

IL CAMMEO ZULIAN: NUOVA INTERPRETAZIONE ICONOGRAFICA E STILISTICA

LUIGI SPERTI

Alla collezione di sculture, bronzi, vasi e cammei antichi che il cavalier Girolamo Zulian lasciò in testamento nel 1795 allo Statuario Pubblico della Biblioteca Marciana di Venezia, apparteneva il noto cammeo raffigurante "Giove egioco"¹ (fig.1). Lo Zulian stesso lo riteneva, tra i pezzi in suo possesso, il più importante, tanto che esso è l'unico ad essere menzionato espressamente nel lascito testamentario con cui faceva dono della sua raccolta alla Repubblica Veneta².

Da una lettera del 1793 inviata da J. Morelli a Carlo Bianconi - uno dei primi studiosi ad interessarsi al cammeo, ancora prima che esso passasse al Museo - il prezioso manufatto risultava acquistato dallo Zulian stesso ad Efeso, nel periodo in cui era bailo, cioè ambasciatore, a Costantinopoli³. Ma in realtà le cose andarono diversamente. Il cammeo fu donato allo Zulian da un tale Luca Cortazzi, all'epoca console di Venezia a Smirne, per indurre lo Zulian ad appoggiare la sua richiesta di un rinnovo dell'incarico diplomatico⁴. L'iniziativa del Cortazzi sortì l'effetto voluto, giacché egli ottenne subito il favore richiesto. Lo Zulian, da parte sua, accreditò la versione dell'acquisto della gemma, evidentemente per non pubblicizzare una vicenda ben poco edificante nei riguardi del modo con cui venivano trattati gli interessi esteri della Repubblica Veneta.

Sull'origine efesina del manufatto, ricordata già dal Visconti in un breve scritto del 1793⁵, quando il cammeo era ancora di proprietà dello Zulian, non vi è motivo di dubitare⁶. È indicativo anzi che il patrizio veneto, pur trovandosi a Costantinopoli, abbia indicato in Efeso il luogo di provenienza del pezzo: Efeso si trova a poca distanza da Smirne, ove il Cortazzi risiedeva, e nei cui dintorni poteva facilmente procurarsi numerosi reperti antichi, venduti "... dalla ignoranza musulmana... a prezzo vile".

Il cammeo è inciso in un calcedonio-sardonice a strati bianchi e rosso-bruni⁷. Lo stato di conservazione è nel complesso buono. Il manufatto è intaccato ai lati da due incavi dal profilo arrotondato, ma la figura si è conservata - a parte qualche particolare della capigliatura e della corona di quercia - pressochè integra.

Vi è rappresentato il busto di una divinità maschile barbata, con la testa volta alla sinistra di chi guarda, lo sguardo rivolto nella stessa direzione e verso l'alto. Sulla capigliatura, a lunghe ciocche fluenti, è posta una corona di quercia, mentre un'egida ricopre la spalla sinistra. In ragione di questi due attributi, sin dalla prima pubblicazione del cammeo, ad opera del Visconti, il soggetto è stato identificato in "Giove egioco" - divinità nota sin dai poemi omerici⁸ - e tale denominazione è rimasta fin nella letteratura più recente.

Il Visconti⁹ congettura che la rappresentazione derivi da qualche modello pittorico o scultoreo, senza ulteriori precisazioni. Secondo il Furtwängler¹⁰, la testa presenta caratteri scopadei, evidentemente in riferimento all'espressione vagamente "patetica" della divinità, sottolineata dallo sguardo rivolto verso l'alto, l'infossamento delle orbite, le arcate sopracciliari rigonfie ai lati. Si tratta tuttavia di elementi formali troppo generici per ipotizzare un cosciente richiamo stilistico all'opera dello scultore pario. Più puntuale l'analisi dell'Anti, che vedeva, nello stile, una connessione con il barocco pergameno del II sec. a.C., mentre il tipo veniva ricondotto a quello testimoniato dallo "Zeus di Otricoli" al Vaticano¹¹.

Per quanto riguarda la cronologia, il cammeo è stato variamente datato da alcuni genericamente in età ellenistica¹², da altri intorno al 200 a.C.¹³, nel II sec. a.C.¹⁴, o più precisamente nell'ultimo quarto dello stesso secolo¹⁵, da altri ancora nel periodo tardo-ellenistico¹⁶, nel I sec. a.C.¹⁷, infine in epoca adrianea¹⁸. L'ipotesi che si tratti di un'opera di età moderna, avanzata all'inizio del secolo scorso dal Thiersch¹⁹, e riproposta anche in seguito²⁰, è priva di qualsiasi fondamento, ed è stata esplicitamente respinta dalla critica più recente²¹.

Già da questa breve rassegna sulla letteratura riguardante il Cammeo Zulian appare evidente la necessità di una più puntuale riconsiderazione storico-artistica; le datazioni proposte coprono un arco cronologico di quattro secoli, le notazioni stilistiche, pur non inesatte, debbono essere meglio circoscritte, mentre sull'aspetto iconografico del soggetto possono far luce recenti

acquisizioni critiche sul tema delle raffigurazioni di divinità barbate in epoca ellenistica e romana.

Per quel che concerne quest'ultimo aspetto mi riferisco in particolare ai recenti contributi di Bernard Andreae sulla figura di Firomaco, lo scultore e bronzista ateniese di epoca ellenistica la cui fama nell'antichità fu tale, che il suo nome appare nella lista dei sette scultori più famosi del mondo antico, tramandataci dai "Laterculi Alexandrini"²². Punto fondamentale e novità maggiore della ricerca dell'Andreae riguardano la ricostruzione di una delle opere più note dello scultore ateniese, la celebre statua di Asclepio collocata in un santuario fuori dalle mura di Pergamo, e menzionata da Polibio (XXXII, 25) e Diodoro Siculo (XXXI, 35).

Secondo l'Andreae, dell'*agalma* di Firomaco rimane testimonianza in una testa colossale in marmo conservata al Museo regionale di Siracusa, e rappresentante una divinità barbata di stile pergameno (figg. 2,3); un tempo datata nel periodo antoniniano, viene ora ricondotta dallo studioso - sulla base di un convincente confronto con le sculture di Sperlonga - in età augustea²³. L'identificazione si basa sul confronto con una moneta pergamena, databile alla metà del II sec. a.C., in cui alla leggenda "ASKLEPIOU SOTEROS" si accompagna nel diritto una testa maschile barbata, già da tempo posta in relazione con il celebre simulacro di Firomaco²⁴.

Il confronto "ciocca per ciocca" tra la scultura e il profilo monetale pone in risalto la stretta somiglianza delle due immagini, sia nella conformazione e nell'espressione del volto, sia soprattutto nella disposizione delle ciocche della capigliatura e della barba²⁵. L'interpretazione della testa colossale di Siracusa come copia dell'*agalma* di Firomaco trova conferma secondo l'Andreae nella similarità stilistica con il ritratto di Antistene (fig. 4), opera di discussa cronologia, che un'iscrizione trovata ad Ostia nel 1969 attribuisce ad un Firomaco ateniese²⁶. In particolare l'analisi dell'acconciatura porta ad individuare uno schema compositivo comune sia alla citata testa della divinità, sia alle repliche del ritratto del filosofo: tale schema è caratterizzato da due ciocche che dalla sommità della fronte cadono con diversa curvatura sulla fronte stessa, da una terza ciocca che sale verticalmente tra di esse, e da un ricciolo che corre con andamento serpentino lungo la tempia destra. Variato in qualche particolare, il medesimo schema si trova anche nella capigliatura del cosiddetto gigante morto, copia romana di una statua appartenente al gruppo del "piccolo donario pergameno", che l'Andreae, in base ad un discusso passo di Plinio (XXXIV, 84), attribuisce ad un gruppo di artisti tra cui Firomaco, e data

in un'epoca di poco posteriore al 166 a.C.²⁷

Nella cronologia delle opere di Firomaco, l'Asclepio di Pergamo si collocherebbe nel periodo avanzato dell'attività del Maestro: sicuro *terminus ante quem* per l'opera è il 155 a.C., quando, secondo la testimonianza di Polibio (XXXII,25), e Diodoro Siculo (XXXI,35), nel corso della guerra contro Attalo II, Prusia di Bitinia si impossessò del celebre simulacro.

Sul problema, molto dibattuto in passato, se l'Asclepio si presentasse stante o seduto, l'Andreae opta per questa seconda soluzione; supponendo che la testa di Siracusa sia copia conforme alle dimensioni dell'originale, immagina un simulacro con un'altezza di m. 3,12, all'incirca il doppio del naturale²⁸. La ricostruzione del tipo è condotta sulla base di una statua di stile pergameno conservata a Cherchel²⁹, e una statuetta marmorea rappresentante Asclepio rinvenuta non lontano dal santuario pergameno³⁰. La collocazione originaria dell'opera non doveva essere nell'Asklepieion - poichè intorno alla metà del II secolo il tempio ivi dedicato al dio della medicina era troppo piccolo per accogliere una statua culturale di tali proporzioni - ma in un tempio di ordine dorico eretto in onore di Asclepio, di cui è rimasta come unica testimonianza un elemento architettonico reimpiegato in un tempio ionico posto nella terrazza superiore del ginnasio. Il blocco marmoreo superstite indica l'esistenza di un edificio culturale di proporzioni tali, che non poteva trovarsi nè nell'Asklepieion, nè nella città: Andreae suggerisce per ipotesi il Nikephorion, un santuario non ancora localizzato con certezza, da porsi probabilmente nei pressi delle rovine del cosiddetto Kizil Avli³¹.

Questi in sintesi i risultati cui è giunto l'Andreae nel corso delle sue ricerche. Ma è necessario aggiungere che il quadro così delineato si presenta sotto diversi aspetti alquanto problematico, e su molti degli argomenti addotti dall'Andreae per la ricostruzione della personalità artistica di Firomaco altri studiosi hanno espresso divergenze di vedute non secondarie, talora anche radicali. L'ipotesi che l'*agalma* di Asclepio fosse collocato in un tempio dorico eretto in onore del dio nel Nikephorion di Pergamo è stata respinta da H. Müller: egli ritiene, sulla base di argomentazioni di carattere storico ed epigrafico, che il tempio ipotizzato dall'Andreae non sia mai esistito, e che la statua di culto di Firomaco doveva trovarsi nel tempio di *Asklepios Soter* dell'Asklepieion, nella cui cella v'era spazio a sufficienza sia per il simulacro culturale, sia per una statua loricata di Attalo III, il quale, secondo la

testimonianza di un'iscrizione rinvenuta nell'odierna Zeytindağ, compariva come *synnaos* a fianco del dio³². Anche sull'aspetto più propriamente storico-artistico del lavoro di B. Andreae non sono mancate divergenze ed osservazioni critiche. Limitando l'indagine alle ipotesi più recenti e fondate, uno dei punti critici è la datazione del ritratto di Antistene (fig. 4), che trova gli studiosi tutt'altro che concordi. L'originale viene attribuito da N. Himmelmann ad un Firomaco originario di Kephissia, noto dai rendiconti della costruzione dell'Eretteo, e attivo quindi ad Atene verso la fine del V sec. a.C.³³, mentre altri lo attribuiscono all'artista operante alla corte degli Attalidi, ma ne collocano l'attività nella seconda metà del III sec. a.C.³⁴ Se l'Asclepio di Firomaco si presentava seduto o stante, è un problema dibattuto dagli archeologi da più di un secolo. La ricostruzione proposta dall'Andreae di una figura seduta va contro la *communis opinio* di un Asclepio stante, peraltro ribadita anche di recente³⁵.

Sull'identificazione della testa marmorea al Museo di Siracusa come copia dell'Asclepio di Firomaco - punto fondamentale dell'indagine dell'Andreae - e la datazione della stessa in epoca augustea, diverge notevolmente l'opinione della Landwehr, che ritiene la testa colossale opera eclettica di epoca adrianea, parzialmente ispirata a formule iconografiche usuali nell'Ellenismo³⁶. Come è stato ribadito recentemente dal Fittschen, il motivo principale per dubitare della tesi dell'Andreae risiede nel fatto che del simulacro di Firomaco - la cui vasta fama è espressamente sottolineata dalle fonti - non esiste nessun'altra replica oltre la testa siracusana³⁷. Tale lacuna però può trovare una spiegazione nelle dimensioni colossali dell'*agalma*, e nella sua funzione cultuale - con le conseguenti difficoltà che ciò comporta per la possibilità di trarne copie³⁸. Tuttavia, come vedremo meglio in seguito, sia il Cammeo Zulian, sia qualche altra gemma analoga, sembrano testimoniare l'influenza del capolavoro di Firomaco nell'arte romana.

È necessario ora rivolgersi nuovamente alla gemma veneziana, per evidenziare la similarità con l'opera dello scultore ellenistico riflessa nella testa di Siracusa. Che il busto di Zeus intagliato nel sardonice derivi dallo stesso prototipo cui si rifà il marmo siracusano risulta evidente sin dalla prima occhiata (figg. 1-2). Comune ad entrambe le raffigurazioni sono la conformazione e l'atteggiamento della testa, poggiante su un collo poderoso, volta leggermente verso l'alto, e più decisamente di lato, alla sinistra di chi guarda. Identiche appaiono per proporzione e forma le parti

del viso: la fronte relativamente bassa, gli zigomi alti, il dorso del naso largo e corto. La stessa similarità si nota nel confronto tra le zone della bocca e degli occhi - le parti più espressive del viso. Come nella testa di Siracusa, anche nel "Giove egioco" del Museo di Venezia gli occhi presentano contorni arrotondati, e appaiono fortemente infossati nelle orbite. L'arcata sopracciliare è rigonfia nel lato esterno, e la palpebra si sovrappone in modo caratteristico alla zona sottostante. Rispetto alla gemma, nella testa marmorea la bocca della divinità è più aperta, ma la forma delle piccole labbra, piene ed energicamente modellate, è identica. Ma soprattutto appare decisivo il confronto della capigliatura. Una caratteristica iconografica dell'arte di Firomaco, ben evidenziata dall'Andreae, consiste nella particolare disposizione delle ciocche sopra la fronte, testimoniata sia dal marmo siracusano, sia, pur con diversa fattura, da altre opere attribuite, in via di ipotesi, allo scultore ateniese, come l'Antistene o il gigante caduto del "piccolo donario pergameno"³⁹: due ciocche simmetriche, cadenti dal vertice della fronte con diversa curvatura - l'una con l'attaccatura posta su di un piano leggermente arretrato rispetto l'altra - ed una terza ciocca centrale, ergentesi verso l'alto. Nel Cammeo Zulian l'estremità della ciocca mediana è coperta dalla corona di quercia, ma per quanto riguarda il resto, il confronto con lo schema della capigliatura della testa colossale a Siracusa può essere seguito in ogni dettaglio: corrispondono la ciocca centrale, a destra di chi guarda, che cade sulla fronte con due riccioli divergenti (quello esterno spezzato nella copia marmorea); la ciocca centrale a sinistra di chi guarda, posta in un piano leggermente arretrato, e cadente sulla fronte con una curvatura più accentuata; una seconda ciocca incornicia la tempia sinistra del dio, sorgendo dietro quella superiore, e scendendo con andamento serpentino sino all'altezza degli occhi (il ricciolo con cui si conclude risulta spezzato nel marmo, ma è facilmente ricostruibile); infine una terza ciocca, ad un livello inferiore, collega la capigliatura alla barba. Nel lato della testa a sinistra di chi guarda - nel cammeo meno visibile, essendo la figura lievemente di scorcio - si nota un' analoga corrispondenza: alla ciocca assiale ne segue un'altra scendente a larghe volute, mentre una terza, ad un livello inferiore, si dispone simmetricamente rispetto a quella che nel lato opposto lambisce la barba.

Quest'ultima presenta, tanto nella figura incisa nella gemma che in quella in marmo, una serie di riccioli "a chiocciola", disposti simmetricamente ri-

spetto all'asse in tre file digradanti per lato, con l'unica differenza che nel cammeo i riccioli che ornano il mento sono meno finemente articolati, per via delle ridotte dimensioni del manufatto. I baffi, come nella testa colossale (e nel "gigante caduto" al Museo Nazionale di Napoli) si articolano in due ciocche dalle estremità rivolte ad uncino verso l'interno.

Risulta quindi evidente che l'artefice del Cammeo Zulian non ha creato la figura di "Giove egioco" secondo quel gusto eclettico, volto a combinare in una sola figura motivi di origine eterogenea, e fortemente intriso di elementi formali classicistici, che ritroviamo nella grande maggioranza delle teste di divinità barbute di epoca ellenistica e romana⁴⁰: a nessuna di queste teste può essere accostato - nè per la conformazione e l'espressione del volto, nè per lo schema dell'acconciatura - il nostro "Giove egioco". Al contrario, l'incisore della gemma si è coscientemente rivolto al medesimo modello da cui deriva la testa colossale di Siracusa, cioè, secondo la tesi dell'Andreae, al celebre Asclepio creato da Firomaco per un santuario fuori dalle mura di Pergamo.

Il Cammeo Zulian, tuttavia, non è l'unica testimonianza archeologica, oltre alla testa di Siracusa, che ci restituisce le fattezze dell'Asclepio di Firomaco. Almeno un'altra gemma può essere posta in stretta relazione con la nostra. Si tratta di un esemplare di misure molto vicine, conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna (fig.5): la figura di Giove, con la testa volta leggermente di lato e coronata di quercia, e la spalla sinistra coperta da un'egida, è stata posta in generica relazione con il cammeo veneziano⁴¹. Una semplice occhiata alla struttura del volto, e soprattutto alla capigliatura e alla barba - le due ciocche al centro sopra la fronte, desinenti l'una in un ricciolo rivolto verso l'interno, l'altra in due riccioli divergenti, le ciocche che scendono sulle tempie, quella a destra di chi guarda conclusa da un ricciolo all'altezza dell'occhio sinistro, la barba ordinata in quattro file per parte di ciocche parallele - non lascia dubbi sul fatto che entrambi i cammei riproducono il medesimo originale. Solo l'interpretazione artistica è diversa: si nota nel cammeo viennese un marcato carattere classicistico, evidente nella maggior simmetria dell'insieme, nel trattamento "spento" dei piani del volto, nella mancanza di quel pathos che caratterizza invece la figura del Cammeo Zulian.

Più difficile valutare un secondo esemplare, un cammeo con testa di Zeus posta di profilo, all'Ermitage di San Pietroburgo⁴² (fig. 6). Anche questa figura

presenta alcune affinità con quella in esame: a parte i due attributi, corona di quercia ed egida, essa può essere paragonata al "Giove egioco" di Venezia per l'atteggiamento della testa, dallo sguardo rivolto verso l'alto, la bocca socchiusa, l'arcata sopracciliare rigonfia, la prominente dell'occipite - qui estremamente accentuato -, la barba suddivisa in quattro file parallele. Nella capigliatura si ripetono sia il motivo caratteristico della ciocca sulla fronte desinente in due riccioli divergenti, sia quello della ciocca dall'estremità rivolta in avanti posta a lato dello zigomo.

L'affinità tra le due figure è confermata dal confronto tra lo Zeus di San Pietroburgo e la testa di Siracusa (fig. 3). Sebbene possa sembrare azzardato affermare con sicurezza che gli incisori dei due cammei in questione si siano ispirati ad un medesimo modello, restituito in un caso frontalmente, nell'altro di profilo, certo le caratteristiche comuni ora evidenziate, assenti nei pochi altri cammei di medesimo soggetto⁴³, mi sembrano abbastanza esplicite in questo senso.

Abbiamo dunque individuato almeno due, forse tre cammei che si rifanno allo stesso prototipo comune, il celebre simulacro pergameno rappresentante Asclepio, opera di Firomaco. Caratteristica comune ad essi, è il fatto che testimoniano tutti un'assimilazione all'iconografia di Zeus: è questo l'aspetto che dobbiamo prendere ora in considerazione.

Due attributi identificano la divinità del Cammeo Zulian come Zeus, la corona di quercia e l'egida.

La quercia è posta in relazione con il culto di Zeus già in Omero, e molte fonti posteriori, sia greche che romane, fanno riferimento allo stretto rapporto che intercorre tra essa e il padre degli dei⁴⁴. Ma, malgrado l'abbondanza delle testimonianze letterarie, nel mondo figurativo, come è già stato notato⁴⁵, raffigurazioni di Zeus con corona di quercia appaiono relativamente di rado. Per quel che riguarda l'ambito greco esse sono legate per lo più al santuario di Dodona, in Epiro, dove il culto della quercia in relazione a quello di Zeus risale a tempi remotissimi⁴⁶. Una serie di monete coniate in Epiro e nelle regioni limitrofe - Tessaglia e Illiria - a partire dalla prima età ellenistica mostrano sul diritto una testa di Zeus dalla chioma fluente cinta da una corona di quercia, in evidente riferimento al culto di Zeus *Dodonaïos*⁴⁷. Un legame con il santuario epirota è testimoniato pure in emissioni con soggetto analogo di qualche città dell'Italia meridionale e della Sicilia legate politicamente all'Epiro⁴⁸, come pure in monete emesse in Macedonia da Filippo V⁴⁹. Al di fuori dell'ambito

geografico della Grecia settentrionale - dove è evidente il riferimento al culto di Dodona - il motivo della testa di Zeus con corona di quercia appare sporadicamente in qualche emissione microasiatica databile in epoca tardo-ellenistica⁵⁰; ma nella stragrande maggioranza dei numerosissimi conii del mondo ellenico in cui appare il profilo di Zeus, quando la chioma è cinta da una corona, quest'ultima è identificabile con l'alloro⁵¹.

Per quanto mi è noto, nel mondo figurativo greco le rappresentazioni di Zeus con il capo cinto da una corona di quercia risultano limitate ai pochi esempi ora citati, tratti dall'ambito della numismatica. Qualche cammeo, come il celebre esemplare ai Musei di San Pietroburgo (fig. 6), mostra una testa di Zeus di profilo con corona di quercia, ma la datazione in età ellenistica, da più parti avanzata, non poggia su concrete argomentazioni; avremo comunque modo di tornare sull'argomento in seguito⁵².

In epoca romana si delinea un quadro alquanto differente. Numerose testimonianze letterarie sono piuttosto esplicite nel porre in rilievo il rapporto tra la quercia e Iuppiter⁵³, ma nessuna fonte, come è stato già sottolineato, menziona espressamente la corona di quercia come ornamento della testa del dio⁵⁴.

La monetazione è singolarmente povera di testimonianze al proposito: una moneta di Commodo⁵⁵, che mostra sul rovescio una testa di Giove di un tipo usuale nell'Ellenismo, con una corona identificabile forse con quercia, è l'unico esempio a me noto. Ma altre classi di materiale documentano una certa diffusione del motivo di Iuppiter con *corona quercea*. Innanzi tutto un gruppo di bronzetti di tipologia eclettica, recentemente presi in considerazione dalla Schleiermacher⁵⁶, a cui si può aggiungere un bel busto di Giove *velato capite* in bronzo, di ridotte dimensioni, conservato a Vienna⁵⁷. Un altro esempio, di una classe di materiali affine, è costituito da una statuetta di Iuppiter in argento da Costantina⁵⁸: in ambito nord-africano, l'uso di rappresentare Giove con il capo cinto da corona di quercia è confermato da un'iscrizione rinvenuta anch'essa nella città algerina, relativa ad una statua in argento di Iuppiter *victor*, che presentava per l'appunto tale attributo⁵⁹. Figure analoghe compaiono sporadicamente in altre classi di materiali, come in un noto sarcofago, conservato al Museo Nazionale di Napoli, rappresentante il mito di Prometeo⁶⁰, in due affreschi, uno da Ercolano ed uno da Pompei⁶¹, conservati nel medesimo museo, un gruppo di cammei tra cui il nostro "Giove egioico" e il già citato esemplare di San Pietroburgo⁶².

Nel mondo romano la corona di quercia può identi-

ficarsi con la corona civica, onorificenza di origine repubblicana concessa in premio a chi si era distinto per aver salvato la vita ad un cittadino⁶³. Dall'inizio del principato - e soprattutto dall'epoca di Claudio, quando essa diviene esclusivo appannaggio dell'imperatore⁶⁴ - all'aspetto più propriamente legato all'ambito militare si aggiunge il valore ideologico-religioso di identificazione tra Iuppiter e il *princeps*. Ciò risulta evidente da una cospicua serie di statue imperiali in "Iuppiter -pose", dove il capo dell'effigiato può essere ornato, oltre che da corona d'alloro, anche da corona di quercia⁶⁵. Tali rappresentazioni caratterizzano bene quel particolare aspetto della religione di Stato romana, risalente in origine ad Alessandro Magno, secondo cui il sovrano si propone quale controparte terrena di Giove, colui il quale garantisce ai cittadini ordine e pace⁶⁶.

Nelle consuetudini figurative degli antichi anche l'egida, come la corona di quercia, rispecchia lo stretto rapporto tra potere divino e potere terreno. Nella tradizione epica dell'età arcaica l'attributo dell'egida viene posto in relazione sia con gli dei sia con i mortali. Tra le divinità, essa figura come attributo specifico soprattutto di Atena e di Zeus. In Omero, Zeus portatore di *aigis* (*aigiochos*) è menzionato all'incirca cinquanta volte⁶⁷. L'egida appare come una pelle di capra, spesso bordata di serpenti, che la divinità indossa sulle spalle o agita con il braccio: con essa Zeus incute terrore panico nei suoi avversari, quasi fosse materializzazione dello scatenarsi delle forze della natura, dei fulmini sui quali il padre degli dei possiede il dominio⁶⁸.

Nell'ambito delle rappresentazioni figurative, per tutto il periodo arcaico e classico l'egida appare attributo esclusivo di Atena⁶⁹, mentre immagini di Zeus con l'egida sono documentate solo a partire dall'Ellenismo: così in alcune emissioni monetali della Battriana, databili dal 261-250 a.C.⁷⁰, e in conii epiroti⁷¹ il dio appare nell'atto di scagliare il fulmine tendendo in avanti, per bilanciarsi, il braccio sinistro coperto dall'egida. La stessa iconografia trova espressione monumentale nel gruppo di Zeus e Porfirione del grande altare di Pergamo, dove il padre degli dei abbatte il gigante più vicino con la folgore, mentre un secondo avversario viene annichilito dalla potenza apotropaica dell'egida avvolta al braccio sinistro teso in avanti⁷². Ma nell'arte figurativa ellenistica, il rilievo pergameno rimane esempio isolato, in quanto Zeus impegnato nella gigantomachia, è raffigurato in altri monumenti ellenistici di soggetto analogo privo di tale attributo⁷³.

Anche nei riguardi delle immagini a carattere cultuale, l'esame dei monumenti conferma la rarità della raffigurazione di Zeus con l'egida nell'arte ellenistica. È da ricordare, a questo proposito, un gruppo di statue, comunemente denominate di "Giove egioco", che rappresentano il padre degli dei nudo, stante, con un'egida munita di *gorgoneion* pendente dal braccio. Un esemplare è conservato al Museo di Cirene⁷⁴ (fig. 7), un altro è stato di recente rinvenuto a Roma, ed è ora conservato al Museo Nazionale Romano⁷⁵. A questo si avvicina tipologicamente una statua a Leida, proveniente da Utica⁷⁶, mentre caratteri alquanto differenti mostra una scultura del Museo del Prado, a Madrid⁷⁷. Altri esemplari, di iconografia analoga, sono stati adattati a rappresentare differenti soggetti: una statua al Cairo un tempo attribuita a Marco Antonio, ma identificabile più verosimilmente con un sovrano tolemaico di epoca tarda⁷⁸, un torso acefalo dal teatro di Falerone ora al Louvre, che probabilmente portava la testa-ritratto di un imperatore⁷⁹, come forse un altro in eguali condizioni, tipologicamente molto vicino, nella collezione Milles a Stoccolma⁸⁰. Forse in origine portava un ritratto imperiale anche una scultura al Banco di Roma, in Roma stessa, erroneamente restaurata come Perseo⁸¹, mentre un'altra al Museo dei Conservatori va identificata, a causa dell'aspetto giovanile, col genio di un imperatore⁸².

Un tempo si ipotizzava che all'origine di alcune di queste statue vi fosse un prototipo del V secolo, rielaborato in età ellenistica in un'immagine di Zeus fornito di egida⁸³, ma in seguito le differenze tipologiche e stilistiche tra le varie sculture sono apparse evidenti, e l'ipotesi di un modello comune non è più sostenibile: in effetti, se un esemplare, come il marmo di Stoccolma, può essere considerato elaborazione di un originale databile intorno al 440 a.C.⁸⁴ - e ad esso può essere avvicinato per ritmo e stile il torso al Louvre⁸⁵ - altre statue tradiscono caratteri del tutto diversi: nella scultura di Cirene, ad esempio, gli stilemi vagamente policletei del corpo appaiono filtrati dall'esperienza barocca, e nella testa è evidente l'eclettismo tipico delle raffigurazioni di divinità barbate d'epoca imperiale⁸⁶; il "Giove egioco" del Museo Nazionale Romano presenta un impianto simile, ma addolcito nella posa e nelle proporzioni da citazioni stilistiche tardoclassiche⁸⁷; caratteri marcatamente ellenistici si notano invece nel ritmo e nella struttura della statua al Cairo già ricordata. Piuttosto che cercare prototipi sottoposti a troppe elaborazioni stilistiche, tipologiche ed iconografiche, appare preferibile considerare le statue

in esame - come si è proposto di recente⁸⁸ - quali creazioni eclettiche sul motivo di Giove, o dell'imperatore, forniti di egida, variazioni colte, opera dell'artigianato aulico di età imperiale romana. Tali conclusioni sono suggerite non solo dalle evidenti differenze nella tipologia e stile dei corpi, ma anche dai caratteri delle teste ideali, che rientrano in quella produzione eclettica di età imperiale di divinità maschili barbate, recentemente esaminata dalla Landwehr. Che il motivo del "Giove egioco" (non quindi un tipo, nel senso che a questo termine si dà nella critica delle copie) sia creazione di età romana, pare inoltre confermato dal fatto che in epoca ellenistica figure analoghe compaiono, si è visto, estremamente di rado, limitate al tipo affatto differente dello Zeus fulminante, effigiato su monete orientali. Rappresentazioni di Zeus con l'egida compaiono anche su alcuni cammei - come ad esempio il più volte citato esemplare di San Pietroburgo (fig. 6) - datati talora in epoca ellenistica: ma vedremo in seguito che tali gemme vanno ascritte con maggiore verosimiglianza alla produzione glittica romana.

Mentre nell'ambito delle rappresentazioni a soggetto religioso l'egida appare raramente, molto più spesso essa è impiegata come attribuito di sovrani, come simbolo della monarchia universale. Il primo ad usarla, come è noto, fu Alessandro Magno, che in alcuni bronzetti e statuette in cui appare come *ktistes* (fondatore), in monete e gemme, è effigiato con l'attributo del padre degli dei⁸⁹. Sul suo esempio, l'egida fu adottata da alcuni dei suoi successori, con particolare frequenza in Egitto, dove appare nella monetazione da Tolomeo I fino alla fine della dinastia lagide⁹⁰, ma anche in conii di regni orientali, come mostra un tetradracma di Archebios, re della Battriana, databile al 135-132 a.C.⁹¹; al contrario, la propaganda dei Seleucidi, a giudicare dalle testimonianze numismatiche, sembra non ne abbia fatto uso⁹². Anche nella glittica e nella scultura compaiono talora immagini di sovrani con l'attributo di Zeus: basti qui ricordare il celebre cammeo al Cabinet de Médailles a Parigi, con l'effigie di Filippo V di Macedonia⁹³, e la già ricordata statua al Cairo, raffigurante un sovrano in nudità eroica.

Nel periodo romano, l'egida entra a far parte del repertorio figurativo a carattere sia religioso sia ideologico-politico. Per quanto riguarda questo secondo aspetto, l'uso dell'attributo quale simbolo dell'autorità di origine divina viene largamente recepito sin dalla prima età imperiale: dapprima nei cammei, come testimonia una numerosa serie di gemme che raffigurano Augusto e i suoi successori⁹⁴, mentre nella

monetazione il motivo dell'imperatore con il busto ornato di egida compare più tardi, con Nerone, in conii emessi ad Antiochia, e, in seguito, ad Alessandria e Roma⁹⁵. Nella scultura, è testimoniata più di rado, e in un'epoca posteriore: forse per la prima volta in due busti di Traiano in nudità eroica⁹⁶, sebbene come semplice cornice di un *gorgoneion* applicato a statue loriccate compaia già dalla tarda età repubblicana⁹⁷.

Meno frequente è invece la rappresentazione dell'egida come attributo di Iuppiter. In ambito numismatico, mi è nota solo un'emissione neroniana della zecca di Alessandria, in cui è inciso il profilo di Zeus Nemeios⁹⁸. Un busto di Giove con analogo attributo compare sui già citati cammei a Vienna e a San Pietroburgo, che il Megow attribuisce all'epoca claudia⁹⁹ (figg. 5,6), e su qualche esemplare più tardo, come uno a Filadelfia considerato, a mio parere erroneamente, di età moderna¹⁰⁰. Un tipo di Iuppiter stante, coronato di quercia, con la folgore e il braccio alzato a sostenere lo scettro, è riprodotto in un bronzetto della collezione Trau a Vienna¹⁰¹, mentre un altro, con schema simile, ma frammentario, si trova a Dresda¹⁰². Si tratta di testimonianze particolarmente interessanti, poichè sono forse le uniche rappresentazioni di Giove, oltre quelle sui cammei, in cui compaiono entrambi gli attributi in questione. Lo schema statuario è, con qualche variante, lo stesso impiegato in alcune statue di "Giove egioico". Anche la serie di sculture che rappresentano Giove con l'egida probabilmente appartiene, come si è visto in precedenza, alla produzione colta di età imperiale, e la similarità tipologica con i bronzetti di medesimo soggetto, rafforza l'ipotesi di una datazione delle sculture in età posteriore a quella ellenistica.

Riassumendo quanto si è detto a proposito degli attributi del "Giove egioico", si può concludere che:

— malgrado siano numerosi i passi letterari che pongono in relazione Zeus/Iuppiter con la corona di quercia e l'egida, le raffigurazioni del padre degli dei con l'uno o l'altro dei due attributi (e soprattutto i due insieme) sono assai rare, in particolare in Grecia;

— nel mondo ellenico, figure di Zeus con corona di quercia sono testimoniate solo da sporadici esempi tratti dall'ambito numismatico, per lo più in relazione con il culto di Zeus *Dodonaïos*; l'egida appare dal primo Ellenismo in qualche raffigurazione monetale, mentre in scultura la celebre figura di Zeus nell'altare di Pergamo è, sotto questo aspetto, del tutto isolata;

— in età romana le testimonianze a questo riguardo sono ben più numerose: l'iconografia di Iuppiter con corona di quercia trova espressione in ambito monetale,

nella bronzistica di piccolo formato, in qualche statuette di metallo prezioso, nei sarcofagi, nella pittura parietale campana, nelle monete, in qualche cammeo; creazione di età imperiale è a mio avviso il gruppo di sculture già esaminato che ha per tema Giove con l'egida;

— con Alessandro Magno e con la concezione del potere discendente da Zeus, l'egida viene assunta come attributo del sovrano, in particolare in Egitto; dall'inizio dell'età imperiale il motivo compare in Roma, come testimoniano dapprima i cammei, quindi emissioni monetali, in seguito statue a figura intera e busti-ritratto. Entra a far parte del repertorio propagandistico anche la corona di quercia: da simbolo repubblicano di carattere puramente politico essa assume a partire dal regno di Claudio un nuovo significato, in relazione all'identificazione del *princeps* con Iuppiter.

È necessario ora indagare sui presupposti religiosi per cui una figura di Asclepio, creata da un celebre scultore per un santuario pergameno, fu in seguito trasformata in un'immagine di Zeus.

Il fatto va spiegato alla luce di quelle tendenze sincretistiche che interessano diverse divinità, tendenze che sono documentate da testimonianze letterarie, epigrafiche ed artistiche sin dal IV sec. a.C. È noto, nell'Egitto ellenistico e romano, il sincretismo tra Serapide ed altre divinità, soprattutto Zeus, e le sue "conseguenze" sulle rappresentazioni artistiche¹⁰³. Diverse testimonianze, per la maggior parte di carattere epigrafico, documentano anche tra Serapide e Asclepio un fenomeno analogo, che trova chiara spiegazione nel fatto che pure la divinità egiziana è legata alla salute e alla guarigione¹⁰⁴.

Che l'iconografia di Asclepio presenti numerosi punti di contatto con quella di Zeus, è stato notato da tempo¹⁰⁵. Le testimonianze epigrafiche e letterarie sull'identificazione tra le due divinità sono piuttosto tarde, ma già dall'età tardo-classica è rintracciabile un influsso dell'iconografia del padre degli dei su quella del dio più recente¹⁰⁶. Si datano nel medio e tardo Ellenismo, ma soprattutto in età romana, gli originali di alcune rappresentazioni di Asclepio come i tipi Campana, Museo Nuovo dei Conservatori, Klein-Glienicke, in cui è evidente nella foggia dello *himation* una commistione con contemporanee immagini di Zeus¹⁰⁷.

L'importanza di questi prototipi nel periodo romano è testimoniata dalla quantità di emissioni monetali, particolarmente frequenti a partire dall'età medio-imperiale, in cui ricorrono figure di Asclepio stretta-

mente connesse con l'iconografia di Zeus: significativo è l'esempio del tipo Klein-Glienicke, ripetuto più o meno fedelmente in una numerosa serie di monete, in gran parte microasiatiche, a partire dall'epoca traiana¹⁰⁸.

Se dunque il sincretismo religioso tra Asclepio e Zeus, e il suo riflesso nelle arti figurative, affondano le proprie radici nell'età tardo-classica ed ellenistica, non deve sorprendere che, in un periodo che cercheremo ora di definire, il celebre tipo di Asclepio, creato da Firomaco, sia stato rielaborato in una figura di Zeus. Tale rielaborazione, io credo si possa mettere in relazione con l'erezione in epoca adrianea del tempio di *Zeus Asklepios*, nell'Asklepieion di Pergamo: un passo di Galeno (*De anat. admin.* 1, 2, 224-225) ci informa che l'edificio fu fatto erigere da L. Cuspius Rufinus, console nel 142 d.C. Pur senza espressa menzione del tempio, la notizia è confermata da Elio Aristide (*Or.* IV, 28), che altrove (*Or.* XLII, 4; XLVII, 45, 78; L, 46) cita l'edificio senza ricordare il dedicante. Alla divinità sincretistica si riferisce anche un'iscrizione trovata recentemente nell'Asklepieion, in cui i due dedicanti si rivolgono a *Zeus Soter Asklepios*¹⁰⁹. Dell'edificio rimangono ora le fondamenta e diversi membri architettonici, che permettono di ricostruire un pronao tetrastilo collegato ad una rotonda, articolata all'interno in sette nicchie e coperta da una cupola. Nella tipologia architettonica il tempio richiama da vicino il Pantheon in Roma: solo le proporzioni sono diverse, poco più della metà rispetto a quelle della rotonda nel Campo Marzio¹¹⁰.

Dal confronto con quest'ultimo, e dal suo particolare valore nell'ambito dello sviluppo della religione romana, si è spesso ipotizzato che il tempio pergameno, come quello di Roma, testimoni quelle tendenze verso il monoteismo che divengono sempre più evidenti a partire dal II secolo¹¹¹. In questo senso deve essere probabilmente intesa l'essenza divina di *Zeus Asklepios Soter*, salutato in un passo di Elio Aristide (*Or.* 42,4) come "...colui che guida l'Universo, onnisciente, guardiano di ciò che è immortale (...) salvatore e sovrano di tutte le cose che sono e che verranno"¹¹². Della statua di culto del tempio di Rufinus rimane la base, l'unica trovata nelle sette nicchie del tempio¹¹³. Sull'aspetto dell'immagine di culto sono state avanzate da tempo diverse proposte: alcuni studiosi hanno ipotizzato una figura in trono¹¹⁴, altri una statua stante¹¹⁵, senza peraltro portare argomentazioni convincenti né in un senso, né nell'altro. La questione è stata di recente ripresa, sulla base di un più attento esame delle testimonianze artistiche e numismatiche. Secondo P. Kranz,

l'immagine di culto del tempio di Rufino era un Asclepio del tipo Amelung, che fu creato in epoca adrianea e presenta alcune affinità iconografiche con figure di Zeus. Per tale motivo, esso si adatterebbe bene al carattere sincretistico del nuovo culto pergameno¹¹⁶. L'ipotesi in sé è accettabile: ma possiamo credere che per la statua di culto di una divinità come *Zeus Asklepios* - culto che presenta tanti elementi di continuità con quello storicamente attestato nel santuario pergameno - si sia impiegato un tipo creato in epoca adrianea? Non è più probabile che il modello ideale per l'immagine cultuale della nuova divinità, voluta da Adriano, sia stato fornito dal famoso *agalma* di Firomaco, che secondo l'ipotesi di Andreae era ancora a Pergamo, e probabilmente, a parere del Müller, nell'Asklepieion stesso? Vi è una testimonianza numismatica, segnalata dall'Andreae, che può confermare questa ipotesi. Il motivo dell'*Asklepios* seduto, che compare nella monetazione di Pergamo durante il regno di Eumene II e che Andreae, malgrado alcune difficoltà cronologiche, riconnette al simulacro firomacheo, viene ripreso in una moneta pergamena di epoca antoniniana¹¹⁷, in cui l'*Asklepios* si presenta seduto nella stessa posa del precedente ellenistico, ma, a differenza di quest'ultimo, con il braccio sinistro sostenente uno scettro, secondo l'usuale iconografia di Giove. L'Andreae ipotizza pertanto che la moneta romana rappresenti l'immagine cultuale del tempio adrianeo di *Zeus Asklepios Soter*, creata sul modello del celebre *agalma* di Firomaco.

A questa rielaborazione di epoca imperiale, secondo la nostra ipotesi, si ispira la figura di Giove nel Cammeo Zulian. L'ipotesi comporta ovviamente un *terminus post quem* per la nostra gemma in epoca adrianea. I problemi relativi alla cronologia di questa classe di materiale sono tra i più delicati e dibattuti della critica archeologica. Non è questa la sede per delinearne la problematica, neppure a grandi linee. Chiunque scorra la produzione scientifica sull'argomento, dall'opera fondamentale del Furtwängler fino ai lavori odierni, non ha certo difficoltà a constatare come non pochi manufatti siano stati datati in periodi distanti secoli: basti ricordare a titolo di esempio il famoso cammeo Gonzaga¹¹⁸, o il cammeo Marlborough¹¹⁹.

Se è già difficile proporre criteri di datazione accettabili per pezzi, come quelli ora ricordati, in cui un appoggio è fornito dal dato iconografico, a maggior ragione tali criteri divengono estremamente soggettivi quando si valutano figure mitologiche. Si è visto in precedenza che le datazioni del Cammeo Zulian avan-

zate da vari studiosi coprono un arco di diversi secoli, dall'Ellenismo all'età adrianea¹²⁰; ma tali datazioni sono per lo più ingiustificate, o proposte in base alla mera constatazione, non rilevante come indice cronologico, che la figura di Zeus riproduce un tipo di origini ellenistiche. In modo più circostanziato, il Megow ha posto il Cammeo Zulian in relazione stilistica con la testa di Medusa della Tazza Farnese: questa indicherebbe uno stadio di sviluppo precedente, mentre il nostro "Giove egioco" andrebbe attribuito chiaramente ad un'epoca più avanzata, ma ancora nel I sec. a.C., "... in ragione della fine articolazione e del pathos un po' dolciastro"¹²¹. Quest'osservazione tuttavia riguarda concetti che difficilmente possiamo considerare indicativi per la datazione. Inoltre, come è stato già notato¹²², è pericoloso basarsi sulla Tazza Farnese per la cronologia dei cammei ellenistici: questa infatti è considerata dal Megow opera del II sec. a.C., ma secondo altre proposte, anche recenti, si data all'età di Marco Antonio e Cleopatra o nella prima età imperiale¹²³.

Mi sembra che già dall'*excursus* sulle figure di Zeus con egida e/o corona di quercia si debba concludere che una datazione in età ellenistica è alquanto improbabile. La grande maggioranza delle testimonianze riportate si colloca infatti in età imperiale, e anche il Cammeo Zulian probabilmente dev'essere considerato un prodotto romano. Per una più precisa collocazione cronologica, non manca qualche elemento che può confermare la datazione nel periodo tardo-adrianeo, che abbiamo dedotta da criteri "esterni". Lo stile della figura si caratterizza per il delicato contrasto chiaroscurale tra il modellato liscio e luminoso del volto, e la massa opaca della capigliatura. Tra la produzione glittica di età adrianea - peraltro assai scarsa - accanto ad esemplari in cui prevale una visione lineare della figura¹²⁴, ve ne sono altri in cui una più sentita organicità si accompagna ad un fine senso coloristico: si veda ad esempio una sardonica del Cabinet de Médailles a Parigi, raffigurante Antinoo coronato di quercia¹²⁵, che si avvicina alla nostra figura per la ricerca di effetti luministici, nel contrasto tra carni lucenti e capigliatura resa con fini incisioni di bulino.

Anche il "Giove egioco" di Vienna (fig. 5), che costituisce, come s'è visto sopra, una replica del Cammeo Zulian, va posto nel periodo adrianeo. L'impressione di freddezza, e un certo schematismo nella foggia dei capelli e della barba, che il Megow ritiene indicativi per una datazione nel regno di Claudio¹²⁶, sono

attribuibili piuttosto all'interpretazione classicistica dell'incisore, e non mi sembrano criteri attendibili per la cronologia: la differente resa dell'esemplare viennese rispetto al Cammeo Zulian non rispecchia una cronologia posteriore, ma solamente una diversa qualità di esecuzione, ben più raffinata nella gemma veneziana. Per quanto riguarda, infine, la cronologia del già citato cammeo di San Pietroburgo (fig. 6), che potrebbe forse costituire un ulteriore esempio della riproduzione del simulacro pergameno, si sono ipotizzate un'origine alessandrina ed una datazione nel III sec. a.C., sulla base del generico confronto con una testa di Zeus raffigurata su monete emesse da Tolomeo Soter¹²⁷. L'ipotesi è senz'altro da escludere per quanto riguarda sia la cronologia che l'origine, poichè il tipo di Zeus in questione rimane pressochè immutato sino alla monetazione lagide più tarda¹²⁸, ed inoltre non è affatto limitato al mondo alessandrino. Recentemente, il Megow¹²⁹ ha giustamente escluso una datazione in età ellenistica, ma il confronto stilistico con il Cammeo Gonzaga, e la conseguente datazione in epoca claudia, non convincono. Rispetto al Cammeo Zulian, il trattamento della superficie è più duro, quasi metallico, soprattutto nella capigliatura. Ciò tuttavia non significa necessariamente che le due gemme non possano essere contemporanee, come indicherebbero la coincidenza del modello ed una resa stilistica sostanzialmente simile.

L'identificazione del "Giove egioco" con lo *Zeus Asklepios* pergameno ci permette di riprendere in considerazione un'ipotesi, già più volte avanzata, riguardante un particolare aspetto del culto del santuario adrianeo di Pergamo: la possibilità cioè che il culto della divinità sincretistica comprendesse quello dell'imperatore, di Adriano stesso, identificato con il nuovo dio.

Molte testimonianze epigrafiche e letterarie possono essere interpretate in questo senso. È nota, e largamente documentata, l'importanza che ebbe il culto di Giove nella propaganda politico-religiosa dell'imperatore filelleno. Gli sforzi per imporre un'ideologia in cui il culto di Giove riveste un valore politico, divengono particolarmente intensi negli ultimi anni del regno, soprattutto nella metà orientale dell'Impero. La ripresa dei lavori nel tempio di Zeus Olympios ad Atene coincide con la fondazione del Panhellenion, un'organizzazione che riuniva le città greche in nome di comuni valori politici, culturali e religiosi, in cui il culto di Zeus Panhellenion - e a fianco, quello tributato

all'imperatore stesso - rivestiva un'importanza fondamentale¹³⁰. Ciò è documentato dal numero, veramente considerevole, di altari e statue dedicate ad Adriano in Atene e nel resto del mondo ellenico: nelle iscrizioni di tali monumenti l'imperatore, assumendo l'epiteto di *Olympios*, sottolinea la centralità di Zeus nella religione ufficiale, e l'assimilazione del culto del dio con quello imperiale¹³¹.

In Asia Minore le manifestazioni del culto di Adriano in relazione a Zeus tradiscono, ancora più che in Grecia, una visione cosmocratica del sovrano: l'imperatore diviene veramente "emanazione ed ipostasi di Zeus"¹³². In questa sede non è possibile neppure accennare alla quantità di documenti epigrafici ed archeologici relativi al fenomeno: templi, altari, giochi istituiti in suo onore, emissioni numismatiche, statue, epigrafi di ogni genere costituiscono oggetto di una vasta letteratura, alla quale rimando senz'altro¹³³.

Ma Zeus non è l'unica divinità di cui Adriano fa uso per fini politico-religiosi. A seconda delle diverse città e regioni dell'Impero, e delle relative differenze culturali e religiose, entrano a far parte di un ideale pantheon politico altri dei: ad Alessandria Adriano è *synnaos* di Serapide¹³⁴ - a sua volta l'equivalente di Zeus - mentre a Mileto, presso il celebre santuario di Didyma, egli diviene Apollo *Didymaeus*¹³⁵. A Pergamo, la principale divinità di riferimento nel culto dell'imperatore è naturalmente Asclepio. In una base di marmo grigio rinvenuta nella città, Adriano è chiamato (*the)on epiphanestatos (ne)os Asklepios*: il più eminente degli dei, il nuovo Asclepio¹³⁶. Una stretta relazione tra l'imperatore e il dio della guarigione è sottesa pure nell'iscrizione dedicatoria del Portico Nord dell'Asklepieion, costruito da Pollione, un ricco cittadino pergameno, e dedicato "ad Asclepio, agli altri dei, e all'imperatore Adriano"¹³⁷. Altre testimonianze dimostrano che nel santuario l'imperatore era venerato anche a titolo personale: in tale senso dobbiamo intendere l'*Hadrianeion* menzionato da Elio Aristide (*Or.* XLVII, 29), e la statua in nudità eroica dedicata "al dio Adriano" da parte di quella Flavia Melitine, che fece costruire la Biblioteca dell'Asklepieion¹³⁸.

Ora, da un lato vi è una vasta documentazione sull'identificazione dell'imperatore con la massima divinità del pantheon imperiale, dall'altro sussistono prove certe che a Pergamo Adriano veniva adorato come ipostasi di Asclepio. Sulla scia delle tendenze sincretistiche accentuatesi in tutto l'Impero dall'inizio del II secolo, Zeus e Asclepio confluiscono nel santuario pergameno in un'unica divinità. Ad essa erige un tempio Rufino,

eminente cittadino e sacerdote di Zeus Olimpico: non vi è dubbio che la creazione del nuovo culto, e la costruzione del tempio ad esso dedicato siano avvenute sotto l'egida dell'imperatore stesso. Che per il tempio di *Zeus Asklepios Soter* venga adottata la tipologia architettonica del Pantheon - un *unicum* in Asia Minore - è un dato ricco di implicazioni: esso è infatti il tempio romano dove più è evidente la tendenza monoteistica della religiosità adrianea, ed è nello stesso tempo, si è supposto, tempio di culto dell'imperatore stesso nelle vesti di Zeus Helios¹³⁹.

Su tali basi è stato ipotizzato da diversi studiosi che alla figura della nuova divinità pergamena sia stato assimilato Adriano stesso¹⁴⁰. Se, come riteniamo probabile, la trasformazione iconografica del simulacro di Firomaco rappresentante Asclepio in una immagine di Zeus, testimoniata dal Cammeo Zulian, è da porsi in relazione con il culto di *Zeus Asklepios*, instaurato nel santuario pergameno sotto gli auspici di Adriano, è possibile scorgere dietro le fattezze del "Giove egioico" del cammeo di Venezia una rappresentazione dell'imperatore?

Alcuni riferimenti iconografici, ed un confronto particolarmente significativo, possono fornire più di una indicazione in questo senso. Rispetto alla maggior parte delle teste barbate ideali confrontabili, la figura del Cammeo Zulian si diversifica per un accentuato volgersi del capo e dello sguardo verso l'alto. Senza dubbio tali particolarità gli derivano in parte dal modello: tuttavia, confrontando la testa di Siracusa con la figura veneziana, risulta evidente che l'incisore ha inteso accentuare lo sguardo ispirato, soprattutto tramite la resa dell'iride.

Nella maggior parte delle teste ideali barbate di tipo eclettico databili in età romana, questa "tensione" verso l'alto è del tutto assente; essa si nota in qualche rara scultura di soggetto analogo d'età ellenistica come, ad esempio, nel Poseidon di Melos¹⁴¹. È invece caratteristica del tipo del sovrano ispirato, che dal mondo ellenistico viene adottato in Roma sin dall'età tardo-repubblicana, divenendo quindi stilema ricorrente nella ritrattistica aulica di età imperiale¹⁴². Nel ritratto di Adriano stesso appare, in alcuni esempi, lo sguardo volto verso il cielo: così si presenta un busto loricato a Parigi¹⁴³ (fig. 8), e in modo ancora più accentuato, una testa coronata, più grande del naturale, ora al Museo Nazionale di Atene¹⁴⁴ (fig.9). In entrambe le sculture, l'aspetto "patetico" del volto si accompagna ad una espressione imperiosa, analoga a quella della figura incisa nella gemma.

In quest'ultima, tuttavia, sui tratti fisionomici pre-

vale nettamente l'aspetto idealizzato della divinità. È questa, se così possiamo dire, l'espressione massima del ritratto divinizzato, in cui le fattezze personali del sovrano quasi si annullano in quelle ideali del dio. Nella ritrattistica antica tale fenomeno è stato spesso notato e discusso dagli studiosi. Esso si presenta già dall'inizio dell'epoca ellenistica: monete di Tolomeo Sotèr presentano il volto del sovrano incorniciato da lunga barba e da una chioma fluente, secondo l'iconografia di Zeus usuale nella monetazione dei Lagidi¹⁴⁵.

L'assunzione del concetto di *consecratio* da parte degli imperatori romani si riflette sin dal regno di Augusto in una serie di documenti in cui l'assimilazione del *princeps* ad una divinità segue lo stesso percorso. In monete augustee, diverse divinità come Apollo, Sol, etc. portano i tratti fisionomici dell'imperatore assimilati alle rispettive iconografie¹⁴⁶.

La ritrattistica imperiale fornisce numerosi esempi in cui l'apoteosi di un *princeps* è espressa tramite un'assimilazione iconografica che può andare dalla semplice assunzione di caratteri esteriori, alla trasfigurazione quasi completa dei tratti fisionomici. Se nei ritratti del "Serapis-typus" le peculiarità fisionomiche di Settimio Severo si mantengono, malgrado la nota acconciatura, la barba fluente ed un'espressione patetica, ancora ben riconoscibili¹⁴⁷, nell'identificazione con Eracle la fisionomia di Commodo si adegua alla struttura massiccia e ai tratti del volto dell'eroe greco, sin quasi a perdere la propria individualità¹⁴⁸. La difficoltà di riconoscere un imperatore quando esso era raffigurato secondo l'iconografia di una divinità era avvertita anche dagli antichi: Dione Cassio (65,15,1) riporta l'imbarazzo degli spettatori di fronte al celebre colosso presso l'Anfiteatro Flavio, da alcuni identificato con Nerone, da altri con Tito¹⁴⁹.

Esempi particolarmente significativi del fenomeno sono forniti dalla glittica imperiale. Nel Cammeo Gonzaga i personaggi raffigurati presentano tratti idealizzati a tal punto che ci si è domandati se in questo caso è ancora possibile parlare di "ritratto"¹⁵⁰. Ancora più in là si è spinto l'incisore del Cammeo Marlborough, dove i busti di profilo di Iuppiter-Ammon e Iuno-Isis celano le fattezze di una coppia imperiale la cui identità è ancora discussa¹⁵¹. Per quanto riguarda questi ultimi esempi, bisogna tener conto del fatto che, essendo la produzione di cammei destinata ad una ristretta cerchia di personaggi legati al potere, più che una precisa caratterizzazione fisionomica era importante per l'osservatore un altro elemento, quel linguag-

gio figurativo, ricco di allusioni a credenze religiose, ad iniziative propagandistiche, a programmi ideologici elaborati in seno alla corte imperiale, e che solo chi viveva in stretta relazione con essa poteva intendere¹⁵².

Queste considerazioni possono estendersi alla nostra gemma. In una cornice dominata da simboli del potere imperiale quali egida e corona di quercia, la riproduzione di un celebre simulacro di Asclepio si trasfigura in uno *Zeus Asklepios*, immagine di un culto elitario, ricco di implicazioni politiche e limitato ad una ristretta cerchia di personaggi legati al *princeps*. Da tali premesse si può immaginare che agli occhi del possessore del cammeo - molto probabilmente un devoto della nuova divinità sincretistica - una resa fedele al dato fisionomico avrebbe avuto ben poca importanza¹⁵³.

Vi è tuttavia un ritratto, già da tempo noto, che può rivestire un particolare significato nei riguardo della nostra ipotesi. È una testa marmorea *velato capite* rinvenuta negli ultimi anni del secolo scorso a Thera, e conservata nel Museo locale (figg. 10, 11). Il Wegner l'attribuì ad Adriano, rappresentato come *Pontifex Maximus*: notò tuttavia che mentre il volto presenta una innegabile somiglianza con immagini scultoree dell'imperatore, l'acconciatura non trova alcun confronto in tutta la ritrattistica di età imperiale¹⁵⁴. La questione è stata ripresa di recente dal Fittschen, che sottolinea giustamente l'analogia tra la capigliatura del ritratto in questione e quella di due opere attribuite dall'Andreae a Firomaco, l'Antistene e l'Asclepio, noto dalla sua unica copia marmorea, la testa di Siracusa. Sulla base di tale peculiarità, e sul fatto che il capo coperto non caratterizza necessariamente l'effigiato come *Pontifex Maximus*, secondo quanto sostenne il Wegner, egli rigetta l'ipotesi che si tratti di un imperatore, e pensa piuttosto ad un ritratto di privato, un devoto del celebre Asclepio di Pergamo, che ha voluto farsi ritrarre, secondo le consuetudini della *consecratio* privata, come il dio¹⁵⁵. Viene mantenuta tuttavia la datazione proposta dal Wegner in epoca tardo-adrianea o proto-antoniniana.

Rispetto ai ritratti attribuibili con sicurezza ad Adriano, il marmo di Thera si differenzia, più che nei particolari, nella struttura generale: qui il volto si presenta più arrotondato, gli "accidenti" fisionomici appaiono più ammorbiditi, la zona inferiore della testa, il ductus regolare delle ciocche della barba conferiscono all'immagine un aspetto "classico". Ma tali particolarità non sono assenti in qualche ritratto adrianeo, soprattutto di ambito orientale: si vedano, ad

esempio, la già citata testa al Museo Nazionale di Atene (fig. 9), oppure un'altra, di origine molto probabilmente microasiatica, che secondo C. Isler-Kerényi¹⁵⁶ raffigura Adriano come Zeus Olympios. In secondo luogo, è perlomeno singolare che un privato abbia potuto ispirarsi per il proprio ritratto divinizzato al simulacro di Firomaco, di cui non esiste altra copia marmorea oltre a quella di Siracusa, e che doveva pertanto essere non facilmente visibile ai fedeli.

Non essendovi motivi particolarmente seri per espungere la testa di Thera dal novero dei ritratti adrianei, mi sembra che si possa considerarla un'effigie divinizzata dell'imperatore, assimilato all'iconografia dell'Asclepio di Firomaco. Ma in base alle numerose testimonianze letterarie, epigrafiche ed archeologiche riguardanti i rapporti tra Adriano, i culti dell'Asklepieion ed il culto imperiale, un ritratto dell'imperatore assimilato al celebre simulacro pergameno non può che venire interpretato come una rappresentazione del *princeps* nelle vesti della nuova divinità panteistica, di *Zeus Asklepios Soter*. Nella scultura di Thera si conservano ancora i tratti fisionomici, che nel cammeo al Museo di Venezia sono celati sotto un aspetto fortemente idealizzato.

Mentre nella testa marmorea di Thera l'assimilazione di Adriano a *Zeus Asklepios*, come dimostra il motivo del capo coperto dal lembo della toga¹⁵⁷, è vista in chiave religiosa, nel Cammeo Zulian è posto chiaramente in rilievo l'aspetto ideologico e politico. Entrambi gli attributi del "Giove egioico" fanno parte, per lunga tradizione, del repertorio iconografico celebrativo del potere imperiale. La frequenza dell'egida nella raffigurazione dei sovrani quale simbolo del dominio universale discendente da Giove, non lascia dubbi sul fatto che anche in immagini puramente religiose venisse percepita un'allusione al potere imperiale: lo

dimostra il motivo statuario del "Giove egioico", impiegato per rappresentare sia la maggiore divinità del *pantheon* romano, sia il *princeps*. La medesima assimilazione di ideologia politica e valori religiosi vale, pur con una sfumatura differente, anche per la corona di quercia, che rivestiva presso i Romani sia un valore civile, come corona civica, sia un significato religioso, quale simbolo di Iuppiter. Ad entrambi è sotteso il concetto di salvazione: la corona civica veniva conferita a colui che aveva salvato la vita ad un cittadino romano, la corona di quercia è attribuito di Giove, dio salvifico per eccellenza.

Giustamente si è detto che le immagini di Giove o dell'imperatore con corona di quercia caratterizzano l'effigiato come salvatore e liberatore¹⁵⁸. Ma Sotèr è anche, da un lato, l'epiteto della divinità onorata nel tempio di Rufino¹⁵⁹, dall'altro il titolo onorifico sovente applicato all'imperatore stesso: alcune basi di statue nell'Olympieion di Atene sono offerte ad Adriano Sotèr¹⁶⁰, e la medesima dedica compare su altari rinvenuti a Pergamo¹⁶¹.

Nel Cammeo Zulian, se la nostra supposizione è esatta, si esprimono entrambi gli aspetti del concetto del potere imperiale nel mondo orientale: il *princeps* è ipostasi di Zeus, ed espressione assoluta del potere terreno, ma al contempo Asklepiòs, divinità benefica e salvatore dell'Impero. In esso possiamo forse vedere una testimonianza di fedeltà al culto imperiale da parte di qualche eminente cittadino microasiatico, ed un documento di quella visione autocratica del potere che diverrà predominante nella concezione politica del mondo tardo-antico.

*Dipartimento di Scienze
Storico-Archeologiche e Orientalistiche
Università di Venezia*

ABBREVIAZIONI

MEGOW, *Kameen*: W. R. MEGOW, *Kameen von Augustus bis Alexander Severus*, Berlin 1987.

Phyromachos-Probleme: B. ANDREAE (a cura di) *Phyromachos-Probleme*, 31. ErgH "RM", Mainz 1990.

Desidero qui ringraziare il Prof. Gustavo Traversari, che ha seguito la presente ricerca con preziosi consigli e indicazioni.

¹ Altezza mm. 68, larghezza massima mm. 63. Si conserva nella vetrina delle gemme della sala VII. N. 160 dell'inventario manoscritto di G. B. LORENZI, *Elenco generale degli oggetti esistenti nel Museo dell'Imperial Regia Biblioteca Marciana*, Venezia 1838, sezione V.

Bibliografia: E. Q. VISCONTI, *Osservazioni sopra un antico cammeo rappresentante "Giove egio"*, Padova 1793, ristampato in *Opere Varie I*, Milano 1827, p. 191 ss., tav. 16; C. BIANCONI, *Riflessioni sopra un antico cammeo rappresentante "Giove egio"*, Padova 1793 (rist. Bologna 1818); A. L. MILLIN, *Mythologische Gallerie*, Berlin-Stettin 1820, p. 7, tav. XI, n. 36; L. CICOGNARA, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova*, III, Prato 1824, p. 237, nota 2; F. THIERSCH, *Reisen in Italien seit 1822*, Leipzig 1826, p. 248 s.; CH. LENORMANT, *Nouvelle Galerie Mythologique*, Paris 1850, p. 30, tav. VI, 1; J. H. KRAUSE, *Pyrgoteles oder die edlen Steine der Alten*, Halle 1856, p. 271, tav. I, 10; C. O. MÜLLER-F. WIESELER, *Denkmäler der alten Kunst*, Göttingen 1860-61, II ed., II, p. 2, tav. 1,2; G. VALENTINELLI, in "Atti Venezia" ser. III, 7, 1863, p. 19; E. A. CICOGNA, *Intorno al Cammeo intitolato "Giove egio" in onice della Biblioteca Marciana*, Venezia 1865; J. OVERBECK, *Griechische Kunstmythologie II, Zeus*, Leipzig 1871, p. 243 ss., tav. gemme III, 3; G. VALENTINELLI, *Il Museo Archeologico della Reale Biblioteca Marciana di Venezia*, Venezia 1872, p. 67, n. 162; C. W. KING, *Antique Gems and Rings*, London 1872, I, p. 295, II, p. 46, tav. 10,4; F. WIESELER, in "Göttingen Nachrichten" 23, 1874, p. 584 s.; E. SAGLIO, in C. DAREMBERG-E. SAGLIO, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines I*, Paris 1877, p. 103, s.v. "Aegis"; H. HEYDEMANN, in III Hallisches Winckelmannsprogramm, Halle 1879, p. 16; V. SACKEN, in "Archäologisch-epigraphische Mitteilungen aus Österreich" 3, 1879, p. 138; F. LENORMANT, in "Gazette Archéologique" 3, 1887, pp. 95, 98; G. TREU, in "AA" 1, 1889, p. 105; M. SOMMERVILLE, *Engraved Gems, their History and Place in Art. Catalogue raisonné of the Somerville Collection of engraved Gems*, Philadelphia 1889, p. 662 s.; C. O. MÜLLER-F. WIESELER-K. WERNICKE, *Antike Denkmäler zur griechischen Götterlehre*, IV ed., Leipzig 1899, I, tav. III, 7; A. FURTWÄNGLER, *Die antiken Gemmen*, Leipzig-Berlin 1900, I, tav. 59, 8, II, p. 266 n. 8, III, p. 155; G. PELLEGRINI, *Descrizione degli oggetti antichi componenti la sezione classica del Regio Museo Archeologico di Venezia*, II, Padova 1914, tav. 87, n. 286; E. F. BANGE, *Berlin, Staatliche Museen. Die italienischen Bronzen der Renaissance und des Barocks II: Reliefs und Plaketten*, Berlin 1922, p. 10, riguardo al n. 57; L. MARIANI, in "Notiziario archeologico" 3, 1922, p. 15; G. LIPPOLD, *Gemmen und Kameen des Altertums und der Neuzeit*, Stuttgart 1922, p. 169, tav. II, 2; F. EICHLER-E. KRIS, *Die Kameen im Kunsthistorischen Museum*, Wien 1927, p. 67, riguardo al n. 30; C. ANTI, in "Dedalo" 7, 1927 p. 618 ss., fig. a p. 613; ID., *Il Regio Museo Archeologico nel Palazzo Reale di Venezia*, Roma 1930, p. 144 s., tav. 11; A. B. COOK, *Zeus. A Study in ancient Religion*, III, 1, Cambridge (Mass.) 1940, p. 537 s., nota 2, tav. XLIII; B. FORLATI TAMARO, *Il Museo archeologico del Palazzo Reale di Venezia*, Roma 1953, p. 16, n. 1, fig. a p. 58; G. R. GIGLIOLI, *Arte*

greca, Milano 1955, II, p. 956 s., fig. 712; A. ALFÖLDI, in "UrSchweitz" 21, 1957, p. 92, tav. IV, 5; G. A. MANSUELLI, in *E. A. A. III*, 1960, p. 238, s.v. "Egida"; P. R. FRANKE, *Die antiken Münzen von Epirus*, I, Wiesbaden 1961, p. 152, nota 52; H. MÖBIUS, *Alexandria und Rom* (Abh. München, N.F. Heft 1959) München 1964, p. 32, e nota 16; I. FAVARETTO, in "Atti Venezia" 123, 1964-65, p. 29; I. BALDASSARRE, in *E. A. A. VII*, 1966, p. 1131, s.v. "Venezia"; G. M. A. RICHTER, *Engraved Gems of the Greeks and the Etruscans*, London 1968, p. 149 s., n. 591; E. ZWIERLEIN DIEHL, *Die antiken Gemmen des Kunsthistorischen Museums in Wien*, München 1973, I, p. 41 riguardo al n. 27; I. JACOPI, in "BdA" ser. VI, 6, 1980, p. 20 e fig. 15; W. R. MEGOW, in "JdI" 100, 1985, p. 453; L. BESCHI, in "AquilNost" 57, 1986, col. 422 s.; MEGOW, *Kameen*, pp. 47, 77, 209; M. ZORZI, in *Collezioni di antichità a Venezia nei secoli della Repubblica*, Cat. Mostra, Roma 1988, p. 153 s.; I. FAVARETTO, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, Roma 1990, p. 220 ss.

² Ms. Correr P. D. 665/c. Sulla figura di Girolamo Zulian collezionista di antichità v. FAVARETTO, *art. cit.*, p. 27 ss.; ZORZI, *art. cit.*, p. 152 ss.; FAVARETTO, *op. cit.*, loc. cit.

³ BIANCONI, *op. cit.*

⁴ Fece da tramite tra i due il conte Camillo Giacomazzi, segretario dello Zulian a Costantinopoli, che riferì dell'intera vicenda parecchio tempo dopo, in una lettera indirizzata nel 1832 allo studioso veneziano Emanuele Cicogna: cfr. "Modo con cui il Cavaliere Girolamo Zulian Veneto Patrizio ottenne in Costantinopoli il Cammeo "Giove egio" nel 1786-7": Correr, Ms. Cicogna 750/XI; v. anche CICOGNA, *op. cit.*, p. 5 ss.; FAVARETTO, *art. cit.*, p. 29; BESCHI, *art. cit.*, col. 420; FAVARETTO, *op. cit.*, p. 222.

⁵ VISCONTI, *op. cit.*

⁶ Il MEGOW (*art. cit.*, p. 453, nota 43) fa risalire al FURTWÄNGLER il dato della provenienza della gemma veneziana, ritenendo che lo studioso tedesco abbia ricevuto questa informazione da qualcuno in Venezia, desideroso di nascondere, con una falsa provenienza, l'eventualità che il cammeo fosse un'opera moderna, come dimostrerebbe una placchetta rinascimentale al Kunsthistorisches Museum di Vienna pubblicata dal BANGE (*op. cit.*, loc. cit.), e ritenuta copia del pezzo veneziano. A parte il fatto che il carteggio sopra citato, ben anteriore all'epoca del FURTWÄNGLER, è esplicito riguardo l'origine del pezzo, il tipo di Giove nella placchetta di Vienna somiglia al "Giove egio" veneziano solo superficialmente, e si collega piuttosto ad una gemma analoga, conservata nel Kunsthistorisches Museum stesso (bibl. *infra*, nota 41).

⁷ Su questo tipo di pietra v. ora G. DEVOTO - A. MOLAYEM, *Archeogemmologia*, Roma 1990, p. 46.

⁸ V. *infra*.

⁹ In *Opere varie*, cit., p. 203.

¹⁰ *Op. cit.*, II, p. 266, n. 8.

¹¹ ANTI, *art. cit.*, p. 618 ss.; ID., *op. cit.*, p. 144 s.

¹² FURTWÄNGLER, *op. cit.*, loc. cit.; LIPPOLD, *op. cit.*, loc. cit.; COOK, *op. cit.*, loc. cit.; GIGLIOLI, *op. cit.*, p. 956.

¹³ ANTI, *art. cit.*, p. 618.

¹⁴ RICHTER, *op. cit.*, loc. cit.

¹⁵ MÖBIUS, *op. cit.*, loc. cit., in relazione cronologica con la Tazza Farnese.

¹⁶ MEGOW, *art. cit.*, loc. cit.

¹⁷ MEGOW, *Kameen*, pp. 77, 209.

¹⁸ HEYDEMANN, *art. cit.*, loc. cit.

¹⁹ *Op. cit.*, loc. cit.

²⁰ FRANKE, *op. cit.* in nota 1, loc. cit.

²¹ V. ad es. MÖBIUS, *op. cit.*, p. 33, nota 16, citando inoltre il parere di M. L. Vollenweider.

²² B. ANDREAE, in *Phyromachos-Probleme*, p.45 ss.; ID., *Laokoon und die Kunst von Pergamon. Die Hybris der Giganten*, Frankfurt 1991, p.9 ss. e *passim*; ID., in "AW" 23, 1992, pp. 41 ss., 65.

²³ ANDREAE, in *Phyromachos-Probleme*, p.47 s.

²⁴ A. STEWART, *Attika. Studies in Athenian Sculpture of the Hellenistic Age*, London 1979, p. 16.

²⁵ ANDREAE, in *Phyromachos-Probleme*, p. 54 ss., figg. 1, 2, tavv. 24, 25.

²⁶ F. ZEVI, in "RendPontAcc" 42, 1969-70, p.110 ss.; sul ritratto di Antistene v. B. ANDREAE, in *Eikones*, Festschrift H. Jucker, 12 Beih. "AntK", Bern 1980, p. 40 ss.; N. HIMMELMANN, in *Phyromachos-Probleme*, p. 13 ss.; ANDREAE, in *Phyromachos-Probleme*, p. 49 ss.

²⁷ ANDREAE, in *Phyromachos-Probleme*, p. 50 ss.

²⁸ ANDREAE, in *Phyromachos-Probleme*, p. 72 ss.

²⁹ ANDREAE, in *Phyromachos-Probleme*, p.77 ss.; v. anche CHR. LANDWEHR, in *Phyromachos-Probleme*, p. 101 ss.

³⁰ ANDREAE, in *Phyromachos-Probleme*, p. 83 s.

³¹ ANDREAE, in *Phyromachos-Probleme*, p. 87 ss.; v. anche E. L. SCHWANDNER, in *Phyromachos-Probleme*, p. 41 ss.

³² H. MÜLLER, in "Chiron" 22, 1992, pp. 195 ss., 206 ss.; v. anche ANDREAE, in *Phyromachos-Probleme*, p. 85 s. Altre sono le osservazioni critiche avanzate dall'autore, ma non è il caso in questa sede di riferirne. In generale, nei confronti della ricostruzione dell'ANDREAE, l'articolo del MÜLLER si dimostra permeato di un eccessivo scetticismo.

³³ HIMMELMANN, in *Phyromachos-Probleme*, p. 13 ss; cfr. anche A. STÄHLI, in "AA" 1991, p. 251, nota 96; tendenzialmente contro l'attribuzione dell'Antistene ad un Firomaco del tardo V - inizi del IV sec. a.C. da ultimo F. QUEYREL, in "RA" 1992, p. 378. HIMMELMANN distingue sulla base delle fonti tre artisti di nome Firomaco: quello su cui verte la tesi dell'ANDREAE sarebbe Firomaco III, attivo - anche per l'HIMMELMANN - intorno alla metà del II sec. a.C. La distinzione tra tre scultori omonimi è ripresa anche dal QUEYREL, che colloca però l'attività di Firomaco III tra il 210 e indicativamente il 168 a.C. (*art. cit.*, p. 379 s.).

³⁴ Due recenti manuali americani: A. STEWART, *Greek Sculpture, an Exploration*, Yale University, New Haven-London 1991, I, p. 302 s.; R.R.R. SMITH, *Hellenistic Sculpture*, New York 1991, p. 36.

³⁵ Sul problema da ultimo G. DE LUCA, in *Phyromachos-Probleme*, p. 25 ss., con bibl. in nota 2; MÜLLER, *art. cit.*, p. 198 s. e nota 18; U. WESTERMARK, in "NumAntCl" 20, 1991, p. 155 s. Dopo la correzione delle ultime bozze del presente articolo, è apparso un ulteriore contributo di B. ANDREAE (in "RM" 100, 1993, p. 83 ss.) su Firomaco, nel quale si discute di alcuni dei problemi ora esposti: nella sostanza, lo studioso ribadisce le conclusioni cui era giunto nei precedenti lavori sull'argomento.

³⁶ LANDWEHR, in *Phyromachos-Probleme*, pp. 105, 114.

³⁷ K. FITTSCHEN, in *Mousikòs Aner*, Festschrift M. Wegner zum 90. Geburtstag, Bonn 1992, p. 118, nota 26.

³⁸ ANDREAE, in *Phyromachos-Probleme*, p. 95.

³⁹ ANDREAE, in *Phyromachos-Probleme*, pp. 50 ss., 53.

⁴⁰ Cfr. in generale E. THIEMANN, *Hellenistische Vatergottheiten*, Münster 1951; LANDWEHR, in *Phyromachos-Probleme*, p. 101 ss.; su singole divinità: W. HORNOSTEL, *Sarapis. Studien zur Überlieferungsgeschichte, den Erscheinungsformen und Wandlungen der Gestalt eines Gottes*, E.P.R.O. 32, Leiden 1973, in particolare p. 133 ss. sull'"Anastoletypus"; H. G. MARTIN, *Römische Tempelkultbilder. Eine archäologische Untersuchung zur*

späten Republik, Roma 1987, p. 131 ss., su Juppiter Optimus Maximus Capitolinus; per ulteriore bibl. v. LANDWEHR, in *Phyromachos-Probleme*, p. 101.

⁴¹ SACKEN, *art. cit.* in nota 1, loc. cit.; EICHLER-KRIS, *op. cit.* in nota 1, p. 67; MEGOW, *Kameen*, p. 47, A 88 p. 208.

⁴² FURTWÄNGLER, *op. cit.* in nota 1, III, p. 158 s., fig. 112; LIPPOLD, *op. cit.* in nota 1, p. 169, tav. III, 1; COOK, *op. cit.* in nota 1, p. 537 s., fig. 348; O. NEVEROV, *Antique Cameos in the Hermitage Collection*, Leningrad 1971, pp. 30 s., 59, 76 n. 5; X. GOBURNOVA-I. SAVERKINA, *Greek and Roman Antiquities in the Hermitage*, Leningrad 1975, n. 84; MEGOW, *Kameen*, pp. 47, 78, A 90 p. 209; O. NEVEROV, *Ancient Cameos in the Collection of the Hermitage*, Leningrad 1988, p. 39, n. 9; LANDWEHR, in *Phyromachos-Probleme*, p. 110, fig. 1.

⁴³ Ad es. il Giove inciso in un cammeo a Filadelfia, vagamente simile al nostro per lo schema della capigliatura, ma per il resto profondamente differente, databile probabilmente alla fine del II sec. d.C. (v. bibl. *infra*, nota 100). Profondamente diverso è anche un cammeo in malachite rappresentante "Giove egioico", conservato a Cambridge e noto da un disegno pubblicato da COOK, *op. cit.*, p. 538, tav. 44. Il disegno restituisce una figura dai tratti fortemente schematici, che potrebbe forse porsi in un'epoca contemporanea al cammeo di Filadelfia.

⁴⁴ In generale sulle fonti v. K. KRAFT, in "JNG" 3-4, 1952-53, p. 24 s.

⁴⁵ KRAFT, *art. cit.*, p. 26.

⁴⁶ Fonti raccolte in H. MARZELL - C. CENTLIVRES, in *R. A. C.* 4, Stuttgart 1959, col. 745 s., s. v. "Eiche".

⁴⁷ P. GARDNER, *B. M. C., Thessaly to Aetolia*, London 1883, p. 88, nn. 2-4, tav. XVII, 2; p. 89, n. 9 ss., tav. XVII, 5-8 (Epiro); p. 1, n. 1 ss., tav. I, 1-2 (Tessaglia); p. 55, n. 1 ss. (Illiria); v. anche FRANKE, *op. cit.* in nota 1, p. 152. In generale sulla corona di quercia v. OVERBECK, *op. cit.* in nota 1, p. 232 ss.; COOK, *op. cit.* in nota 1, p. 537 s.; KRAFT, *art. cit.*, p. 24 ss.; MARZELL-CENTLIVRES, *art. cit.*, col. 756; M. SCHLEIERMACHER, in "KölnJbVFrühGesch" 23, 1990, p. 253.

⁴⁸ R. STUART POOLE, *B. M. C., Italy*, London 1873, p. 71, n. 7; p. 145, n. 1; KRAFT, *art. cit.*, p. 26.

⁴⁹ H. GAEBLER, *Die antike Münzen Nord-Griechlands III, Makedonia und Paionia*, II vol., Berlin 1906, ad es. p. 191, nn. 7-9, tav. XXXIV, 22; p. 193, n. 24, tav. XXXV, 1; COOK, *op. cit.*, II, p. 1187, nota 4.

⁵⁰ B.V. HEAD, *B.M.C., Phrygia*, London 1906, p. 4, n. 3, tav. II, 5 (Acmonia); p. 47, n.1 (Amorion); p. 74, tav. X, 6-7 (Apamea); OVERBECK, *op. cit.*, p. 234, con qualche altro esempio; KRAFT, *art. cit.*, loc. cit. La presenza della corona di quercia sulla testa di Zeus in un conio da Sagalassos, segnalata dall' OVERBECK, è dubbia; cfr. KRAFT, *art. cit.*, p. 27, nota 129.

⁵¹ Si vedano ad esempio le centinaia di emissioni alessandrine con il profilo di Zeus, dove esso si presenta sempre laureato, o con il capo cinto da una benda: R. STUART POOLE, *B.M.C., Alexandria*, London 1892, ad es. tavv. III, 3-4; IV, 5-6; V, 7-9; VI, 4, etc.

⁵² V. *infra*.

⁵³ KRAFT, *art. cit.*, p.24; MARZELL-CENTLIVRES, *art. cit.*, col. 752; SCHLEIERMACHER, *art. cit.*, loc. cit.

⁵⁴ KRAFT, *art. cit.*, pp. 24-27.

⁵⁵ F. GNECCHI, *I medaglioni romani*, II, Milano 1912, p. 56, n. 41, tav. 81, 2; SCHLEIERMACHER, *art. cit.*, loc. cit.

⁵⁶ *Art. cit.*, p. 249 ss.

⁵⁷ K. GSCHWANTLER, *Guss+Form, Bronzen aus der Antikensammlung, Sonderausstellung Wien*, Wien 1986, p. 87, n. 102, tav. 5, con bibl.

⁵⁸ KRAFT, *art. cit.*, p.85.

- ⁵⁹ C. I. L. VIII, 6981; COOK, *op. cit.* in nota 1, I, p.41 nota 5; KRAFT, *art. cit.*, pp. 84-90: su questa iscrizione il Kraft basa l'errata convinzione che, in ambito romano, immagini di Juppiter con corona di quercia siano limitate o al culto di Zeus Dodonaeus, o alla cultura religiosa e figurativa numidica: gli esempi che seguono dimostrano che tale ipotesi non può essere considerata valida.
- ⁶⁰ G. KOCH-H. SICHTERMANN, *Römische Sarkophage, Handbuch der Archäologie*, München 1982, p. 184, fig. 216; C. NAUERTH, *Vom Tod zum Leben. Die christlichen Totenerweckungen in der spätantiken Kunst*, Wiesbaden 1980, p. 108 s., fig. 80.
- ⁶¹ Affresco da Ercolano: OVERBECK, *op. cit.* in nota 1, p. 238; COOK, *op. cit.*, III, p. 36, fig. 8 e tav. IV; AA. VV., *La Pittura di Pompei*, Milano 1991 (ed. or. 1990), pp. 247, 253, fig. 156 (particolare). Affresco da Pompei: *ibid.*, p. 1032 s., tav. LXXII (corona di quercia dubbia).
- ⁶² Qualche altro esempio in MEGOW, *Kameen*, p. 47. Sulla datazione in età romana di questi pezzi v. *infra*.
- ⁶³ A. ALFÖLDI, *Die monarchische Repräsentation im römischen Kaiserreiche*, Darmstadt 1970, p. 128 ss.; SCHLEIERMACHER, *art. cit.*, p. 253; v. anche KRAFT, *art. cit.* in nota 44, p. 28 ss. e *passim*; A. ALFÖLDI, in "MusHelv" 9, 1952, p. 213 s.
- ⁶⁴ ALFÖLDI, *op. cit.*, p. 213 s.
- ⁶⁵ H. G. NIEMEYER, *Studien zur statuarischen Darstellung der römischen Kaiser*, Monumenta Artis Romanae VII, Berlin 1968, p. 59 ss.; C. MADERNA, *Iuppiter Diomedes und Merkur als Vorbilder für römische Bildnisstatuen*, Heidelberg 1988, pp. 19 ss., 25 s., 44 s.
- ⁶⁶ Sull'origine ellenistica dell'identificazione tra il sovrano e Zeus, cfr. ALFÖLDI, *op. cit.*, p. 220 s.
- ⁶⁷ COOK, *op. cit.*, in nota 1, III, p. 866. In generale sull'egida v. E. SAGLIO, *art. cit.* in nota 1, p. 101 ss.; ROSCHER, in W. H. ROSCHER, *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie* I. 1, Leipzig 1884-86, col. 149 ss., s. v. "Aigis"; STENGEL, in Pauly - Wissowa I, Stuttgart 1893, col. 970 ss., s. v. "Aigis"; L. R. FARNELL, *The Cult of the Greek States*, I, New York 1896 (II ed. 1977), p. 96 ss.; MANSUELLI, *art. cit.* in nota 1, p. 237 s.; M. HALM TISSERANT, in "RA" 1986, p. 245 ss. (Atena), p. 253 ss. (Zeus). Sull'egida come attributo di Zeus si vedano inoltre OVERBECK, *op. cit.* in nota 1, p. 246 ss.; COOK, *op. cit.*, p. 866 s.
- ⁶⁸ Dall'epiclesi omerica gli eruditi settecenteschi hanno tratto la denominazione per le rappresentazioni in cui la maggiore divinità dell'Olimpo è caratterizzata dall'egida: Zeus *aigiochos* o Juppiter *aegiochus*. Tali denominazioni sono rimaste sino ai giorni nostri: esse tuttavia debbono essere intese come espressioni letterarie, senza alcun riflesso nella pratica culturale greca e romana (FARNELL, *op. cit.*, p. 96).
- ⁶⁹ Oltre alla bibl. citata in nota 67 si vedano vari esempi raccolti da P. DEMARGNE - H. CASSIMATIS, in *L. I. M. C. II*, 1984, ad es. n. 21 p. 959, n. 31 p. 960, nn. 40, 42 p. 962, nn. 118-121 p. 969 s.
- ⁷⁰ GARDNER, *B. M. C., Seleucid Kings of Syria*, London 1878, p. 15, n. 17; COOK, *op. cit.*, III, p. 532 s., figg. 338-343.
- ⁷¹ GARDNER, *op. cit.* in nota 47, p. 95, n. 22 (Ambracia).
- ⁷² H. KÄHLER, *Der grosse Fries von Pergamon*, Berlin 1948, p. 147 ss., tav. 2; E. SCHMIDT, *Le grand autel de Pergame*, Leipzig 1962, p. 10 s., figg. 7-8; K. SCHEFOLD, *Die Göttersage in der klassischen und hellenistischen Kunst*, München 1981, p. 107, fig. 138. Sulla cronologia del monumento v. ora M. KUNZE e TH. M. SCHMIDT, in *Phyromachos-Probleme*, rispettivamente p. 123 ss. e p. 141 ss. (abbassano la datazione tradizionale al 168-156 a.C.).
- ⁷³ Cfr. F. VIAN, M. B. MOORE, in *L. I. M. C. IV*, I, 1988, s. v. "Gigantes", ad es. n. 29 p. 207, n. 50 ss. p.212; in generale *ibid.*, p. 255; F. VIAN, *Répertoire des Gigantomachies figurées dans l'art grec et romain*, Paris 1951, p. 19 ss.
- ⁷⁴ MARIANI, *art. cit.* in nota 1, p. 7 ss., figg. 1-2; M. SQUARCIAPINO, *La scuola di Afrodizia*, Roma 1943, p. 35 ss., tav. IX; E. PARIBENI, *Catalogo delle sculture di Cirene*, Roma 1959, p. 78, n. 185, tav. 106; LANDWEHR, in *Phyromachos-Probleme*, p. 105, n. 1, tavv. 56-57.
- ⁷⁵ JACOPI, *art. cit.* in nota 1, p. 15 ss., figg. 1 e 4-10.
- ⁷⁶ *Ibid.*, p. 18, figg. 11-12.
- ⁷⁷ A. BLANCO, *Museo del Prado. Catalogo de la escultura*, Madrid 1957, p. 24, n. 16, tav. III.
- ⁷⁸ Per il ritratto si vedano: H. KYRIELIS, *Bildnisse der Ptolemäer*, Berlin 1975, p. 70 s., H 3 p. 175, tav. 59, 3-4, con discussione sulle precedenti interpretazioni e bibl.; MADERNA, *op. cit.* in nota 65, p. 50; R.R.R. SMITH, *Hellenistic Royal Portraits*, Oxford 1988, pp. 97, 168, n. 61, tav. 41; per il tipo statuario: P. E. ARIAS, in "RIASA" 9, 1942, p. 97.
- ⁷⁹ E. A. 816 (Amelung); JACOPI, *art. cit.*, p. 18 con precedente bibl.; ora S. DE ANGELI, in "StUrbIn" 60, 1987, p. 68 ss., fig. 1.
- ⁸⁰ A. ANDREN, in "OpRom" 5, 1965, p. 78, n. 1, tav. I, figg. 1-2; E. BERGER, in "AntK" 11, 1968, p. 138 ss.; DE ANGELI, *art. cit.*, p. 69 ss.
- ⁸¹ MARIANI, *art. cit.*, p. 10 s., fig. 3; ARIAS, *art. cit.*, p. 97, fig. 3.
- ⁸² H. STUART JONES, *A Catalogue of the ancient Sculpture in the Palazzo dei Conservatori*, Oxford 1926, p. 132 ss., n. 10, tav. 46; JACOPI, *art. cit.*, p. 18, fig. 13.
- ⁸³ MARIANI, *art. cit.*, pp. 13 s., 17; ARIAS, *art. cit.*, pp. 97, 101.
- ⁸⁴ BERGER, *art. cit.*, pp. 138, 140 s.
- ⁸⁵ DE ANGELI, *art. cit.*, p. 70 s.
- ⁸⁶ Sui caratteri della testa cfr. LANDWEHR, in *Phyromachos-Probleme*, loc. cit.
- ⁸⁷ JACOPI, *art. cit.*, pp. 16, 18.
- ⁸⁸ DE ANGELI, *art. cit.*, p. 71.
- ⁸⁹ P. PEDRIZET, in "MonPiot" 21, 1913, p. 55 ss.; ALFÖLDI, *op. cit.* in nota 63, p. 239; E. SCHWARZENBERG, in *Alexandre le Grand*, Entretiens Hardt XXII, Genève 1975, p. 233 s.; E. LA ROCCA, *L'età d'oro di Cleopatra. Indagini sulla Tazza Farnese*, Roma 1984, p. IX. Per le gemme si veda la nota corniola firmata da Neisos, in M. ZAZOFF, *Die antiken Gemmen*, Handbuch der Arch., München 1983, p. 201, tav. 48, 3.
- ⁹⁰ R. STUART POOLE, *B. M. C., The Ptolemies, Kings of Egypt*, London 1883, p. 9, n. 74 s., tav. II, 2; p. 10, n. 84, tav. II, 4, etc.; v. anche P. BASTIEN, in "NumAntCl" 9, 1980, p. 251, tav. I, 4. Sull'identificazione dei sovrani ellenistici con Zeus cfr. J. R. FEARS, *Principes a diis electus: the divine Election of the Emperor as a divine concept at Rome* (Papers and Monograph of the Am. Ac. Rome, 26) Rome 1977, p. 29 ss.; MADERNA, *op. cit.* in nota 65, p. 49 ss.
- ⁹¹ MÖBIUS, *op. cit.* in nota 1, tav. IV, 5.
- ⁹² All'infuori dell'Egitto, ne fece uso anche Demetrio Poliorcete: v. A. FURTWÄNGLER, in "JdI" 4, 1889, p. 69; E. T. NEWELL, *The Coinage of Demetrius Poliorcetes*, London 1927, p. 43.
- ⁹³ MÖBIUS, *op. cit.*, p. 22, tav. IV, 2.
- ⁹⁴ Cfr. MEGOW, *Kameen*, ad es. A 18 p. 166, A 29 p. 170, A 30 p. 171 (Augusto); A 70 p. 191, A 71 p. 193, A 73-74 p. 194 (Claudio); A 93 p. 211 s., A 98 p. 213 s. (Nerone); A 110 p. 221 s. (Domiziano); A 129 p. 232 (Adriano); A 141 p. 238 s. (Commodo?); A 143 p. 239 s. (Caracalla).
- ⁹⁵ BASTIEN, *art. cit.*, pp. 251 ss., 258 ss.
- ⁹⁶ W. H. GROSS, *Bildnisse Traians* (Das röm. Herrscherbild II, 2) Berlin 1940, rispettivamente p. 108, tav. 32, a (Copenaghen) e p. 112 ss., tav. 32, b (Monaco); BASTIEN, *art. cit.*, p. 255, tav. I, 8.
- ⁹⁷ V. ad es. una statua loricata di ignoto alla Gliptoteca di Monaco (F. FELTEN, in "AA" 1971, p. 233 ss.; K. STEMMER, *Untersuchungen zur Typologie, Chronologie und Iconographie der Panzerstatuen*, Berlin 1978, p. 123 nota 349), ed una di tipologia analoga a Cagliari (C.C. VERMEULE,

in "Berytus" 13, 1959, p. 35 n. 19); qualche altro esempio, più o meno pertinente, raccolto in BASTIEN, *art. cit.*, nota 52.

⁹⁸ Cfr. OVERBECK, *op. cit.* in nota 1, p. 218; STUART POOLE, *B. M. C., Alexandria*, cit. in nota 51, p. 17 n. 129.

⁹⁹ MEGOW, *Kameen*, A 88 p. 208, tav. 34,1, A 90 p. 209 (ma sulla datazione di questi pezzi v. *infra*).

¹⁰⁰ LENORMANT, *art. cit.* in nota 1, p. 95 ss., tav. 13; SOMMERVILLE, *op. cit.* in nota 1, p. 661 s., tav. 104; FURTWÄNGLER, *op. cit.* in nota 1, III vol., p. 333 (datato nel II sec. d.C.); EICHLER-KRIS, *op. cit.* in nota 1, p. 67. Giudicandolo sul disegno pubblicato dal LENORMANT, il MEGOW (*Kameen*, nota 240 p. 77) lo considera "...das Bild eines monumentalen Christuskopfes des modernen Klassizismus, dem irrtümlich die Attribute des antiken Göttervaters gegeben wurde". Ma dalla fotografia del SOMMERVILLE, esso appare stilisticamente vicino a teste barbute di divinità di epoca romana, ad esempio una scultura a Tunisi, databile in epoca antoniniana (LANDWEHR, in *Phyromachos-Probleme*, p. 105, n. 3, tav. 58) il che conferma la datazione già proposta dal FURTWÄNGLER.

¹⁰¹ W. GURLITT, in "Archäologisch-epigraphische Mitteilungen aus Österreich" 2, 1878, p. 146 s., tav. 7; S. REINACH, *Répertoire de la statuarie grecque et romaine II*, Paris 1918, p. 8, n. 4.

¹⁰² TREU, *art. cit.* in nota 1, loc. cit.; REINACH, *op. cit.*, p. 9, n. 2.

¹⁰³ J. E. STAMBAUGH, *Sarapis under the early Ptolemies*, E.P.R.O. 25, Leiden 1972, p. 83 s.; HORNOSTEL, *op. cit.* in nota 40, pp. 22 nota 1, 333 s., 353.

¹⁰⁴ STAMBAUGH, *op. cit.*, p. 75 ss.; HORNOSTEL, *op. cit.*, p. 220 nota 3.

¹⁰⁵ V. ad es. J. OVERBECK, *Geschichte der griech. Plastik*, III ed., I, Berlin 1881, p. 274; H. BRUNN, *Griechische Götterideale*, München 1893, p. 96 ss.; v. anche COOK, *op. cit.* in nota 1, II vol., 1925, p. 1078.

¹⁰⁶ THIEMANN, *op. cit.* in nota 40, p. 21 s.

¹⁰⁷ P. KRANZ, in "AntK" 32, 1989, p. 59 ss., su una serie di bronzetti romani riconducibili al tipo Klein-Glienicke; più in generale ID., in "Jdl" 104, 1989, in particolare pp. 132 ss., 140 ss., 149 ss. In maniera corrispondente, statue cultuali di Zeus, come la nota scultura a Istanbul proveniente dal tempio di Hera a Pergamo, mutuano da qualche famoso *agalma* medio-ellenistico rappresentante Asclepio particolari iconografici, quali la posizione della mano sinistra atteggiata nel "Rede-Gestus": v. *ibid.*, p. 133 s. con le note 73, 76-77, e p. 147.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 141 ss.

¹⁰⁹ Ch. HABICHT, *Altertümer von Pergamon VIII*, 3, *Die Inschriften des Asklepieions*, Berlin 1969, p. 102 s., n. 63.

¹¹⁰ Sull'edificio pergameno cfr. O. DEUBNER, *Das Asklepieion von Pergamon, kurze vorläuf. Beschreibung*, Berlin 1938, p. 52 ss.; E. OHLEMUTZ, *Die Kulte und Heiligtümer der Götter in Pergamon*, Würzburg 1940, p. 137 ss.; HABICHT, *op. cit.*, p. 11 ss.; M. LE GLAY in "BCH" 100, 1976, p. 347 ss.; O. ZIEGENHAUS, *Altertümer von Pergamon XI*, 3, *Das Asklepieion III, Die Kultbauten aus römischer Zeit an der Ostseite des heiligen Bezirks*, Berlin 1981, p. 30 ss.; W. RADT, *Pergamon. Geschichte und Bauten, Funde und Erforschung einer antiken Metropole*, Köln 1988, p. 260 s. Sul problema della cronologia v. HABICHT, *op. cit.*, p. 9 s. Sul rapporto col Pantheon v. K. DE FINE LICHT, *The Rotunda in Rome, a Study of Hadrian's Pantheon*, Aarhus 1966, p. 226; LE GLAY, *art. cit.*, p. 368; A. HOFFMANN, in *Bauplanung und Bauthorie der Antike, Diskussionen zur archäologischen Bauforschung* 4, Berlin 1984, p. 96 ss.

¹¹¹ Cfr. HABICHT, *op. cit.*, p. 12 s., con bibl.

¹¹² *Ibid.*, p. 13.

¹¹³ ZIEGENHAUS, *op. cit.*, p. 45; RADT, *op. cit.*, p. 260.

¹¹⁴ F. HEPDING, in "Philologus" 88, 1933, p. 90 ss.; OHLEMUTZ, *op. cit.*, p.

138, nota 43.

¹¹⁵ DEUBNER, *op. cit.*, p. 53 s.

¹¹⁶ P. KRANZ, in *Das antike Rom und der Osten*, Festschrift K. Parlasca, Erlangen 1990, p. 135.

¹¹⁷ ANDREAE, in *Phyromachos-Probleme*, p. 57 s.

¹¹⁸ Datato un tempo al III sec. a.C., ora nella prima età imperiale: v. H. KYRIELIS, in "BJb" 171, 1971, p. 162 ss.; MEGOW, *Kameen*, p. 282 s.

¹¹⁹ Posto via via in un lasso di tempo che va dai Giulio-claudi sino al IV sec. inoltrato: v. MEGOW, *Kameen*, pp. 44 ss., 276 s., con discussione delle precedenti interpretazioni; R. CALZA (*Iconografia romana imperiale da Carausio a Giuliano*, Roma 1972, p. 342) vi vede un'opera rinascimentale. In generale sui problemi di datazione dei cammei antichi si vedano A. GIULIANO, *I cammei dalla Collezione Medicea del Museo Archeologico di Firenze*, Roma 1989, p. 50 s.; M. HENIG, *Ashmolean Museum, Oxford. The Content Family Collection of Ancient Cameos*, Oxford 1990, p. XII.

¹²⁰ V. *supra*.

¹²¹ MEGOW, *Kameen*, p. 77; in precedenza già il MÖBIUS (*op. cit.* in nota 1, p. 32) aveva preso in considerazione il *gorgoneion* della Tazza Farnese per la cronologia del Cammeo Zulian, ma le divergenze stilistiche tra i due manufatti sono evidenti: v. MEGOW, *art. cit.* in nota 1, p. 452 ss.

¹²² J. CH. BALTY, recensione a MEGOW, *Kameen*, in "AntCl" 59, 1990, p. 631.

¹²³ V. ad es. LA ROCCA, *op. cit.* in nota 89; per una datazione bassa in precedenza K. SCHEFOLD, in *Charites*, Festschrift E. Langlotz, Bonn 1957, p. 195 s.; v. da ultimo J. POLLINI, in "AJA" 96, 1992, p. 283 ss. (datata nel 30-10 a.C.).

¹²⁴ V. ad es. una sardonica a Berlino con Adriano incoronato da una Tyche: MEGOW, *Kameen*, A 128, p. 230, tav. 43,1.

¹²⁵ MEGOW, *Kameen*, p. 111 ss., E 6, p. 308, tav. 42.10: il cammeo, del tutto rilavorato, in origine rappresentava forse Nerone; è databile tra il 130 e il 138 d.C.

¹²⁶ MEGOW, *Kameen*, pp. 77, 208.

¹²⁷ GOBURNOVA-SAVERKINA, *op. cit.* in nota 42, loc. cit.

¹²⁸ V. STUART POOLE, *B.M.C., The Ptolemies...*, cit. in nota 90, ad es. tav. XXVI, 3, 7-9, etc.

¹²⁹ *Kameen*, pp. 78, 209.

¹³⁰ Su Adriano e l'Olympieion v. P. GRAINDOR, *Athènes sous Hadrien*, Cairo 1934, p. 218 e *passim*; R. E. WYCHERLEY, in "GrRomByzSt" 5, 1964, p. 173 ss.; ID., *The Stones of Athens*, Princeton 1978, p. 162 ss.; D. WILLERS, *Hadrian's panhellenisches Programm. Archäologische Beiträge zur Neugestaltung Athens durch Hadrian*, XVI Beih. "AntK", Basel 1990, p. 26 ss. Sulla relazione tra Olympieion e la fondazione del Panhellenion A. J. SPAWFORTH-S. WALKER, in "JRS" 75, 1985, p. 79. Sul Panhellenion v. J. BEAUJEU, *La religion romaine a l'apogée de l'Empire, I, La politique religieuse des Antonins*, Paris 1955, p. 178 ss., con bibl. precedente. Per la letteratura posteriore si vedano da ultimi WILLERS, *op. cit.*, in particolare p. 93 ss.; KRANZ, *art. cit.* in nota 116, p. 127 ss. Per la statua di culto di Zeus Panhellenios cfr. R. BOL-P. HERZ, in *The Greek Renaissance in the Roman Empire*, a cura di S. Walker e A. Cameron, Suppl. 55 "BICS", London 1989, p. 89 ss.

¹³¹ Cfr. A. S. BENJAMIN, in "Hesperia" 32, 1963, p. 57 ss.; v. anche J. R. FEARS, in *A. N. R. W.* II, 17,1, 1981, soprattutto p. 87 ss.

¹³² BEAUJEU, *op. cit.*, p. 203.

¹³³ Fondamentale BEAUJEU, *op. cit.*, p. 203 ss.; si vedano inoltre M. HAMMOND, *The Antonine Monarchy* (Papers and Monographs Am. Ac. Rome 19), Rome 1959, p. 211 ss., ricca bibl. in nota 85 p. 237; BENJAMIN,

art. cit., p. 81 ss.; B. FORTE, *Rome and the Romans as the Greek saw them* (Papers and Monographs Am. Ac. Rome 24), Rome 1972, p. 296 ss.; G. B. BOWERSOCK, in *Le culte des souverains dans l'Empire romain*, Entretiens Hardt 19, Genève 1973, p. 195 s. (tempio di Cizico "al dio Adriano"); W. E. METCALF, in "Mnemosyne" 27, 1974, p. 63 ss. (Adriano onorato a Efeso come Zeus Olimpico); LE GLAY, *art. cit.* in nota 110, p. 351 ss. (documenti sulla divinizzazione di Adriano vivente); FEARS, *art. cit.*, p. 88 ss. (testimonianze numismatiche).

¹³⁴ BEAUJEU, *op. cit.*, p. 230 ss.; HORNOSTEL, *op. cit.* in nota 40, p. 382; se l'occasione abbia dato modo di creare una statua di culto di Adriano in veste di Serapide, come è stato ipotizzato da J. BRACKER (in *Antike Plastik* 8, 1968, p. 80, nota 36) non possiamo saperlo, nè la moneta citata dall'autore può fornire qualche indicazione in proposito.

¹³⁵ LE GLAY, *art. cit.*, p. 534, con altri esempi analoghi.

¹³⁶ M. FRÄNKEL, *Altertümer von Pergamon VIII, 2, Die Inschriften von Pergamon*, Berlin 1895, p. 258, n. 365, lettura emendata da HABICHT, *op. cit.* in nota 109, pp. 10, 123, riguardo al n. 101; sul significato del termine *epiphanéstatos*, e sul suo uso - non confinato solamente all'ambito religioso - si veda S. R. F. PRICE, in "JHS" 104, 1984, p. 86 s.

¹³⁷ HABICHT, *op. cit.*, pp. 10, 103 ss., n. 64; v. anche LE GLAY, *art. cit.*, p. 366 ss., n. 7; la data di costruzione del Portico Nord si pone genericamente tra la prima visita dell'imperatore e la fine del suo regno: cfr. HABICHT, *op. cit.*, p. 106; RADT, *op. cit.* in nota 110, p. 260.

¹³⁸ HABICHT, *op. cit.*, pp. 10, 29, n. 6; LE GLAY, *art. cit.*, p. 350 ss., n. 3,4. La scultura rappresenta Adriano nel tipo del Diomede: v. M. WEGNER, *Hadrian* (Das röm. Herrscherbild II, 3), Berlin 1956, p. 39, tav. 14, b; S. R. F. PRICE, *Rituals and Power, the Roman Imperial Cult in Asia Minor*, Cambridge 1984, p. 183, tav. 4, a; MADERNA, *op. cit.* in nota 65, p. 202. In generale sulla divinizzazione di Adriano a Pergamo v. anche J. FINK, in "Hermes" 83, 1955, p. 502 ss.

¹³⁹ Cfr. H. STIERLIN, *Hadrien et l'Architecture Romaine*, Paris 1984, pp. 108, 110.

¹⁴⁰ HABICHT, *op. cit.*, p. 11; LE GLAY, *art. cit.*, p. 368; KRANZ, *art. cit.* in nota 116, pp. 139, 141.

¹⁴¹ LANDWEHR, in *Phyromachos-Probleme*, p. 121.

¹⁴² Sul motivo cfr. H. P. L'ORANGE, *Apotheosis in ancient Portraiture*, Oslo 1947, p. 16 ss. e *passim*; ID., in *E.A.A.* I, 1958, p. 491 s., s. v. "Apoteosi".

¹⁴³ WEGNER, *op. cit.*, pp. 21 s., 40 s., tav. 22, a.

¹⁴⁴ *Ibid.*, pp. 40, 62, 71, tav. 25 (variante del tipo "Imperatori 32"); v. anche WILLERS, *op. cit.* in nota 130, p. 48; sul problema della scarsa rassomiglianza con altri ritratti adrianei cfr. P. ZANKER, *Provinzielle*

Kaiserporträts, Abh. München 1983, p. 15.

¹⁴⁵ I. N. SVORONOS, *Tà nomismata tou krátous tôn Ptolemáion*, Atene 1904, vol. III, tav. 8, 2-5; v. anche MEGOW, *Kameen*, p. 48 nota 166.

¹⁴⁶ KYRIELIS, *art. cit.* in nota 118, p. 182. Lo stesso fenomeno si nota in classi di materiale diverse, come ad esempio piccoli busti bronzei usati come pesi per bilance: cfr. H. PHILIPP, in "AM" 94, 1979, in particolare p. 152 ss.

¹⁴⁷ Fondamentale L'ORANGE, *op. cit.*, p. 73 ss.; v. anche A. M. MC CANN, *The Portraits of Septimius Severus*, Mem. Am. Acc. Rome 30, Roma 1968, p. 109 ss. La tesi della *consecratio*, avanzata dal L'Orange riguardo il ritratto di Settimio Severo del III tipo, è stata criticata in due recenti studi, in cui la creazione di tale tipo è interpretata in chiave politica: v. D. BAHARAL, in "Latomus" 48, 1989, p. 566 ss.; J. RAEDER, in "JdI" 107, 1992, p. 175 ss.

¹⁴⁸ Cfr. L'ORANGE, *op. cit.*, p. 68 ss.; da ultimo O. PALAGIA, in "Boreas" 9, 1986, p. 147 e tav. 23, 5-6; v. anche A. M. LEANDER TOUATI, in "OpRom" 18, 1990, in particolare p. 121 ss.

¹⁴⁹ Cfr. TH. PEKARY, *Das römische Kaiserbildnis in Staat, Kult und Gesellschaft* (Das röm. Herrscherbild III, 5), Berlin 1985, p. 102, ivi altri esempi.

¹⁵⁰ KYRIELIS, *art. cit.*, p. 184. Sul Cammeo Gonzaga v. bibl. *supra*, nota 118.

¹⁵¹ Per un resoconto delle diverse interpretazioni si vedano MEGOW, *Kameen*, pp. 44 ss., 276 s.

¹⁵² Cfr. alcune osservazioni del KYRIELIS, *art. cit.*, p. 185 s.

¹⁵³ Se poi il carattere fortemente idealizzato dei tratti del volto nella figura in esame derivi dal modello, oppure sia stato accentuato dall'incisore del cammeo, è ovviamente impossibile da stabilirsi.

¹⁵⁴ WEGNER, *op. cit.* in nota 138, p. 43, 66, 114, tav. 31 a,b.

¹⁵⁵ FITTSCHEN, *art. cit.* in nota 37, p. 115 ss.

¹⁵⁶ In *Antike Plastik* 15, 1975, p. 111 ss., tavv. 47-48.

¹⁵⁷ Cfr. H. R. GOETTE, *Studien zu römischen Togadarstellungen*, Mainz am Rhein 1990, p. 52 s., nota 271.

¹⁵⁸ KRAFT, *art. cit.* in nota 44, p. 29; SCHLEIERMACHER, *art. cit.* in nota 47, p. 253.

¹⁵⁹ V. *supra*.

¹⁶⁰ FEARS, *art. cit.* in nota 131, p. 87.

¹⁶¹ BENJAMIN, *art. cit.* in nota 131, p. 81, n. 189 ss.; HABICHT, *op. cit.* in nota 109, p. 10.

REFERENZE FOTOGRAFICHE

Fig. 1 - Venezia, Museo Archeologico. Cammeo Zulian (foto Museo).

Fig. 2 - Siracusa, Museo Regionale. Testa marmorea (da *Phyromachos-Probleme*, a cura di B. Andreae, 31° ErgH "RM", Mainz 1990, tav. 21).

Fig. 3 - Siracusa, Museo Regionale. Testa marmorea, profilo sinistro (da *Phyromachos-Probleme*, cit., tav. 26).

Fig. 4 - Roma, Musei Vaticani. Ritratto di Antistene (da *Phyromachos-Probleme*, cit., tav. 1).

Fig. 5 - Vienna, Kunsthistorisches Museum. Cammeo (da F. Eichler-E. Kris, *Die Kameen im Kunsthistorischen Museum*, Wien 1927, tav. 11, fig. 30).

Fig. 6 - Leningrado, Ermitage. Cammeo (da O. Neverov, *Antique Cameos in the Hermitage Collection*, Leningrado 1971, fig. 5).

Fig. 7 - Cirene, Museo. Statua di "Giovane egiziana" (da *Phyromachos-Probleme*, cit., tav. 56).

Fig. 8 - Parigi, Louvre. Ritratto di Adriano (da M. Wegner, *Hadrian*, Berlin 1956, tav. 22,a).

Fig. 9 - Arene, Museo Nazionale. Ritratto di Adriano (da Wegner, *op. cit.*, tav. 25,a).

Fig. 10 - Thera, Museo. Ritratto (Neg. DAI-Athen, Thera 286).

Fig. 11 - Thera, Museo. Ritratto (Neg. DAI-Athen, Thera 177).



Fig. 1

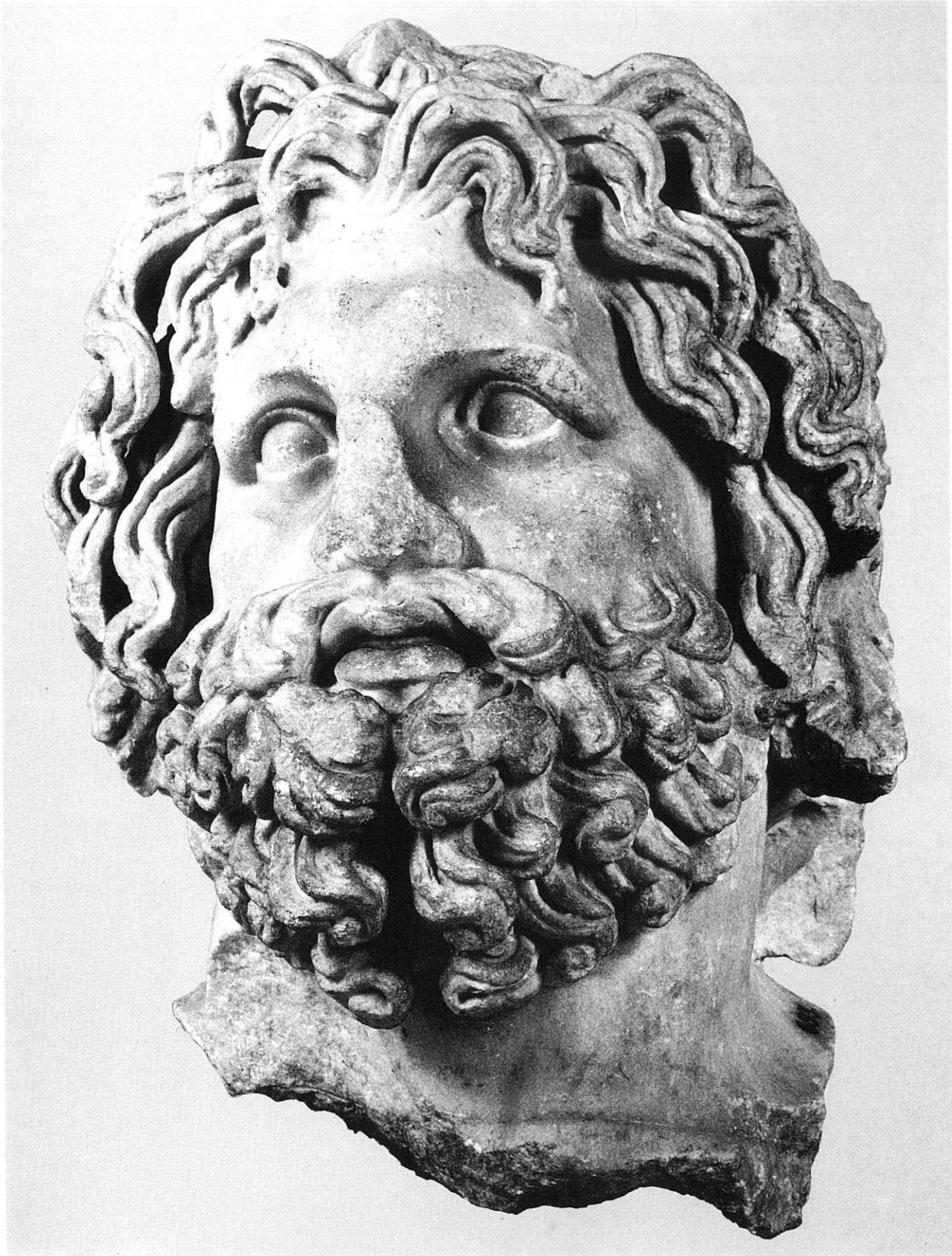


Fig. 2



Fig. 3

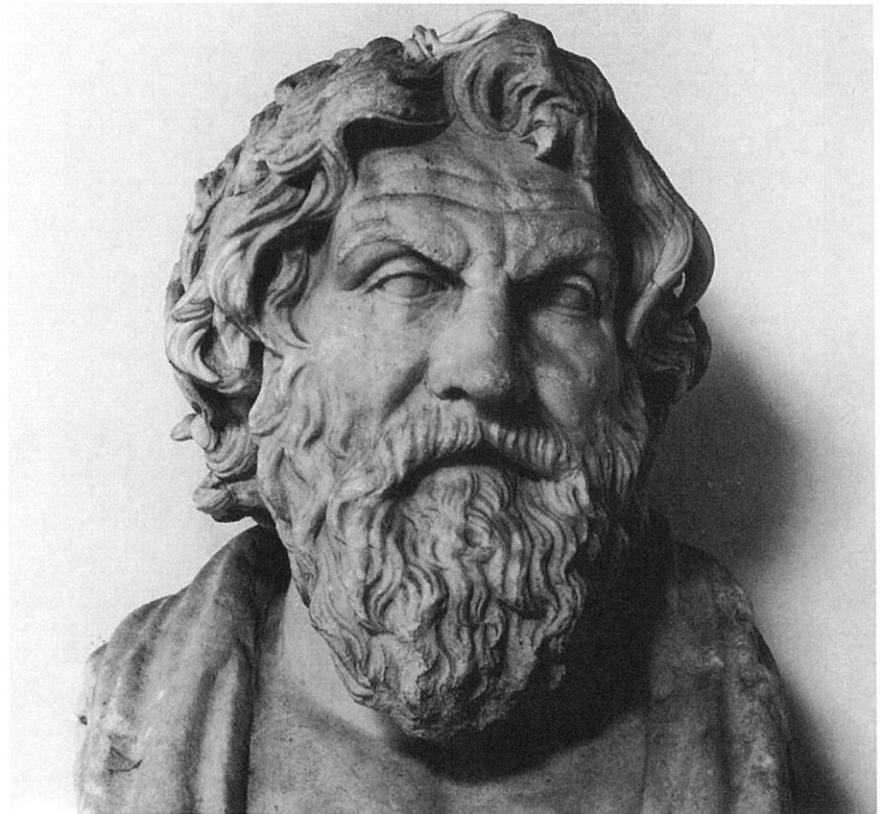


Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6

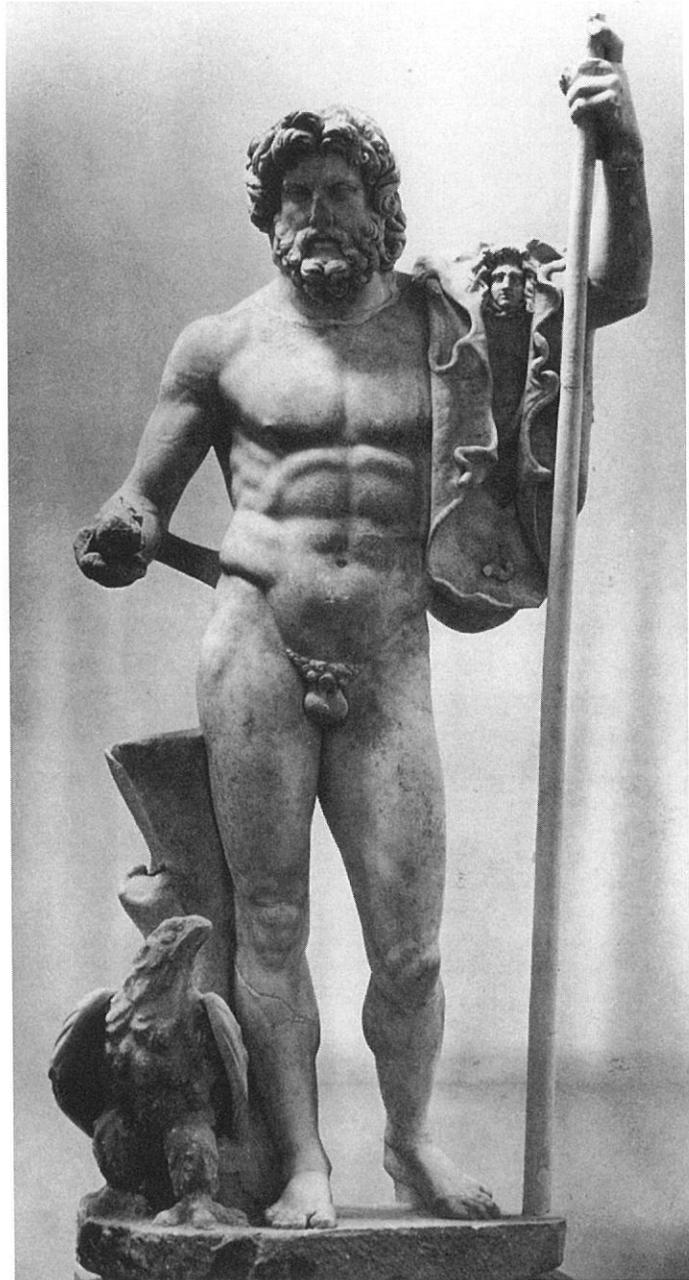


Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9

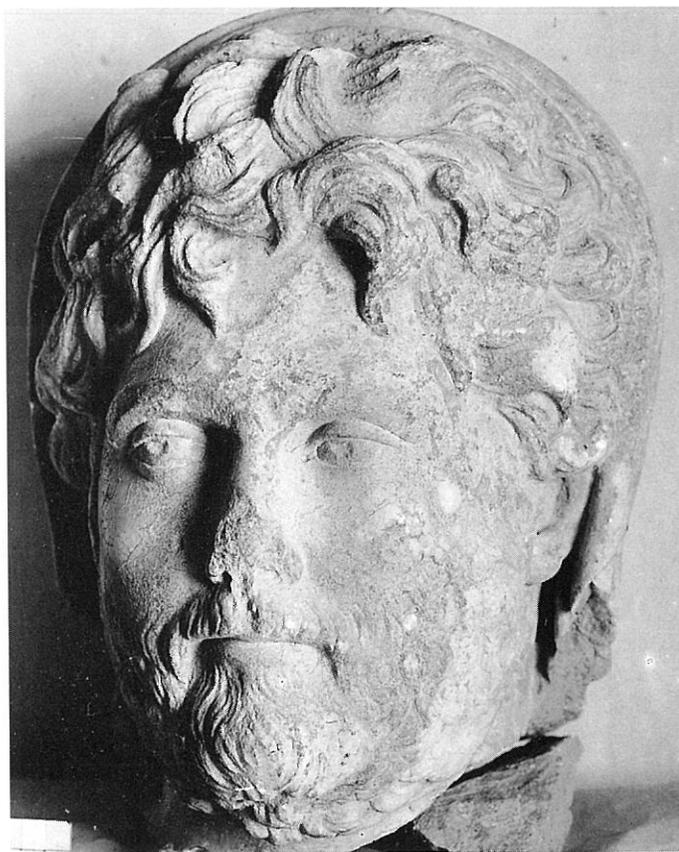


Fig. 10



Fig. 11