116 (in cui la testa è disinvoltamente avvicinata all'iconografia dell'Apollo della base di Sorrento); K. A. Pfeiff, *Apollon. Die Wandlung seines Bildes in der griechischen Kunst* (1943) 126–128 tav. 51 b; P. E. Arias, *Skopas* (1952) 142 B 6 tav. 16, 56; G. B. Waywell, *Free-standing Sculptures of the Mausoleum at Halicarnassus* (1977) 26. 118 s. n. 48 tav. 22; LIMC Apollon 254 s. n. 569.

140 Un'attribuzione a Skopas è solo in Gardner o. c. 99–115, ma viene rifiutata da tutta la bibliografia specifica: Arias o. c. 140; LIMC Apollon 254 s. n. 569. Appare tuttavia ben chiaro che l'autore di questa testa presuppone le esperienze artistiche di Skopas e Prassitele.

fra i termini che indicano luoghi sacri, «delubrum» è certamente quello più generico¹⁴¹. Plinio usa la parola quarantacinque volte nella *Naturalis Historia*; dalla lettura dei passi risulta che il termine può essere usato in modo del tutto indifferente per indicare la aedes, o l'intera area sacra¹⁴². Tuttavia nei casi in cui si parla di statue, sembra indicare preferibilmente l'interno della cella¹⁴³; in questo caso le immagini di Artemide e Latona sulla base di Sorrento potrebbero effettivamente rappresentare gli originali di Timoteo e Cefisodoto.

Contro questa tradizionale identificazione la Jones Roccas ha voluto coinvolgere anche le figure delle due paredre nella datazione bassa attribuita all'immagine di Apollo. Si tratta dunque di analizzare l'iconografia delle due figure femminili per capire se le tre statue raffigurate sulla base di Sorrento siano state realizzate insieme, in quanto gruppo e dunque in età romana, oppure se si tratti di tre opere prodotte in momenti diversi e da autori diversi e quindi accostate solo nella loro collocazione augustea.

L'Artemide è raffigurata di tre quarti verso sinistra, stante sulla gamba destra, con la sinistra incrociata; la mano destra è appoggiata con il dorso sull'anca, mentre la sinistra si appoggia ad una torcia; una frattura impedisce di apprezzare completamente la posizione della testa, che tuttavia non sembra rivolta di profilo, ma al massimo di tre quarti verso sinistra. La dea indossa un peplo attico stretto da due cinture che si incrociano sul petto. Le fratture nel marmo rendono certamente più rigido il gioco di pieghe in corrispondenza delle gambe.

Il motivo delle gambe incrociate, che secondo la Jones Roccas denuncerebbe la receniorità del tipo iconografico¹⁴⁴, compare già frequentemente nel Partenone. Restano anche le osservazioni del Rizzo¹⁴⁵, che ricorda come il motivo sia adottato dal rilievo della cosiddetta Athena pensosa¹⁴⁶ già prima della metà del quinto secolo a. C., e risulti particolarmente gradito nelle iconografie di Igea ed Asclepio nella prima metà del quarto secolo a. C.¹⁴⁷, esso è attestato anche in una statua a tutto tondo del Mausoleo di Alicarnasso¹⁴⁸, per poi diffondersi sulle stele dalla metà del quarto secolo a. C.¹⁴⁹ Così anche il motivo della mano sull'anca, già presente nell'Athena Pensosa, viene adottato nel rilievo del trattato ateniese con gli Arcadi, alla metà del quarto secolo a. C.¹⁵⁰ Un'anfora da Ruvo¹⁵¹, dell'ultimo terzo del quarto secolo a. C., che il Rizzo assumeva a confronto preciso per l'Artemide si avvicina abbastanza alla figura della base

141 Sulle difficoltà ad individuare i limiti semantici del termine v. M. Morani, Sull'espressione linguistica dell'idea di santuario, in: M. Sordi (ed.), *Santuari e politica nel mondo antico* (1983) 3–32, in part. 20–23; A. Dubourdieu – J. Scheid, *Lieux de culte, lieux sacrés. Les usages de la langue*, in: *Lieux sacrés, lieux de culte, sanctuaires*, Collection de l'École Française de Rome 273 (2000) 59–80, in part. 74 s.

142 Fra i casi che ci possono essere utili, Plinio usa il termine certamente per indicare l'interno della cella in 13, 53, 7: «da questa viene una resina di cui si tessono grandi lodi. Un materiale realmente eterno, infatti con esso spesso creavano le statue degli dei. Un «cedrinus» è a Roma nel santuario (in delubro) di Apollo Sosiano, portato da Seleucia»; 28, 16, 3: «Si dice che ciò accadde due volte, poiché le quadrighe fittili plasmate per il fastigio di quello stesso tempio (in fastigium eiusdem delubri), in fase di cottura aumentarono di dimensioni»; 34, 34, 8: «Fino alla conquista dell'Asia nei santuari (in delubris) venivano dedicate piuttosto statue di divinità di legno o di terracotta, dopodiché iniziò la lussuria»; 35, 66, 8: «e il Marsia legato nel santuario di Concordia (in Concordiae delubro)»; 35, 91, 2: «Il divo Augusto dedicò nel santuario (in delubro) del padre Cesare la Venere che sorge dal mare, che è chiamata «Anadiomene»». – Indica invece certamente una collocazione all'aperto, nell'area sacra, Plin. 15, 120, 6: «Fra i santuari (delubra) antichissimi infatti e quello di Quirino, cioè dello stesso Romolo. In esso, davanti allo stesso tempio (ante aedem), furono conservate per lungo tempo due piante sacre di mirto».

per la posizione delle gambe, mentre il busto è più frontale ed il volto più decisamente ruotato a sinistra; divergenti anche la posizione della mano destra e la presenza del mantello sulle braccia. Più simile, ma con ponderatio opposta, l'Artemide su un cratere a calice in stile di Kertsch datato fra 350 e 330 a. C., che tiene una fiaccola¹⁵². Queste figure vascolari sembrano costituire comunque un terminus ante quem per l'elaborazione di una iconografia di Artemide con gambe incrociate rivolta di tre quarti, del tutto assimilabile, come costruzione della figura, al tipo della base di Sorrento.

L'abbigliamento della figura della base è riconducibile all'Artemide tipo Dresda¹⁵³ o alla Grande Artemide del Pireo e risale comunque almeno al terzo quarto del quarto secolo a. C. In queste Artemidi peplophoroi, tuttavia, la faretra è trattenuta da una semplice correggia che attraversa il petto obliquamente, oppure da un sistema che prevede, oltre alla semplice tracolla, un'altra cintura che dal centro del petto passa sotto il seno destro e si collega posteriormente alla faretra, come nell'Artemide del Pireo. Nessuno dei tipi noti mostra l'incrocio ad <X> sul petto. Il sistema delle due stringhe incrociate sul petto compare già in un rilievo della fine del quinto secolo a. C.¹⁵⁴, ma qui, come nelle rappresentazioni vascolari sopra ricordate, l'incrocio è sempre associato ad una cintura orizzontale¹⁵⁵, sia che faccia parte dello stesso sistema di fissaggio della faretra, sia che si tratti della cintura che indipendentemente stringe il peplo. Sembra quindi che l'Artemide della base di Sorrento rappresenti, per questo particolare, un unicum, che potrebbe indurre a riconoscere nel tipo una elaborazione romana. In realtà il motivo delle stringhe incrociate sul petto senza cintura orizzontale associata manca completamente anche nelle attestazioni iconografiche di età romana, al punto da far pensare ad un fraintendimento dello scultore della base, che potrebbe avere scambiato una delle pieghe della scollatura per la continuazione della stringa. L'equivoco è comprensibile se si osserva l'articolazione delle pieghe della scollatura nella Grande Artemide del Pireo, con cui la nostra figura condivide molte caratteristiche del panneggio¹⁵⁶: una piega della scollatura scende obliquamente dalla spalla sinistra per andare a collegarsi con il punto d'incrocio delle stringhe. Un tipo di piega analoga nella statua palatina può essere stato interpretato dallo scultore della base di Sorrento come una stringa incrociata¹⁵⁷.

143 Così anche in Plin. nat. 36, 34. Sulla ricostruzione dell'interno della cella di Apollo Sosiano e sul preciso ruolo di «museo» v. A. Viscogliosi, *Il tempio di Apollo in circo e la formazione del linguaggio architettonico augusteo* (1996) 187–196.

144 Secondo L. Jones Rocos, *AJA* 93, 1989, 576, il motivo si diffonderebbe solo in periodo tardoellenistico.

145 Rizzo, base 69–71 fig. 10

146 LIMC II (1984) 1015 n. 625 s. v. Athena (P. Demargne).

147 Stele da Megara datata 380–360 a. C., v. L. E. Baumer, *Vorbilder und Vorlagen. Studien zu klassischen Frauenstatuen und ihrer Verwendung für Reliefs und Statuetten des 5. und 4. Jahrhunderts vor Christus*, *Acta Bernensia* 12 (1997) 135 cat. R 31 tav. 32, 1.

148 Waywell o. c. 113 s. n. 42.

149 Un elenco delle attestazioni in Waywell o. c. 75.

150 I. Kasper-Butz, *Die Göttin Athena im klassischen Athen* (1990) 55–57 tav. 15.

151 LIMC II (1984) 712 n. 1179 s. v. Artemis (L. Kahil).

152 Ibid. 717 n. 1236.

153 Ibid. 637 nn. 137–142.

154 Ibid. 687 n. 882

Naturalmente non basta ribadire l'antichità dei singoli motivi iconografici per attribuire la statua raffigurata sulla base di Sorrento a Timoteo, tuttavia se l'assenza di repliche sembra rinviare alla possibilità che si tratti di un'elaborazione romana, altri particolari, come l'assenza delle maniche, o proprio l'inedito sistema di stringhe della faretra rimandano ad un originale. Nell'ambito della produzione di Timoteo, identificata sostanzialmente sulla base degli acroteri dell'Asklepieion di Epidauro¹⁵⁸, una figura del tipo della Artemide della base appare come una nota dissonante. La stessa perplessità impedisce a Jean Marcadé¹⁵⁹ di avallare l'identificazione dell'Ippolito-Asclepio di Timoteo¹⁶⁰ con l'Asclepio tipo Argo¹⁶¹, pur giungendo a definire per il modello della statua di Argo una datazione perfettamente coerente con l'attività dello scultore. L'Asclepio tipo Argo condivide con l'Artemide palatina, anche se in una diversa sintassi, sia una animata posizione delle gambe, sia il particolare della mano appoggiata sul fianco. Nell'insieme entrambe le figure associano una ponderazione leggera e ritmata ad un panneggio che, senza rinunciare alla plasticità, sottolinea i volumi anatomici. Probabilmente ciò non basta ad ascrivere a Timoteo le due statue, sta di fatto che la lettura più plausibile del passo di Plinio sembra accreditare l'attribuzione a Timoteo dell'Artemide Palatina ed attesta quindi l'adozione da parte dello scultore di schemi iconografici diversi da quelli attestati nelle sculture dell'Asklepieion di Epidauro. Capovolgendo il discorso si potrebbe dire che, se l'Artemide raffigurata sulla base è quella di Timoteo – un'attribuzione peraltro mai messa in discussione dalla bibliografia –, vi sono buone probabilità di ascrivere allo stesso scultore anche l'Asclepio tipo Argo.

Latona. La Latona adotta uno schema di peplophoros assai diffuso fin dal quinto secolo a. C.¹⁶², con una variazione nella posizione delle braccia e la variante dell'himation sollevato a coprire il capo. La presenza della figura accovacciata davanti alla dea impedisce di valutare il gioco del panneggio in corrispondenza delle gambe.

Il Rizzo vi volle vedere le trecce che scendono ai lati del collo, ma in realtà credo si possano riconoscere solo le pieghe dell'himation che dalla testa scende a coprire le spalle. L'elaborazione di una tale iconografia da parte di Cefisodoto II appare del tutto plausibile e non pone alcun problema.

Poco sembra doversi aggiungere a quanto detto dal Rizzo circa l'identificazione della Sibilla nella figura accovacciata davanti alla Leto: si tratta certamente della Sibilla, mentre non è possibile stabilire con certezza se la figura comparisse all'interno del tempio in gruppo con le altre, oppure se sia una aggiunta «colta» dello scultore del rilievo. Si può presumere che una tale figu-

155 Ibid. 685 n. 856; 691 n. 921; 694 n. 953.

156 Sulla Grande Artemide del Pireo sembrano convincenti le argomentazioni di G. Dontas, *AntK* 25, 1982, 15–34.

157 Un'altra possibilità, assai meno convincente, è che l'anomala sistemazione delle stringhe sia da ascrivere al restauro della statua da parte di Avianus Evander.

158 Sull'attività di Timoteo oltre a B. Schlörb, *Timotheos* (1965), v. L. Todisco, *Scultura greca del IV secolo a. C.* (1993) 58–61.

159 J. Marcadé, *Sur un type d'Asclépios imberbe attesté à Argos*, in: *Rayonnement grec. Hommages à Charles Delvoye* (1982) 237–246.

160 Paus. 2, 32, 4.

161 L'identificazione dell'Asclepio di Timoteo a Trezene con un tipo di Asclepio giovanile attestato in una statuette di Venezia era stata proposta da Schlörb o. c. 67, che rilevava una analogia fra il panneggio dell'Asclepio e quello dell'Athena Rospigliosi, a sua volta attribuita a Timoteo, anche per le analogie

ra esistesse all'interno del tempio, anche se – probabilmente – non nella posizione dominante che compare sulla base, visto che di essa non fa menzione la precisa descrizione di Properzio.

Conclusioni

La rilettura generale dell'insieme dei rilievi permette ora una valutazione più completa del monumento. L'interpretazione del Rizzo, che voleva vedervi una celebrazione della nascita del culto palatino di Vesta, mi sembra esclusa da una semplice considerazione cronologica: un monumento creato in occasione dell'evento del 12 a. C. non avrebbe potuto riportare l'iconografia di Marte Ultore, che viene ufficialmente inaugurata insieme con il relativo tempio nel 2 a. C. Dovremmo altrimenti ammettere una celebrazione di molto successiva all'evento, evidentemente svuotata di senso.

D'altra parte il confronto con i cosiddetti rilievi storici allontana la base di Sorrento da questa categoria. Nei rilievi che celebrano eventi realmente accaduti lo sfondo architettonico, connotato da precisi riferimenti topografici, caratterizza interamente la o le scene raffigurate. È questo il caso dei rilievi Valle Medici, per restare in un ambito cronologico non troppo distante dalla base, ma anche per esempio degli *anaglyphs* Traiani, dei rilievi di Marco Aurelio ed altri. In altri casi le scene sono prive di sfondo architettonico, o perché non si vuole dare una precisa caratterizzazione topografica, si pensi alle scene di trionfo dell'arco di Tito, oppure perché volutamente si assegna alla scena un carattere atemporale, mitico, come nel caso dell'Ara Pacis. Una terza categoria, meno indagata, raffigura scene realistiche ma non reali davanti ad uno sfondo architettonico molto caratterizzato¹⁶³. Come si vede la base di Sorrento non rientra in nessuno di questi casi: lo spazio architettonico è indicato molto precisamente su due soli lati che individuano un unico contesto senza soluzione di continuità. L'assenza di uno sfondo architettonico sul lato D potrebbe essere determinata dall'ampia lacuna; anche in questo caso tuttavia ci si troverebbe di fronte ad un'anomalia: la Magna Mater assisterebbe ad una scena che si svolgerebbe in un luogo che non è il suo tempio. Né si può pensare ad un consesso di sole divinità, visto che l'anisocefalia esclude il personaggio femminile che segue il coribante dalla categoria delle divinità. L'uso dello sfondo architettonico non è dunque quello normalmente utilizzato nei cosiddetti rilievi storici.

L'altra grande anomalia è nel modo di rappresentare le divinità. Come si è visto sopra le divinità, quando presenti, sono le destinatarie dei sacrifici e sono normalmente rappresentate dai

della testa con la Leda. Sulla non pertinenza della testa della copia fiorentina (su cui sostanzialmente si basava il ragionamento) al tipo dell'Athena Rospigliosi v. ora I. E. Altripp, *Zu den Athenatypen Rospigliosi und Vescovali*, AA 1996, 83–94, in cui tuttavia si recupera una datazione alla prima metà del IV secolo a. C., negata dopo l'analisi di A. H. Borbein, *Die Athena Rospigliosi*, *MarbWPr* 1970 (1971) 29 ss. Barbara Schlörb nota anche come nell'Artemide Palatina venisse proposto il gesto della mano sul fianco, come nell'Athena Rospigliosi. – Poco pertinenti mi sembrano invece i dubbi sull'identificazione dell'Ippolito Asclepio di Trezene con l'opera di Timoteo basati sulla cronologia del santuario: a prescindere dalle dinamiche attraverso cui la statua di Timoteo giunse nel santuario, è questa la situazione tramandata da Pausania.

¹⁶² Si veda il commento alla *peplophoros* del lato A.

¹⁶³ Mi riferisco al corpus di rilievi presi in considerazione da E. Polito, *RIA* 17, 1994, 65–100; ma anche ai rilievi con *choroi* femminili diretti verso il tempio di Vesta su cui v. M. E. Micheli, *Prospettiva* 51, 1987, 2–16; eadem, *Prospettiva* 101, 2001, 41–50.

loro stessi templi. La totale peculiarità della base di Sorrento consiste nel raffigurare «personalmente» le divinità, anche in contesti topografici a loro estranei, come nel caso della «evocatio» della coppia Marte Ultore e Venere davanti alla casa del princeps. La raffigurazione delle statue di culto del tempio di Apollo in luogo della rappresentazione del tempio stesso induce a pensare che non si voglia nemmeno celebrare direttamente l'operato del princeps. Le vere protagoniste dei rilievi sono proprio le divinità, di cui si vuole sottolineare il rapporto preferenziale con il princeps, con la sua famiglia e con la sua casa.

Sembra trattarsi, in sostanza, di una sorta di presentazione ufficiale dei cognata numina della domus Augusta: Marte e Venere, gli antenati divini; Vesta, colei che veglia sul focolare allo stesso tempo pubblico (della res publica) e privato (del princeps), e che, insieme con il Palladio, garantisce la continuità di Roma e della domus Augusta; Apollo che, insieme con le sue parente, ha assicurato al princeps la vittoria; infine Magna Mater, massima divinità delle lontane origine troiane. L'unico luogo topograficamente caratterizzato è la casa del princeps con annesso il luogo di culto di Vesta. Una casa pubblica la cui collocazione palatina, con tutto il portato storico e mitico che tale collocazione implica, è fortemente sottolineata dalla presenza del Genius Loci.

Dr. Claudia Cecamore, Deutsches Archäologisches Institut, via Sardegna 79, 00187 Roma, Italia, claudia.cecamore@fastwebnet.it

Resümee: Die ikonographische Analyse erlaubt die Neubenennung von vier Figuren der Basis von Sorrent: Rechter Hand der Göttin Vesta auf Langseite A steht die Vestalis Maxima, zur Linken der Göttin ist Pudicitia oder ein Mitglied des Kaiserhauses in der Gestalt dieser Personifikation dargestellt; letztere Interpretation gilt auch für die Figur hinter Magna Mater auf der gegenüberliegenden Seite D; die nur in geringen Resten erhaltene Sitzfigur vor Mars auf Schmalseite C ist als ein nicht näher bestimmbarer Genius loci zu deuten. Der literarisch und numismatisch überlieferte Apollo Palatinus des Skopas kann nicht, wie häufig angenommen wird, mit dem Gott der Kultbildgruppe in seinem palatinischen Tempel identisch sein, die auf Schmalseite B gezeigt ist. Neue Argumente bestätigen die Lokalisierung aller auf der Basis dargestellten Szenen auf dem Palatin.

Abstract. Four new identifications of figures on the base of Sorrento can be proposed: the two women near Vesta on side A are the Vestalis Maxima on the right of the Goddess and Pudicitia on her left, or eventually a member of the imperial family depicted as Pudicitia; the latter identification is valid also for the woman who follows Magna Mater on the opposite side D of the monument; the broken figure in front of Mars on side C is a Genius Loci. The analysis of the three cult statues of the Apollo Palatinus temple on side B in relationship with literary sources and representations of coins leads to the conclusion that the Apollo depicted on the monument is not the famous Apollo Palatinus by Skopas. The palatine location of all the scenes on the monument can be reaffirmed with further evidence.

Abbreviazioni

Flashar, Apollon Kitharodos	M. Flashar, Apollon Kitharodos. Statuarische Typen des musischen Apollon (1992).
Guarducci, Enea	M. Guarducci, Enea e Vesta, RM 78, 1971, 73–118.
LIMC Apollon	LIMC II (1984) 183–327 s. v. Apollon (O. Palagia – W. Lambrinoudakis).
LIMC Apollon/Apollo	LIMC II (1984) 363–500 s. v. Apollon/Apollo (E. Simon).
Rizzo, base	G. E. Rizzo, La base di Augusto, BCom 60, 1932, 7–50.
Stucchi, monumenti	S. Stucchi, I monumenti della parte meridionale del Foro Romano (1958).

Fonti iconografiche. fig. 3. 16. 17 da Rizzo, base fig. 1 (3), tav. D n. 2 (16), tav. D n. 3 (17). – Fig. 1. 2 autrice. – Fig. 7. 8 Musei Capitolini. – Fig. 9 ~~###~~. – Fig. 15 da P. Zanker, Augustus und die Macht der Bilder (1987) fig. 68. – Fig. 18 da Flashar, Apollon Kitharodos fig. 184. – Altri: Inst.Neg. Rom 2004.0603 (4). 0604 (5). 0607 (14). 0606 (13). 0608 (10). 0605 (6); 6434 (11); 1799.VW83 (12).