

ICONOGRAFIA, IDEOLOGIA E STATUS A BRIKIA NEL I SECOLO D.C.: LA LASTRA SEPOLCRALE DEL SEVIRO ANTEROS ASIATICUS

CARLA COMPOSTELLA

Varie particolarità rendono pressochè unico questo monumento nel panorama della produzione norditalica di rilievi funerari.

Non solo le dimensioni dovevano essere notevoli, ma va anzitutto osservata l'ampiezza del programma iconografico, assai diversa dalla estrema sinteticità e semplicità rappresentativa della maggior parte delle figurazioni cisalpine di ambito funerario: qui la narrazione si dispiega infatti in una serie di episodi cronologicamente distinti e tutti riferiti non ad un generico simbolismo escatologico, ma a fatti reali riguardanti l'attività di un piccolo magistrato cittadino il quale ha scelto (se non proprio inventato) una formula di rappresentazione del suo rango e una sintassi compositiva alquanto originali. La complessità strutturale della lastra suscita molteplici quesiti, di natura storica, giuridica, artistica e ideologica, e consente quindi di percorrere varie linee parallele di ricerca.

Per comprendere nel miglior modo possibile il significato globale del monumento e cioè, in definitiva, la funzione cui era destinato e per la quale fu ideato, occorre individuarne e analizzarne singolarmente tutte le componenti, in una sorta di anatomizzazione dell'oggetto che sia in grado di chiarire i rapporti tra i soggetti rappresentati e le forme mentali e le esigenze formali del committente e di spiegare quindi i criteri e gli scopi delle scelte iconografiche effettuate.

Della lastra in esame, proveniente da un luogo ignoto del territorio o della città di Brescia, non si ha alcuna memoria precedente al XV secolo, quando fu inserita nella facciata del Palazzo delle Carceri, in Piazza dell'Loggia, donde fu rimossa intorno al 1830 per essere murata nella parete destra della cella maggiore del Capitolium dove è tuttora visibile.¹

Realizzata nella caratteristica pietra bresciana, il botticino, è frantumata lungo il margine superiore e spezzata verticalmente in due frammenti di diverse dimensioni che misurano rispettivamente 141 e 84 cm di lunghezza e sono alti 83.

La lunga esposizione all'aperto ha purtroppo

alquanto logorato il fregio scolpito sotto l'iscrizione, contribuendo ad aggravare i problemi esegetici: esso rappresenta una cerimonia pubblica, probabilmente quella dell'assunzione di Anteros al sevirato, che vede a sinistra, ai piedi di una statua di divinità, una coppia di lottatori e una scena sacrificale, al centro un *congiarium* offerto al popolo dai magistrati seduti sul *tribunal* e, a destra, un corteo di togati guidato da littori.

È alquanto difficile individuarne l'ubicazione originaria, come per tutti i blocchi con iscrizioni, fregi o ritratti che ci sono pervenuti isolati e strappati dal loro contesto. Escludendo la possibilità che si tratti di una stele, date le notevoli dimensioni, si può verosimilmente supporre che fosse incastrata nel muro di un monumento architettonico del tipo a dado, frequentemente attestato a Roma e nell'Italia centrale.²

Fu oggetto di interesse epigrafico fin dal XVI secolo quando il Totti, uno dei primi raccoglitori delle iscrizioni bresciane, riportò anche uno schizzo dei rilievi³ e, all'inizio del secolo successivo, Francesco Soncini, autore di due celebri sillogi epigrafiche, ne pubblicò una riproduzione grafica a dir poco fantasiosa (fig. 1).⁴ A partire dalla fine dell'Ottocento, il solo rilievo è stato preso in considerazione nell'ambito di alcune ricerche prevalentemente a carattere storico-antiquario (Mourlot, Schmidt (fig. 2), Scott Ryberg) che cercarono di interpretare analiticamente i vari episodi effigiati allo scopo di illustrare funzioni e prerogative di questa magistratura altrimenti mal nota.⁵

Sul versante specificamente storico-artistico altri studiosi hanno focalizzato la loro attenzione esclusivamente sul segmento figurativo più originale della composizione, e cioè la scena del *tribunal*, quale precoce espressione di uno schema centralizzato e frontale destinato a sbocciare nei monumenti ufficiali solo in epoca tardoantica (Matz, Rodenwaldt, Gabelmann).⁶ Bianchi Bandinelli ha brevemente accennato al rilievo bresciano per semplificare il suo concetto di 'corrente plebea' dell'arte romana, qualificata da alcuni stilemi fon-

damentali ormai ben noti e tutti funzionali alla celebrazione del committente, ansioso di suggerire in modo chiaro e imperituro un faticoso *social climbing*.⁷

Tutti coloro che hanno esaminato il rilievo di Anteros ne hanno unanimemente sottolineato le difficoltà interpretative. Il logoramento della superficie non è tuttavia l'unico ostacolo alla comprensione: la chiarezza del messaggio è stata inevitabilmente inficiata a lungo dall'esiguità di informazioni tanto sulla natura quanto sugli attributi del sevirato e dalla oggettiva incapacità dell'osservatore attuale di riconoscere le formule iconografiche esprimenti l'una e gli altri. Occorre aggiungere che l'iscrizione (non a caso sistematicamente ignorata dagli studi citati) non fornisce alcun ausilio in questo senso (se non quello, peraltro preziosissimo, di indicare lo *status* del committente): l'apparato figurativo della stele non costituisce infatti la semplice traduzione iconografica del contenuto dell'epigrafe (almeno per la porzione che ci resta), ma un'aggiunta di informazioni nuove, a quest'ultima complementari, sul *curriculum* del sevirato.

I recenti e densissimi studi del Duthoy⁸ hanno dato nuova luce alla complessa problematica giuridica relativa agli **Augustales* (cioè tutte le magistrature accomunate dal culto dell'imperatore: *seviri augustales*, *magistri augustales* e *augustales* semplicemente detti) preparando così il terreno per una revisione complessiva della lastra bresciana, che costituisce il più eloquente e completo testo figurativo sull'istituto del sevirato augustale.⁹

Il principale obbiettivo di questa ricerca è quello di ordinare e vagliare le interpretazioni proposte, facendo convergere i vari binari esegetici finora percorsi separatamente (a livello epigrafico, storico, artistico e ideologico).

L'analisi della sequenza narrativa seguirà le fasi comportamentali dell'osservatore (successive alla percezione d'insieme che si è già descritta): 1) scomposizione della sequenza in scene, 2) interpretazione dei singoli nuclei figurativi con riferimento ad una 'storia' (che per l'osservatore antico era nota, ma per noi solo) probabile, 3) ricomposizione della 'storia' come tale.¹⁰

L'ISCRIZIONE.

Preliminare all'indagine iconografica è comunque l'esame dell'iscrizione che è incompleta a

causa della frattura superiore della lastra:

M(arcus) [Va]le[r]i[u]s M(arc) L(uci) P(ubli) G(aiae) l(ibertus) Anteros Asiaticus, V(ir) sibi ed Valeriae (G(aiae) l(ibertae) Trypherae uxori et Phileto liberto.¹¹

Marcus Valerius Anteros Asiaticus era liberto di più patroni, indicati con i loro prenomi. Il gentilizio era per tutti Valerius (forse erano fratelli, comunque appartenenti ad una sola famiglia); la moglie, anch'essa liberta, ma soltanto della donna, ha evidentemente lo stesso *nomen* e come *cognomen* il suo nome greco di quando era serva (Tryphera); M.V. Anteros Asiaticus ha a sua volta un liberto, Marcus Valerius Philetus.

Il sevirato ha dunque due *cognomina* il primo dei quali, Anteros, compare in una sola altra epigrafe bresciana.¹² Benchè il greco non indichi necessariamente una origine greca o orientale,¹³ considerando che il secondo *cognomen* è Asiaticus non appare affatto improbabile l'ipotesi di una provenienza dall'oriente.

L'analisi prosopografica non fornisce purtroppo notizie utili ai fini di una valutazione cronologica, anche perchè non è possibile identificare i patroni essendo la gens Valeria una delle più numerose e frequentemente attestate della penisola. I caratteri paleografici danno informazioni meno vaghe: la T, la I e la Y sono allungate e questo è un fenomeno tipico del I secolo d.C. (soprattutto da Augusto a Nerva). Le lettere presentano apicature pronunciate e un *ductus* estremamente elegante regolare e profondo; i segni separativi sono piccoli e allungati, tranne quello tra Philetus e libertus, che è triangolare e leggermente più grande.

I fattori paleografici non contraddicono affatto quindi la datazione intorno alla metà del I secolo d.C. proposta da alcuni (anche se occorre ricordare che i lapicidi bresciani mantengono caratteri di ottima fattura fino al III secolo). Anche il formulario molto sintetico e stringato concorda pienamente con l'epoca indicata poichè, a partire dalla fine del secolo, prevale la tendenza all'enfasi e alla sovrabbondanza di titoli e attributi. Questa concisione ha inoltre l'effetto di evidenziare per contrasto lo *status* libertino dei personaggi, la cui orgogliosa ostentazione è appunto giustificata da un ben preciso assetto giuridico e sociale che, tra Tiberio e Nerone, consentì e promosse l'ascesa dei ceti subalterni.

Anteros rivestì infatti il sevirato augustale, cioè proprio la carica maggiormente ambita dai liberti più intraprendenti e facoltosi che, pur avendone le possibilità materiali, erano esclusi dal vizio di nascita dall'accesso al normale *cursus honorum* municipale: del testo epigrafico questa è l'informazione chiave per l'intelligibilità dei fatti narrati nella zona sottostante ed esige quindi una più precisa definizione storica. Le iscrizioni che attestano gli *Augustali¹⁴ sono circa 2500 e provengono quasi tutte dalle regioni occidentali dell'impero, con una netta concentrazione nei maggiori centri commerciali, come Ostia, Nemausus, Brixia, Verona, Puteoli e Aquileia. A Brescia in particolare sono attestati numerosissimi seviri: 78 seviri augustali e 8 seviri *nude dicti*, che sono sicuramente identici ai primi:¹⁵ da questi dati si può misurare l'ampiezza di un ceto medio prevalentemente mercantile e artigianale (ma anche terriero) costituito in gran parte da famiglie di origine libertina e che rappresentò una delle forze economiche più attive della città. Purtroppo il valore informativo di queste fonti epigrafiche è estremamente scarso poichè rarissime sono le iscrizioni che offrono dati concernenti la struttura organizzativa del collegio, l'oggetto e le modalità del culto, e ancor meno sono quelle databili con certezza. Lo studio è ulteriormente ostacolato dal fatto che le fonti archeologiche e letterarie forniscono dati pressochè irrilevanti, se si escludono Petronio¹⁶ e qualche monumento funebre figurato.¹⁷

La varietà delle titolature e la loro somiglianza indussero gli studiosi, che fin dalla prima metà del secolo scorso si sono occupati del problema, a formulare numerose ipotesi, recentemente riepilogate e criticate da Duthoy: i *Seviri Augustales* (come i *magistri augustales* e gli *augustales*) sono magistrati o semi-magistrati annuali istituiti da Augusto tra il 12 e il 7 a.C. nell'ambito del suo programma di ordinamento del culto imperiale nelle colonie e nei municipi, molto probabilmente trasformando un'antica istituzione repubblicana¹⁸ ed effettuando, al di là delle implicazioni religiose, un atto di accorta strategia politica, poichè suscitò numerose ambizioni personali legandole al lealismo verso la famiglia imperiale.

Reclutati per lo più tra i liberti di censo elevato (c'era anche un 10-15% di ingenui)¹⁹ i *seviri augustales* erano nominati dai decurioni, i quali ave-

vano anche la facoltà di accordare ad alcuni di loro dei privilegi particolari.

Questa tutela del senato municipale conferiva loro un carattere ufficiale o semiufficiale che distingue nettamente tale istituzione dai numerosi altri collegi religiosi e associazioni professionali. Questo carattere ufficiale è ancora più accentuato dal fatto che la funzione era un *honos* e chi lo conseguiva era soggetto al versamento di una *summa honoraria* all'erario municipale²⁰ alla quale, come i decurioni e i magistrati, essi aggiungevano altre spese volontarie spesso molto onerose.²¹

Le insegne alle quali i S.A. avevano diritto evidenziano ulteriormente la loro posizione ufficiale:²² Petronio ci informa (e il rilievo in esame conferma) che indossavano la *toga praetexta*, erano accompagnati da littori e potevano prendere posto sulla *sella curulis* o/e su un *tribunal*.²³

Il desiderio di mantenere il prestigio conseguito e tale cospicua posizione sociale indusse i membri del collegio, una volta usciti di carica, a riunirsi in una più vasta associazione, che si qualificò spesso anche come *ordo* e finì per diventare, grazie alle ricchezze e all'evergetismo dei suoi componenti) una classe intermedia tra i decurioni e il resto della *plebs* della loro città, in una posizione quindi affine a quella occupata a Roma dall'ordine equestre.²⁴ L'istituto scompare nella seconda metà del III secolo, soprattutto per gli effetti della crisi economica: la politica accentratrice, la pressione fiscale e la fine delle conquiste e del conseguente afflusso schiavile, distrussero infatti le condizioni che ne avevano reso possibile la nascita e lo sviluppo.²⁵

I RILIEVI.

Ai lati della lastra due tralci d'edera si dispiegano verticalmente in ampie ondulazioni fiancheggiando l'epigrafe (fig. 3). Sul ramo di destra sono visibili (fig. 4), oltre alle caratteristiche foglie trilobate, anche piccoli grappoli di bacche,²⁶ due uccelli di diverse dimensioni all'esterno e un uomo in piedi di profilo sul lato dell'iscrizione. Sull'altro tralcio è visibile, in alto, una figura umana molto deteriorata; sotto compare invece molto chiaramente un uomo di profilo con *pileus* e corta tunica, in atto di correre verso destra (fig. 5-6). Come il personaggio sul lato opposto, egli porta appoggiato sulla spalla un bastone con estremità

appiattita. La presenza dell'edera è evidentemente pertinente in ambito funerario, dove la sua qualità di arbusto sempreverde ben si concilia con la speranza di una vita ultraterrena e con una tradizione escatologica a sfondo dionisiaco:²⁷ essa ricorre quindi spesso nella decorazione dei monumenti sepolcrali in forme più o meno stilizzate, specialmente sui fianchi delle stele²⁸ e, meno frequentemente, a cornice dello specchio epigrafico²⁹ e dei rilievi figurati³⁰ come in questo caso.

L'uso ellenistico di inserire nei tralci vegetali figurine umane e animali riscuote ampi successi in età imperiale: ma mentre sui monumenti romani questi *peopled Scrolls* si fanno sempre più complessi, fitti e intricati, sulle stele funerarie della Cisalpina (e in genere del mondo municipale) essi rimangono generalmente piuttosto esili e semplici, raramente riproducendo l'esuberanza plastica e coloristica dei modelli della capitale.³¹

Riguardo alle figure umane collocate nell'edera sono state avanzate due ipotesi: lo Schmidt per primo (fig. 2), seguito dal Mourlot, vi riconobbe due marinai con il remo sulla spalla (³²), mentre il Dütschke interpretò gli oggetti come pale per battere il grano e separarlo dalla pula, ossia dei vagli.³³ Tutti vi hanno visto comunque non un semplice riempitivo ornamentale, ma una precisa allusione al lavoro di Anteros che secondo Dutschke faceva il venditore di cereali o granaglie e secondo Schmidt il commerciante.³⁴ Il ricordo della propria attività non è casuale nè raro in questo genere di monumenti nei quali i criteri della scelta iconografica erano dettati principalmente dalla celebrazione personale e dall'ostentazione del proprio *status*. Il comune denominatore delle due ipotesi è l'attività commerciale che evidentemente permise ad Anteros di conseguire cospicui guadagni e, grazie a questi, gli oneri e gli onori del *sevirato*: basti ricordare, a questo proposito, che il principale rappresentante di questi *parvenus* di origine servile, Trimalcione, volle far rappresentare nel suo sepolcro le navi che lo avevano arricchito e perciò promosso all'Augustalità.³⁵

Un'altra significativa allusione al rango sociale del committente della lastra bresciana è il *pileus*, cioè il berretto conico indossato dai due personaggi, che era il simbolo degli uomini liberi e veniva ritualmente posto in capo agli schiavi nel momento in cui ricevevano la libertà. Da quest'uso la plebe era detta *gens pileata* in contrapposizione

a *gens togata* perchè mentre il *pieus* simboleggiava unicamente la condizione libera, la toga esprimeva le funzioni di governo ed è anch'essa infatti orgogliosamente esibita da Anteros seduto al centro del *tribunal*.³⁶ Non a caso, anche questo ambito copricapo è oggetto della caustica irrisione di Petronio:³⁷ durante la cena Trimalcione fa servire col *pileus* un cinghiale arrosto che la sera prima, essendo portato in tavola per ultimo, era stato *dimissus* (cioè 'rimandato intatto in cucina', ma la parola significa anche 'affrancato'); subito dopo un servitore, emancipato lì per lì, toglie il berretto al cinghiale e se lo mette in testa.

Il riferimento all'esercizio del commercio viene con tutta probabilità iterato nella prima delle figure a terra, purtroppo difficilmente leggibile per il deterioramento della superficie: sopra un alto basamento si erge la statua di una divinità maschile, frontale, nuda, con una clamide che scende dalla spalla sinistra. Con la mano destra sembra trattene un animale e con l'altra, piegata, un oggetto simile ad un bastone. È probabile che questa statua di divinità, collocata vicino alla scena del *ludus* e del *sacrificium*, abbia valore di riferimento topografico, com'è consueto nell'arte romana;³⁸ penso tuttavia che questa non debba essere l'unica funzione e che l'immagine abbia altre valenze semantiche, assai più pregnanti a livello ideologico: per la mentalità romana il momento religioso è sempre rituale ed è spesso la sanzione di un fatto giuridico. Quindi le immagini divine non compaiono sempre e semplicemente come destinatarie dei sacrifici o simboli del luogo, ma svolgono anche la funzione di referenti astratti di precisi concetti e riti che vanno di volta in volta individuati. Essenziale a questo proposito è l'identificazione del dio: l'ipotesi che sia Mercurio, formulata dal Mommsen,³⁹ mi sembra attagliarsi perfettamente al contesto. Nella sinistra tiene probabilmente il caduceo, mentre a destra potrebbe essere scolpito, non tanto un cane,⁴⁰ che non risulta attestato nell'iconografia del dio, quanto piuttosto un ariete o un capricorno che, come simboli di prosperità o fecondità, compaiono spesso tra i suoi attributi.⁴¹

È naturale che Anteros, in qualità di commerciante, guardi con gratitudine il nume delle attività mercantili, proprio come il collega Trimalcione il quale non solo vanta la sua particolare tutela, ma giunge al punto di identificarsi con lui.⁴² Questa funzione precipua di Mercurio (ma non l'unica,

come vedremo) giustifica le molteplici attestazioni di devozione tributategli in tutta Italia, non solo in forma di piccoli ex-voto o di immagini su cippi e altari, ma con iscrizioni votive. Sotto questo aspetto a Brescia Mercurio è il più rappresentato subito dopo Giove (36 dediche contro 37) a notevole distanza dalle altre divinità olimpiche.⁴³ Cesare diceva non a caso dunque *deum maxime Mercurium colunt* parlando dei Celti⁴⁴ e tale culto appare prettamente caratteristico, nella Cisalpina, del territorio di Brescia.

Il fatto di essere il nume tutelare della mercatura non esaurisce il significato della presenza di una sua statua sulla lastra in esame. Va ricordato che i Seviri Augustali si comportarono nei confronti delle loro città come dei veri e propri evergeti, grazie alle loro cospicue fortune, e non solo offrendo dediche a divinità o all'imperatore (numerose quelle a Mercurio),⁴⁵ ma accollandosi spese ben più onerose per la costruzione di edifici pubblici, altari e statue di divinità, nonché per l'organizzazione di banchetti, di giochi e di rappresentazioni teatrali.⁴⁶ Sembra del tutto verosimile che M. V. Anteros abbia eretto una statua a Mercurio *ob honorem seviratus* e che abbia ovviamente desiderato immortalare il beneficio sulla sua lastra funeraria.

La presenza di questa divinità acquista infine un terzo significato attinto alla sfera dei rapporti con il culto imperiale e che coinvolge quindi necessariamente i Seviri Augustali in quanto ministri di quel culto. Al tempo di Augusto si costituì uno stretto legame tra la *religio* di Mercurio e quella dell'imperatore e disponiamo di più documenti che suggeriscono (o addirittura attestano) l'identificazione di Augusto e Mercurio:⁴⁷ innanzitutto una fonte letteraria, l'ode in cui Orazio rivolge un appello a Ottaviano chiamandolo *almae filius. Maiæ*;⁴⁸ tre fonti iconografiche fornite da un altare di Bologna, uno stucco della Farnesina e una gemma della collezione Malborough⁴⁹ e, infine, numerose iscrizioni dedicatorie dalle quali si evince l'esistenza dei *Magistri Mercuriales* che, come gli **Augustales*, veneravano l'imperatore.⁵⁰ Tutto ciò non comporta affatto l'assimilazione del *princeps* alla divinità,⁵¹ assolutamente contraria alla sensibilità religiosa romana, ma significa che il sovrano, nell'esercizio del sommo potere, partecipa della divinità nella misura in cui l'efficacia della sua azione procede da una particolare funzione divina.⁵² Il fatto che i

Magistri Mercuriales Augustales (istituiti nell'ambito della stessa riforma augustea che creò i seviri augustali) fossero anch'essi in grandissima parte liberti ha fatto pensare spesso che la devozione a *Mercurius Augustus* sia il frutto dell'interessata riconoscenza di questa classe sociale nei confronti del sovrano che aveva ristabilito la pace e la prosperità necessarie ai loro affari e quindi per questo identificato col dio del commercio.⁵³ In realtà i motivi dell'identificazione non erano solo quelli bassamente venali perchè la protezione dei commercianti non è che un aspetto, o meglio, un effetto della vocazione precipua del Mercurio romano, che è essenzialmente liberatoria e purificatrice, come ha di recente dimostrato Combet-Farnoux,⁵⁴ nel senso che il dio esplica la sua potenza nel liberare il campo al gioco delle relazioni contrattuali, annullando ogni possibile ostacolo e facilitando il loro libero svolgimento. Egli è inoltre *pacifer*, promotore e garante degli accordi presi e capace di sacralizzare, con la sua forza purificatrice, le modalità contrattuali di ogni tipo di scambio.⁵⁵

Tutto ciò ha evidentemente favorito l'identificazione di Mercurio con Augusto e poi con i suoi successori, suscitando le attenzioni cultuali del sevro Anteros, sia nella sua veste di ministro del culto imperiale, sia in quella di commerciante, grato e desideroso della sua tutela.

Di fronte al podio della statua, a destra (fig. 5-6) si affrontano due pugili, probabilmente nudi, con le mani sollevate e piegate, una gamba a terra e l'altra alzata e portata in avanti incrociandosi con quella dell'avversario: il ritmo delle due figure potrebbe addirittura suggerire l'immagine di un gioioso incontro anzichè quella di una lotta. Il tema della lotta a palma nuda ebbe larga diffusione in ambito etrusco-italico e romano, anche se la formula iconografica rimane sostanzialmente quella della monomachia greca.⁵⁶ Confronti abbastanza stringenti sono offerti dalla Sedia Corsini,⁵⁷ da un mosaico di Pompei,⁵⁸ da alcuni rilievi di Roma⁵⁹ e dalla stele del sevro augustale Titus Primus da Suasa.⁶⁰

La connessione fisica della statua con la scena di lotta (l'atleta di sinistra sembra avere le spalle appoggiate al basamento) può rievocare un ruolo ulteriore di Hermes, quello di protettore degli esercizi giovanili, ma è più probabile, data la contiguità con la scena di sacrificio, che anche i ludi

abbiano, in questo contesto, un'accezione religiosa.

Su questo punto, in realtà, siamo scarsamente informati poichè, paradossalmente, le fonti disponibili non forniscono che allusioni rare e imprecise alle funzioni religiose dei Seviri Augustali e soprattutto alle pratiche del culto (al punto che Mommsen giunse a negare loro ogni mansione religiosa). Le attività maggiormente attestate dalle iscrizioni sono interventi evergetici o spese *ob honorem seviratus*: una delle poche a poter essere considerata come obbligo essenziale degli **Augustales* è l'organizzazione dei ludi, che, com'è noto, avevano un significato religioso.⁶¹ Non è però certo che ogni *ludus* attestato sia stato voluto dai Seviri Augustali nella loro qualità di Seviri Augustali, cioè di ministri del culto imperiale. Questa possibilità è ovviamente esclusa quando si tratti di spettacoli per i quali il magistrato ha destinato una somma per testamento oppure realizzati *ob honorem seviratus*.⁶² Tuttavia, in base all'analisi delle fonti epigrafiche e di alcuni importanti monumenti funerari di **Augustales* (quelli di Amiternum, di Teate e questo stesso) Duthoy ritiene altamente probabile che il culto da essi organizzato comportasse, oltre alla pompa, al sacrificio e ad un banchetto pubblico o un *congiarium*, anche i ludi, i quali non vanno nel nostro caso considerati come manifestazioni evergetiche ma come una fase essenziale e consueta della cerimonia religiosa: essi erano solitamente preceduti dalla processione e dal sacrificio e seguiti dalle distribuzioni al popolo.⁶³

A destra della scena di lotta, tutto lo spazio disponibile fino al *tribunal* è occupato dalla cerimonia del sacrificio (fig. 5-6-7-8): a sinistra dell'altare a tre piedi compare l'officiante (ovviamente lo stesso Anteros) *capite velato* e togato, di profilo; a destra, anch'esso di profilo e togato, un suonatore di flauto. Dietro l'ara sta un *camillus*, con *mantele* sulla spalla sinistra e una *acerra* nelle mani dalla quale il sacerdote prende l'incenso da spargere sull'ara. Viene qui riprodotta un'iconografia sacrificale estremamente semplificata che è tipica degli altari augustei⁶⁴ nei quali tuttavia la formula consueta ha il sacrificante a destra e generalmente di prospetto. Vediamo uno schema compositivo simile a questo su un cippo del Museo di Bologna dedicato da un sevir a Valetudo⁶⁵ e su un altare a Silvano dedicato sempre da un sevir nel 2 a.C.⁶⁶ Alle spalle del sacrificante stanno due littori

di profilo rivolti verso l'altare, il primo forse incoronato, stranamente vestiti in abito corto anzichè in toga. La toga non è tuttavia indispensabile per i littori, come attesta ad esempio il rilievo con sacrificio di Vercelli:⁶⁷ non è escluso che l'abbigliamento informale illustri il contrasto, acutamente stigmatizzato da Giovenale, tra le snobistiche pretese della capitale e la semplicità dei municipi, dove perfino i supremi magistrati non erano sempre appesantiti dalla toga.⁶⁸ Tuttavia, poichè gli altri littori sono tutti togati, bisogna supporre un riferimento ad un modello iconografico diverso oppure una scelta precisa di cui ci sfuggono i criteri.

Senza spaziatura alcuna viene poi effigiato un gruppo di quattro assistenti, i cui atteggiamenti e attributi non hanno trovato una interpretazione unanime: il primo a sinistra, visto di tre quarti, procede verso il centro portando un grosso recipiente sulla spalla sinistra e un altro più piccolo oggetto nella destra; poi viene un *popa* rappresentato frontalmente che solleva il *malleus* sopra la testa di colui che lo precede; un terzo personaggio inginocchiato tiene tra le mani qualcosa e quello in piedi dietro di lui fa un movimento difficilmente decifrabile. I due a sinistra indossano il *limus*, il caratteristico corto grembiere con piega centrale indossato dai vittimari ed è probabile, benchè non si veda chiaramente che lo indossino anche gli altri due. Questi ultimi riproducono, come ha notato lo Scott Ryberg,⁶⁹ la posa dei vittimari nel classico gruppo dell'uccisione del toro, nel quale uno, inginocchiato, si sforza di abbassare la testa della vittima, mentre l'altro solleva il *malleus* per infliggere il colpo mortale.⁷⁰ Il fatto singolare è che non si può con piena certezza vedere nell'immagine una *mactatio*, perchè il grave degrado del rilievo non rende affatto riconoscibile, se pure è mai esistito, il principale protagonista, cioè la vittima. Sono ipotizzabili a questo punto diverse letture: possiamo vedere nel gruppo la parte cruenta del sacrificio e quindi supporre, sul modello dell'ara di Manlio, che l'uomo inginocchiato afferri la testa dell'animale, forse aiutato dalla figura retrostante; in questo caso l'ultimo vittimario a sinistra porterebbe sulla spalla la situla per gli *exta* e nella mano destra una brocca oppure il *culter*, il caratteristico coltello triangolare per l'uccisione del toro.⁷¹ Troviamo una formula simile su alcune monete di II secolo con la

legenda *vota publica*, sulle quali la vittima compare solo con la testa abbassata mentre il resto del corpo rimane completamente nascosto dietro le gambe del *papa*.⁷² È tipico di quest'arte infatti il desiderio di inserire ogni dettaglio che sia funzionale alla descrizione celebrativa, ancorché di ridotte proporzioni: anche un semplice gesto allusivo o una presenza abbreviata, se ben congegnate, potevano garantire la comprensione.

Si può altrimenti pensare che sia il personaggio in ginocchio che l'ultima figura a sinistra rechina i recipienti per la libagione o per il vino da distribuire al popolo e l'uomo in secondo piano porti un vassoio di frutta, dolci o *mola salsa*. In questo secondo caso però l'uomo col *malleus* rimarrebbe privo di funzione, il che appare alquanto strano in un linguaggio fortemente propagandistico come questo in cui nulla è fortuito e muto riempitivo, nè d'altra parte pare verosimile che l'artigiano abbia frainteso un gesto così inequivocabile come quello di un *papa*. È tuttavia probabile che, all'epoca in cui il rilievo venne eseguito (intorno alla metà del I secolo d.C.) la composizione poi divenuta canonica del sacrificio del toro non fosse ancora molto collaudata e non avesse ancora maturato una formula iconografica definitiva, se è vero (come penso) che il più antico documento del tema nell'arte romana, la tazza argentea di Boscoreale, fu realizzato in età claudia⁷³ e quindi più o meno contemporaneamente.

Rimane da stabilire sotto quale aspetto fosse onorato il *princeps* nel sacrificio celebrato da Anteros. Poiché l'istituzione risale ad Augusto, i riti non erano certo dedicati alla persona, ma al *Numen* e/o al *Genius* dell'imperatore,⁷⁴ coerentemente con l'ipocrita politica religiosa di Augusto ed è quasi certo che anche dopo la sua morte gli **Augustales* continuarono a venerare il *Numen* o il *Genius* dei successori, piuttosto che il *divus Augustus*.⁷⁵

Il grande spazio riservato al sacrificio testimonia infine un periodo in cui la funzione religiosa del sevirato era ancora (o almeno fingeva di essere) importante e il culto imperiale non aveva ancora palesato la sua vera natura di istituzione puramente ed esclusivamente politica.⁷⁶

Alle spalle del *tibicen* un littore in posizione frontale, con la testa rivolta (figg. 7-8-9) verso il tribunale, fa da *trait d'union* fra le due scene.

Al centro dell'alto podio siede un personaggio togato, rappresentato di prospetto, con le mani

poggiate sulle ginocchia e i piedi su un *suppedaneum*. Ai lati sono sei togati in piedi: il terzo a sinistra e il primo a destra hanno la testa vista frontalmente, il secondo a sinistra e l'ultimo a destra sono di profilo, mentre gli altri due sono poco visibili. Altri due personaggi togati siedono di profilo verso il centro su alte *sellae curules*, di quello a sinistra non si vede la testa.

Al di sotto di questo gruppo, davanti al tribunale, stanno otto persone, purtroppo quasi illeggibili: le due al centro in toga, vestite di spalle con la testa di profilo e con la mano destra sollevata, sono fiancheggiate da tre persone, quelle a sinistra sono dirette verso il tribunale e le altre se ne stanno allontanando. Tutte sembrano indossare una corta tunica tranne, forse, l'ultima a sinistra che pare anch'essa togata.

L'immagine è evidentemente molto simile a quella che Trimalcione avrebbe voluto nel suo sepolcro: *me in tribunali sedentem praetextatum ... et nummos in publico de sacculo effundentem*.⁷⁷

Se pure manca il *sacculo* e non è espresso l'atto vero e proprio della distribuzione, è chiaro il significato: è un *congiarium* offerto ai suoi concittadini da Anteros. Nelle sei figure stanti che lo affiancano sarei propensa a vedere i membri del collegio sevirale⁷⁸ fra i quali Anteros è incluso con una duplicazione di immagine che ha il doppio vantaggio di farli facilmente identificare come se-viri e di conferire maggiore rilievo al protagonista. I due personaggi laterali, evidentemente ragguardevoli, essendo seduti su sedie curuli come Anteros, sono probabilmente i sommi magistrati di Brixia, cioè i *duoviri iure dicundo*.⁷⁹

Ai piedi del podio sono i rappresentanti del popolo che tendono le mani per ricevere i donativi⁸⁰ e si allontanano dopo l'elargizione. Le differenze di abbigliamento indicano verosimilmente diversità di rango.⁸¹

Notevolissime sono le novità iconografiche di questa scena che anticipa di oltre due secoli lo schema compositivo a due registri tipicamente tardo-antico, con figura centrale rappresentata frontalmente e figure laterali simmetricamente disposte.⁸² Nella prima età imperiale la *Tribunalszene* (nelle sue molteplici varianti di *adlocutio*, *liberalitas*, giudizio o udienza) presenta quasi esclusivamente figure viste di profilo: l'imperatore o il magistrato seduto da una parte, i postulanti o gli ascoltatori dall'altra. L'elaborazione di uno schema

gravitante su una figura centrale e sviluppato in profondità si verifica in un periodo di molto fervore pittorico, quello tra Claudio e Nerone.⁸³ Uno dei primi esempi di tale tipologia compositiva compare su una delle tazze argentee di Boscoreale, dove però la figura centrale di Augusto, pur seduta tra due ali simmetriche di divinità, non raggiunge la piena frontalità.⁸⁴ È significativo il fatto che questa immagine, evidentemente molto audace, compaia su una suppellettile di lusso destinata ad un ambito ristretto e privato e debba superare una lunga incubazione prima di essere promossa all'iconografia ufficiale.

Esiste tuttavia una serie di monumenti di magistrati municipali del I secolo con figura principale seduta frontalmente al centro di una composizione simmetrica, come quello di Lusius Storax a Chieti,⁸⁵ di età claudia, la pittura sul monumento di Vestorio Prisco a Pompei⁸⁶ datato tra il 76 e il 79 d.C. e il rilievo di Capua che è già dell'inizio del II.⁸⁷ In nessuno di essi figurano però dei personaggi davanti al *tribunal* con la conseguente creazione di due registri.

L'accostamento di schema centralizzato sviluppato in profondità e di doppio registro è attestato per la prima volta dal rilievo in questione. La tendenza italica alla simmetria ha trasformato la *Nischenkomposition* ellenistica con figure diagonali, accentuando la frontalità e quindi l'evidenza del personaggio centrale.⁸⁸ La struttura a doppio registro, con l'imperatore seduto al centro, compare nell'arte ufficiale solo con il rilievo della *liberalitas* di M. Aurelio inserito nell'arco di Costantino, ma è nella *liberalitas* veramente costantiniana che si realizza quella fusione che l'arte municipale italica aveva già da tempo espresso nel monumento di Anteros.⁸⁹

Dall'estremità destra del rilievo muove una processione: due littori precedono il collegio dei seviri che camminano a coppie impegnati in una vivace conversazione (figg. 10 a-b, 11). A breve distanza c'è un'altra coppia di togati, anch'essi intenti a parlare, uno di fronte all'altro; dopo un altro intervallo c'è una figura singola, in toga, molto deteriorata; accanto al *tribunal* stanno due togati con le teste rivolte l'uno verso l'altro: quello a destra, di profilo, porta con la sinistra il fascio, quello a sinistra, in posizione frontale, è considerato un littore,⁹⁰ ma in realtà il fascio non è affatto visibile; sembra che tenga con la mano de-

stra una cassetta (forse contenente il denaro per il *congiarium*?).

Ad eccezione di queste ultime due e dei littori a capo del corteo, le figure dell'ala destra della composizione credo siano le stesse presenti sul *tribunal*⁹¹ e cioè il collegio dei seviri, i *duoviri* e lo stesso Anteros, rappresentato frontalmente vicino al *tribunal*, come il defunto su un'urna volterrana.⁹²

Come si è già detto, la processione è una delle varie fasi della cerimonia religiosa officiata dai seviri⁹³ e, in questo caso, è chiaramente precedente alla scena centrale: la sequenza figurativa non rispetta quindi quella reale nella quale la pompa e i sacrifici precedevano i giochi e il *congiarium* era l'abituale conclusione.

COMPOSIZIONE E STILE.

Nella narrazione confluiscono soggetti derivati da un repertorio già evoluto e noto e altri che erano allora in fase di elaborazione, come la scena del *tribunal* (figg. 8-9) e, molto probabilmente, quella della *mactatio* (figg. 5-6-7) manca del tutto un precedente iconografico dell'insieme,⁹⁴ ma esistono affinità compositive e iconografiche con alcuni rilievi di epoca giulio-claudia, in particolare con i già citati monumenti funerari commissionati da **Augustali*: quelli di Lusius Storax e di un triumviro augustale a Chieti,⁹⁵ quello con scena di banchetto di Amiternum,⁹⁶ quello della necropoli marittima di Pompei,⁹⁷ dai quali però si distingue per il fatto di rappresentare la sequenza completa della cerimonia, laddove quelli ne illustrano solo una o due fasi.

Come il rilievo di Storax, questo non rappresenta un'istantanea complessiva di un momento particolare del rito, in cui tutti i singoli blocchi figurativi vanno intesi come simultanei, ma una serie di fatti cronologicamente distinti. Il fatto che la descrizione degli eventi non rispecchi fedelmente la successione temporale non costituiva certo un impaccio per l'osservatore contemporaneo, perchè non si tratta di una vera inversione cronologica degli avvenimenti, ma di una strategia di lettura diversa da quella della narrazione unidirezionale: la processione non segue infatti il consueto andamento del racconto da sinistra a destra, ma procede inversamente verso il *tribunal*, con l'effetto di conferire ulteriore rilievo al blocco

centrale, già enfatizzato dalla densità e compattezza delle figure e dal dislivello del podio. È quindi solo un artificio che sapientemente bilancia la composizione facendo del *tribunal* (e del *congiarium*, che era realmente il momento conclusivo della cerimonia) la cerniera tra le due sequenze laterali, senza con ciò implicarne la sincronia.

In tale struttura complessiva si trova quella predisposizione tipicamente italica per la simmetria (già notata a proposito del gruppo di magistrati) la cui funzione precipua è quella di garantire alla percezione il più alto grado di chiarezza e rapidità.⁹⁸

La suddivisione di un corteo in due rami convergenti ricorre spesso anche nell'arte ufficiale: nell'Ara Pacis, nel fregio del tempo di Apollo Sosiano e in quello dell'Ara Pietatis, sull'arco di Susa e, molto probabilmente, nel rilievo con *Suo- vetaurilia* del Louvre.

Questa simmetria, unita alla tendenza (ancora tipicamente italica) a disporre paratatticamente gli eventi, non comporta affatto una rigida staticità, ma è anzi palese l'intento di animare la narrazione giocando sullo spazio e sul ritmo: l'uso dello spazio articola la composizione in profondità, creando un secondo piano di figure; in altezza, con la scomparsa dell'isocefalia, con lo spazio vuoto sopra le teste e con l'inserimento dei due podi; in lunghezza, con l'uso ben calibrato degli intervalli e delle pause. Altrettanto vario è il ritmo che contrappone e alterna sapientemente figure di statura e stazza diverse, alcune statiche (Mercurio, personaggi sul *tribunal*, figura singola frontale a destra) e altre in pose e atteggiamenti diversi e vari. Si può notare inoltre che la superficie è leggermente convessa: al centro il piano è più sporgente e il rilievo più profondo rispetto ai lati.

Che la sensibilità spaziale sia ancora immatura è dimostrato dal rendimento dei personaggi davanti al podio, trasformati in ridicole *silouhettes*, illogicamente appiattite e ingabbiate entro la cornice del *tribunal*. È invece spiegabile la riduzione 'gerarchica' dei beneficiati, ovviamente dettata dall'intento celebrativo dell'arte plebea. Non sembra che siano state adottate proporzioni maggiori per Anteros, anche se la sua figura è preminente per l'assoluta frontalità, perchè occupa il centro esatto della lastra e perchè le linee della composizione convergono su di lui. L'esaltazione del

committente è ottenuta, a mio avviso, anche con un altro espediente: l'iterazione della sua presenza nella scena del sacrificio e nel togato rappresentato frontalmente e da solo a destra del podio. Se questa identificazione è esatta e se i personaggi del corteo sono realmente i medesimi della scena centrale, il rilievo di Brescia costituisce un rarissimo documento di narrazione continua precedente al modello delle colonne coclidi.⁹⁹

Si osservano quindi in definitiva chiari indizi di una sperimentazione, sia a livello compositivo che spaziale, alcuni dei quali si erano già timidamente affacciati su alcune are dei Lari di età augustea,¹⁰⁰ ma che maturano solo negli anni successivi. L'età tra Claudio e i Flavi vede una fervida attività di ricerca sul modo di rappresentare persone su più piani, a colloquio fra loro, vivacemente disposte a gruppo e affrontate; si elaborano nuove soluzioni spaziali e nuovi effetti di profondità, scompare l'isocefalia, si lasciano ampi spazi vuoti sopra le figure (Ara dei Vicomagistri,¹⁰¹ Ara Pietatis, tazze di Boscoreale). Nello stesso tempo si mettono a punto nuovi impianti compositivi, quali lo schema centralizzato, e nuove formule iconografiche, come il sacrificio del toro.

Proprio in questi monumenti il rilievo di Brescia trova i riscontri più puntuali, sia per l'iconografia e la struttura che per il tipo di abbigliamento: la toga molto ampia e lunga con *sinus* scendente fino al ginocchio e *umbo* molto accentuato indica la moda attestata dalla Base dei Vicomagistri e dall'Ara Pietatis, come pure il *limus* dei vittimari, più lungo e ricco e con piega centrale più evidente di quanto non appaia sui rilievi augustei.

La profonda erosione della superficie non consente purtroppo di trarre altri dati antiquari dalle teste, la fisionomia e la pettinatura delle quali è totalmente irriconoscibile. Credo tuttavia che le informazioni fornite dall'epigrafe e dai riscontri monumentali siano sufficienti a datare l'opera tra il regno di Claudio e quello di Nerone.

CONCLUSIONE.

La lastra sepolcrale di M. V. Anteros Asiaticus rappresenta quattro fasi di una cerimonia da lui stesso officiata e presieduta. È probabile che si tratti di quella celebrata in occasione dell'insediamento nel sevirato, anche se in realtà non ha molta importanza, in questa categoria di monumenti,

la connessione con un episodio preciso, 'storico', ma piuttosto quella con la legge, che essendo l'elemento unificante dell'ideologia contemporanea, è specchio del potere e delle stratificazioni sociali. Il riferimento a formule legali, implicito nell'intera iconografia e nelle singole componenti, rendeva i contenuti immediatamente intellegibili.¹⁰² Come nel formulario giuridico ogni parola è significativa, così in queste rappresentazioni di *status* gesti, atteggiamenti e abiti non sono mai accidentali, ma simboli evocanti la stabilità della norma che, in questo caso, è l'istituto del sevirato augustale, di cui il rilievo bresciano esplicita tutte le funzioni: sociale, economica e religiosa.¹⁰³

Quella sociale innanzitutto, perchè grazie all'Augustalità i liberti ricchi esclusi per nascita dalle magistrature municipali, avevano la possibilità di uscire dall'anonimato. Quella economica, a vantaggio delle loro città frequentemente beneficiate. E infine quella religiosa, che unificava e sanzionava le precedenti, proprio come la statua di Mercurio sul sepolcro di Anteros rappresenta al tempo stesso il dono *ob honorem*, la protezione degli affari e il *Numen Augusti*.

Istituto di Archeologia
Università Statale di Milano

¹ GARZETTI 1979, p. 204.

² Mi riferisco alle basi parallelepipediche dei fastosi monumenti funerari sormontati da cella o peribolo colonnato e coronamento cuspidato o piramidale, e soprattutto alle are a dado con coronamento a fregio dorico: ambedue le tipologie (particolarmente frequenti in area emiliana e veneta) presentano occasionalmente figurazioni a rilievo, come il monumento sarsinate di P. Vergilius Paetus (S. DE MARIA, *L'architettura romana in Emilia Romagna tra III e I secolo a.C.*, in « Studi sulla città antica, l'Emilia Romagna », Roma 1983, p. 363, tav. XVII, 3) o il Grande Mausoleo di Aquileia (G. BRUSIN, V. DEGRASSI, *Il Mausoleo di Aquileia*, Padova 1956) appartenenti alla prima categoria di monumenti; o la grande ara quadrangolare degli Alfii sempre di Aquileia (V. SCRINARI SANTAMARIA, *Sculture romane di Aquileia*, Roma 1972, n. 391, p. 136). Penso che il rilievo di Anteros appartenesse proprio ad un monumento di questo tipo, che ben si prestava, per la sua mole, all'apprezzamento del rilievo e alla piena visibilità dell'iscrizione. Vastissima è la bibliografia esistente sull'argomento. Oltre al fondamentale articolo di Torelli (M. TORELLI, *Monumenti funerari romani con fregio dorico*, in « D.d.A. » II, 1968, nn. 32 ss.) e a quello già citato di S. De Maria (pp. 362 ss.), gli studi principali relativi alla Cisalpina sono: G. A. MANSUELLI, *Monuments commémoratifs romains de la Vallée du Pô*, in « Mon Piot » 53, 1963, pp. 73 ss.; i contributi di G. CAVALIERI MANASSE e L. QUAGLINO PALMUCCI, in « Aquileia e l'Oriente mediterraneo, Antichità Altoadriatiche » XII, Udine 1977; H. GABELMANN, *Römische Grabbauten der früher Kaiserzeit*, Stuttgart 1979, pp. 13 ss.; G. SENA CHIESA, *Recezione di modelli ed elaborazioni locali nella formazione del linguaggio artistico mediopadano*, in « Atti del 2° convegno archeologico regionale (Como 1984) », Como 1986, pp. 280 ss.; EADEM, *Frammenti con fregio dorico al Museo Archeologico di Milano*, in « Scritti in onore di Graziella Massari Gaballo e Umberto Tocchetti Pollini »,

Milano 1986, pp. 131 ss. (ivi ulteriore precedente bibliografia).

³ A. TOTTI, il manoscritto è nella biblioteca Queriana di Brescia: A.I.4.

⁴ F. SONCINI, *Iscrizioni antiche della città di Brescia*, 1605, Ms. Quer. I II 7. L'illustrazione è piena di lacune e di vistosi fraintendimenti: sul tralcio vegetale a destra compaiono addirittura due impiccati; i littori a sinistra stanno comodamente seduti; il sevirato, austero e paludato, si è trasformato in una donna seminuda fiancheggiata da uomini vogliosi.

⁵ SCHMIDT 1878, pp. 81-84, con disegno (vedi qui, fig. 2); MOURLOT 1895, pp. 105-107; SCOTT RYBERG 1955, pp. 100-101, tav. XXXII, 49 a, b.

⁶ RODENWALDT 1928, p. 233, tav. XX, XXI, 1; IDEM 1940, p. 38; MATZ 1952, p. 642; GABELMANN 1977, p. 243; IDEM 1978, p. 59; 1984, n. 97, pp. 200-201, tav. 36.

⁷ R. BIANCHI BANDINELLI, in « StMisc » 1966, p. 15, tav. IV, 10-12; IDEM, *Arte plebea*, in « DdA » 1967, pp. 7-19 (ripubblicato in « Dall'Ellenismo al Medioevo », Roma 1978, pp. 35-48, in particolare p. 41, tav. 12).

⁸ R. DUTHOY, *Notes onomastiques sur les Augustales. Cognomina et indication de statut*, in « ACI » 39, 1970, pp. 88-105; IDEM, *La fonction sociale de l'augustalité*, in « Epigraphica » 36, 1974, pp. 134-154; *Recherches sur la répartition géographique et chronologique des termes sevir Augustalis, Augustalis et sevir dans l'Empire romain*, in « Epigraphische Studien » XI, 1976, nn. 143-214, e infine DUTHOY 1978, dove l'autore nomina il rilievo di Anteros a p. 1303, nota 406. In questo studio Duthoy affronta globalmente ed analiticamente il problema dell'Augustalità, cercando di chiarire il significato delle diverse titolature e la loro ventuale successione cronologica, la composizione e la struttura dei collegi, il fine per cui erano stati istituiti. Egli definisce *Augustales (con l'asterisco) le associazioni chiamate *Seviri Augustales*, *Augustales* e *Ma-*

gistri Augustales, escludendo invece i seviri *nude dicti* per il motivo che essi non partecipavano al culto imperiale. Tuttavia, poichè il termine *sevir* fu usato spesso come abbreviazione di *sevir Augustalis*, non è sempre agevole determinarne il senso. Si può con certezza affermare questa equivalenza di fronte alle iscrizioni di Nemausus, Narbo, Brixia, Lugdunum e Verona: esse attestano quasi esclusivamente *seviri augustales*, con una percentuale minima di seviri, il che rende altamente improbabile l'esistenza di due collegi separati (DUTHOY 1978, nota 54, p. 1261). A Brescia in particolare le epigrafi attestano 78 S.A. e solo 8 seviri semplicemente detti ed è quindi certo che Anteros sia un sevir augustale, considerando anche il soggetto delle figurazioni sulla sua lastra funeraria.

⁹ Altri studi hanno esaminato o brevemente citato il monumento in esame: CIL V, 44; E. HÜBNER, in «Hermes» 13, 1878, pp. 414 ss.; DÜTSCHKE 1880; E. HÜBNER, *Exempla scripturae epigraphicae*, Berolini apud Georgium Reimarum, 1885, p. 120, n. 354; M. MIRABELLA ROBERTI, in «Storia di Brescia», 1963, p. 306; GARZETTI 1979, B 16, pp. 204-205; G. A. MANSUELLI, *Roma e il mondo romano*, I, Torino 1981, p. 265, fig. 2; A. FROVA, *La produzione artistica in età romana*, in «Archeologia in Lombardia», Milano 1982, p. 154 e fig. 190 a p. 147; GARZETTI 1984-86, n. 272; C. STELLA, *Guida al Museo romano di Brescia*, Brescia 1987, pp. 40-41; RONKE 1987, Kat. n. 3 - ab. 4-9, pp. 74, 109, 140 s., 169, 240 ss., 320.

¹⁰ Per la scomposizione in quattro momenti successivi dell'osservazione cfr. S. SETTIS, in «La colonna traiana», Torino 1988, pp. 109-110; sulle strategie di lettura delle immagini si veda R. BRILLIANT, *Narrare per immagini, Racconti di storie nell'arte etrusca e romana*, Firenze 1987 e l'articolo di S. SETTIS nel volume succitato (soprattutto pp. 86 ss.).

¹¹ CIL V, 4482. L'altezza delle lettere è la seguente: 2^a riga: mm. 105 (N 120, T 115, I 115); 3^a riga: mm 84 (T 98, Y 100); 4^a riga mm 80 (I 86, T 93, I 90).

¹² GARZETTI 1984-86, n. 323. Anteros è il nome di Eros come vendicatore degli amanti traditi. Cfr. anche H. SOLIS, *Beiträge zur Kenntnis der griechischen Personennamen in Rom*, Helsinki 1971, p. 132.

¹³ Sull'argomento le opinioni non sono concordi: si veda I. KAJANTO, *The Significance of Non-Latin Cognomina*, in «Latomus» XXVI, 1968, pp. 517-534; I. CALABI, *Epigrafia latina*, Milano 1974, p. 163; H. SOLIN, *Zu den griechischen Namen in Rom*, in «Actes du Colloque International sur l'Onomastique latine», Paris 1977, pp. 161-175.

¹⁴ DUTHOY 1978, p. 1258. La vasta bibliografia sull'Augustalità è elencata in questo articolo di Duthoy. Ricordiamo inoltre due contributi sull'argomento relativi al Veneto: F. SARTORI, *Un nuovo sevirio altinate in un'arula funeraria di Musestre*, in «Aquileia Nostra» XLV-XLVI, 1974-1975, coll. 203-206 e M. S. BASSIGNANO, *La religione: divinità, culti e sacerdoti*,

in «Il Veneto in età romana», Verona 1987, II, pp. 350-353.

¹⁵ A. GARZETTI, *Epigrafia e storia di Brescia romana*, in «Atti Capitolium» 1973, pp. 43 ss.; A. ALBERTINI, *I seviri augustali nelle iscrizioni romane di Brescia e del suo territorio*, in «Atti Capitolium» 1973, pp. 205-210; IDEM, *Nuove testimonianze intorno ai Seviri Augustali*, in «Brixiana», Note di storia ed epigrafia, 1973, pp. 77-114; GARZETTI 1984-86, n. 186. Cfr. anche nota 8.

¹⁶ Petronio, *Satyricon* (il testo citato è quello di A. ERNOUT, Parigi 1958 e, per l'apparato critico, l'edizione dei Millenni Einaudi, Torino 1967, a cura di V. Ciaffai): Trimalcione e due suoi amici, Habinnas e Hermeros, sono seviri augustali: XXX, 1-2; LVII, 6; LXV, 5. Questo testo è la testimonianza letteraria più realistica e completa, anche se caricaturale, sul mondo dei liberti dal quale venivano reclutati gli **Augustales*. Cfr. E. AUEBACH, *Fortunata*, in «Il realismo nella letteratura occidentale», Torino 1956, I, pp. 30-40; P. VEYNE, *Vie de Trimalcion*, in «Annales (ASC)», 16, 1961, pp. 213-247.

¹⁷ I monumenti funerari che, insieme a quello di Anteros, rappresentano una importante testimonianza delle funzioni degli Augustali sono: quello di un triumviro augustale di Amiternum, con rappresentazione di pompa e ludi, datato tra Tiberio e Claudio (A. LA REGINA, in «StMisc» 1966, pp. 39-60, tavv. XIX-XXV; SCOTT RYBERG 1955, pp. 99-100, tav. XXXI, fig. 38a, tav. XXXII, fig. 38b; FELLETTI MAJ 1977, pp. 356-359, tav. LXXVII, figg. 185a-d), quello di Lusius Storax, sevirio augustale, di Teate Marrucinorum, con *tribunal* e ludi, datato da Torelli e Giuliano in età claudia e dalla Felletti Maj in età neroniana (SCOTT RYBERG 1955, p. 98, tav. XXXI, fig. 47; M. TORELLI, in «StMisc» 1966, pp. 72 ss., XXX-XXXIX; FELLETTI MAJ 1977, pp. 365 ss., tavv. LXXIX-LXXXII, figg. 189-190d; GABELMANN 1984, n. 98, pp. 201-204); appartengono probabilmente a monumenti di seviri o di **Augustales*: il rilievo con scene di banchetto di Pizzoli della metà del I secolo d.C. (A. GIULIANO, in «StMisc» 1966, pp. 33 ss., tavv. XIII-XV, figg. 31-36; FELLETTI MAJ 1977, pp. 360, 374, tavola LXXVIII, fig. 187) e di Sentinum (A. GIULIANO, in «StMisc» 1966, pp. 35 ss., tav. XVII, fig. 42; FELLETTI MAJ 1977, p. 374, tav. LXXXIII, fig. 193). Forse appartiene al gruppo il rilievo della necropoli marittima di Pompei, di età neroniana, che presenta strette analogie con tutti quelli citati: esso rappresenta, in tre fasce racchiuse entro una cornice di acanto, una pompa solenne e ludi gladiatori (SCOTT RYBERG 1955, pp. 101 ss., tavv. XXXII-XXXIII, figg. 50a-c; F. COARELLI, in «StMisc» 1966, pp. 87, 88, 91, tavv. XL-XLI; FELLETTI MAJ 1977, pp. 341 ss., tav. LXXII, fig. 175).

¹⁸ DUTHOY 1978, pp. 1290-1293.

¹⁹ DUTHOY, *Fonction social* 1974 (cit. a nota 8), p. 140; ID., 1978, pp. 1293-1394. Non è affatto strano

che proprio nell'ambito dei liberti fossero reclutati gli Augustali, poichè è noto che Augusto si sforzò di far partecipare tutte le classi sociali al culto imperiale e ciascuna in modo appropriato (cfr. A. ETIENNE, *Le culte impérial dans la péninsule ibérique d'Auguste à Dioclétien*, Paris 1958, p. 251) e non solo non escluse i liberti, ma diede loro in Roma stessa un particolare rilievo, riorganizzando il culto del *Lares Compitales* (G. NIEBLING, *Laribus Augusti magistri primi*, in «Historia» 5, 1956, pp. 301-331).

²⁰ CIL X, 7267; 7269. Numerosissime iscrizioni contengono l'espressione *ob honorem seviratus*: si veda DUTHOY 1978, note 98 e 99, pp. 1267-1268.

²¹ Si veda oltre, alle note 45 e 46.

²² Sulle insegne dei Seviri Augustali si veda: E. BEURLIER, *Essai sur le culte rendu aux empereurs*, Paris 1890, pp. 210-214; MOURLOT 1895, pp. 102-107; A. von PREMERSTEIN, s.v. *Augustales*, in «Dizionario Epigrafico» I, 1895, pp. 846-848.

²³ Petronio, Satyricon XXX, 1-2; LXV, 3; LXX, 9. Sui rilievi di Brescia e di Teate (vedi bibliografia a nota 17) i seviri hanno *toga praetexta*, siedono su *sella curulis* e su *tribunal* e sono accompagnati da littori. Altri monumenti di seviri, senza figurazioni altrettanto complesse, presentano solo la raffigurazione dei simboli del potere: la *sella curulis*, i fasci o corone (cfr. DUTHOY 1978, nota 104 a p. 1268). Non è tuttavia ancora accertato se i seviri avessero diritto a tali insegne durante tutto l'anno di carica o se venissero loro concesse solo in occasione delle cerimonie da loro officiate.

²⁴ La marginalità della loro condizione sociale ha sicuramente contribuito a rafforzare la solidarietà degli ex seviri, ma bisogna anche tenere conto della mania di questa classe, descritta da Petronio e finemente analizzata da P. Veyne (cit. a nota 16), di imitare l'aristocrazia municipale; i magistrati del *municipium* infatti entravano a far parte, una volta usciti di carica, dell'ordo decurionum, riuscendo in tal modo a perpetuare il loro prestigio. A questo proposito si veda DUTHOY 1978, pp. 1272-1277 e p. 1289.

²⁵ DUTHOY 1978, pp. 1305-1306.

²⁶ Frova li ha interpretati come grappoli d'uva (cit. a nota 9), ma io penso che siano troppo piccoli. Il significato comunque non cambia: come l'edera, l'uva è sacra a Dioniso e quindi diffusissima in ambito funerario. Sui viticci si veda: K. SCHAUENBURG, *Zur symbolik unteritalischer Rankenmotive*, in «Rom. Mitt.» 64, 1957, p. 205; G. TRAVERSARI, *L'arco dei Sergi*, Padova 1971, pp. 51-53, figg. 16-21; M. VERZAR, *Frühagusteischer Grabbau in Sestino*, in «Mefra» 86, 1974, p. 400, figg. 9-15. Sul valore simbolico dei tralci d'uva: V. MACCHIORO, *Il simbolismo nelle figurazioni sepolcrali romane*, in «Memorie della Reale Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti», I, 1911, pp. 48, 59, 73, 85, 87-88, 129; F. CUMONT, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris 1942, pp. 343, 485, 488, 495, 498; R. TURCAN,

Les guirlandes dans l'antiquité classique, in «Jahrbuch für Antike und Christentum» 14, 1971, pp. 100, 130; H. WALTER, *La sculpture funéraire gallo-romaine en Franche-Comté*, Paris 1974, pp. 174 ss.; Sul motivo del tralcio di vite sui monumenti della Cisalpina si veda: A. STRUFFOLINO ALBRICCI, *Are cilindriche di età romana nei Musei Archeologici della Lombardia. Aspetti figurativi e simbolici*, in «Arte Lombarda» XIX, 41, 1974, pp. 14-15.

²⁷ CUMONT (cit. a nota 26), pp. 220, 236, nota 4, 238-239, nota 1; IDEM, *La stèle du dansuer d'Antibes et son décor végétal*, Paris 1942, *passim*; TURCAN (cit. a nota 26) pp. 104-105, 118, 129-130.

²⁸ Vedi ad esempio: V. GALLIAZZO, *Sculture greche e romane del Museo Civico di Vicenza*, Treviso 1976, n. 32, pp. 121-125; E. BAGGIO, E. DE MIN e altri, *Sculture e mosaici romani del Museo Civico di Oderzo*, Treviso 1976, nn. 2, p. 21; n. 6, pp. 26 ss.; n. 9, p. 36; n. 11, p. 42 s.; n. 15, pp. 52 ss.

²⁹ Come nella stele di M. Statius Faustus a Bergamo (FROVA, cit. a nota 9, fig. 188 a p. 145).

³⁰ Come sul rilievo già citato (nota 17) della Necropoli marittima di Pompei, molto simile per soggetto e ispirazione generale a quello di Brescia, o sulla stele di Valerius Victor di Aquileia (V. SCRINARI SANTAMARIA, *Sculture romane di Aquileia*, Roma 1972, n. 352, p. 120).

³¹ J. M. C. TOYNBEE, J. B. WARD PERKINS, *Peopled Scrolls: A Hellenistic Motif in Imperial Art*, in «P.B. S.R.» XVIII, 1950, pp. 1-43; G. CIAMPOLTRINI, in «Prospettiva», 27, 1981, pp. 47 ss. Mentre gli uccelli si trovano frequentemente nelle decorazioni a carattere vegetale, a partire dai fregi dell'Ara Pacis (si veda, tra i molti possibili esempi, il puteale del Museo Nazionale di Napoli con fregio a rami di vite e uccelli: V. SPINAZZOLA, *Le arti decorative a Pompei e nel Museo Nazionale di Napoli*, Milano 1928, tav. 46), le figurine umane collocate nei tralci d'edera non hanno riscontri puntuali a mia conoscenza, sulle stele della Cisalpina. Tuttavia un'ara circolare, proprio bresciana, offre un significativo parallelo: un piccolo Eros tra rami di vite (STRUFFOLINO ALBRICCI, cit. a nota 26, pp. 10-14, figg. 1-4; SENA CHIESA, *Recezione di modelli*, cit. a nota 2, p. 296, figg. 35-36; EADEM, *Frammenti di fregio dorico*, cit. a nota 2, pp. 136-137, figg. 10 a-b).

³² SCHMIDT, 1878, p. 82; MOURLOT 1895, p. 106.

³³ DÜTSCHKE 1880: «Schaufel zum Werfen des Kornes». Cfr. AA.VV., *Storia della Tecnologia*, vol. I, Torino 1961, fig. 39; vol. II, 1962, p. 100, fig. 65.

³⁴ Una ricerca statistica sulle professioni esercitate da seviri e *Augustales è stata svolta da DUTHOY, *Notes onomastiques*, cit. a nota 8.

³⁵ Petronio, Satyricon, LXXI, 9: «Te rogo, ut naves etiam ... monumenti mei facias plenis velis euntes».

³⁶ Durante i Saturnali anche gli schiavi portavano il *pileus*, in armonia con quella rituale parentesi di libertà. Proprio come simbolo di libertà il *pileus* fu

impresso da Bruto sulle monete coniate dopo l'uccisione di Cesare e portato sulle picche dal popolo dopo la morte di Nerone. Lo indossavano anche gli attori, come si vede in un frammento di pittura pompeiana: FELLETTI MAJ 1977, fig. 105a, p. 241. Vedi anche, *ibidem*, fig. 64, pp. 187 e 270.

³⁷ Petronio, *Satyricon* XL-XLI.

³⁸ Si veda ad esempio FELLETTI MAJ 1977, p. 32 e figg. 67, 118 e 134.

³⁹ DUTSCHKE 1880.

⁴⁰ Come hanno pensato Mommsen (*CIL* V, 4482) e SCHMIDT 1878, p. 82.

⁴¹ Oltre all'ariete e al capricorno i suoi attributi erano il vitello, il gallo e la tartaruga (quest'ultima motivata dalla leggenda dell'invenzione della lira). Spesso Mercurio tiene nella mano destra una borsa, ma qui i contorni indicano una figura di maggiori dimensioni. Su Mercurio e i suoi attributi si veda: DAREMBERG, *SAGLIO* III, 2, 1904, pp. 1802 ss., e in particolare le fig. 4, col. 2825. Un confronto iconografico molto stretto è offerto dalla raffigurazione presente su un lato di un altare del Museo di Napoli, particolarmente significativo perchè legato al culto di Augusto: SCOTT RYBERG 1855, pp. 62-63, figg. 33a-d, tav. XVII. Per quanto riguarda invece il copricapo del dio, qui non sembra indossare il consueto petaso alato, ma un berretto apicato, come in alcune iconografie greche: cfr. DAREMBERG, *SAGLIO* III, 2, 1904, figg. 4935, 4943, 4946, 4947; ma forse la sagoma che si intravede sulla testa è dovuta all'erosione della superficie.

⁴² Petronio, *Satyricon* XXIX, 5-6; LVII, 7; LXXVII, 4.

⁴³ Tra queste 36 dediche è compreso il nucleo importantissimo di S. Eufemia con la dedica di una *aedes* e di un *signum* a Mercurio e 9 piccole are tutte dedicate a lui; il luogo di culto fiorì probabilmente alla fine del II secolo d.C. (GARZETTI, *Epigrafia e storia*, cit. a nota 15, pp. 36 ss.).

⁴⁴ Cesare, *De Bello Gallico*, VI, 17, 1. Mercurio ha molto probabilmente ereditato il posto e la venerazione del dio celtico della fatica e della protezione del lavoro.

⁴⁵ DUTHOY 1978, p. 1269, nota 110.

⁴⁶ DUTHOY 1978, p. 1267, pp. 1269-70, in particolare, per l'erezione di statue di divinità, si veda la nota 111 a p. 1269. Come si è detto (nota 43), anche nel santuario bresciano di S. Eufemia (anche se posteriore all'iscrizione e al rilievo di Anteros) era stato dedicato un *signum* a Mercurio.

⁴⁷ J. CHITTENDEN, *Hermes-Mercury, dynasts and emperors*, in «Numismatic Chronicle Ser.» 6, V, 1945, pp. 52-53; SCOTT RYBERG 1955, pp. 38-39.

⁴⁸ Orazio, *Carmina* I, 2, 42-43: cfr. K. SCOTT, *Mercur-Augustus und Horaz C. I.*, 2, in «Hermes» 63, 1928, pp. 13-33; E. J. BICKERMANN, *Filius Maiæ* (Horace, *Odes* I, 2, 43) in «La parola del Passato» XVI, 1961, pp. 5-19.

⁴⁹ L'altare di Bologna: K. LEHMANN-HARTLEBEN, *Ein*

Altar in Bologna, in «Röm. Mitt.» L, 1935, pp. 225-230; SCOTT RYBERG 1955, tav. X, fig. 20, p. 39.

Stucco della Farnesina: O. BRENDL, *Novus Mercurius*, in «Röm. Mitt.» L, 1935, pp. 231-259; la gemma: A. FURTWÄNGLER, *Antike gemmen*, tav. XXXVIII, 30; F. ALTHEIM, *Römische Religionsgeschichte*, Berlin 1931-33, Bd II, p. 206. Controversa è invece l'identificazione con Augusto per la statua di Cleomene rappresentante un Mercurio oratore sul modello dell'Hermes loghios: J. SIX, *Octavien-Mercur*, in «R.A.», Ser. V, IV, 1916, pp. 257-264; SCOTT, cit. a nota 48, p. 24; J. CHARBONNEAUX, *L'art au siècle d'Auguste*, Paris 1948, pp. 50-51, tav. 59.

⁵⁰ *CIL* X, p. 109; *CIL* IX, 54; X, 217, 232, 233, 485, 884-892, 1272; A. DEGRASSI, *CIL* I, 1612; X, 1153. DUTHOY 1978, pp. 1290-1293.

⁵¹ Si può tuttavia supporre che la propaganda augustea, tesa a diffondere l'idea che l'imperatore fosse un superuomo, protetto in modo speciale da qualche divinità, abbia conosciuto un successo notevole presso i liberti, che per la maggior parte erano originari delle regioni orientali dell'impero dove il culto del sovrano era già fortemente radicato: cfr. T. FRANK, *Race Mixture in the Roman Empire*, in «AHR» 21, 1916, pp. 689-708; F. ALTHEIM, *La religion romaine antique*, Paris 1955, p. 233; P. VEYNE, *Le pain et le cirque. Sociologie historique d'un pluralisme politique*, Paris 1976, p. 561.

⁵² DUTHOY 1978, p. 1300; B. COMBET-FARNOUX, *Mercur romain. Le cult public de Mercure et la fonction mercantile à Rome, de la République archaïque à l'époque augustéenne*, Rome 1980, *passim*, in particolare p. 437 e pp. 447 ss.

⁵³ R. SYME, *The Roman Revolution*, Oxford 1952, p. 354; BICKERMANN, *Filius Maiæ*, cit. a nota 48, p. 10 e nota 21; J. GAGÈ, *Les classes sociales dans l'Empire romain*, Paris 1971, pp. 141-143. Esempio tipico è Trimalcione, che infatti cita spesso Mercurio (vedi sopra nota 42); COMBET-FARNOUX, cit. a nota 52, pp. 435-436.

⁵⁴ L'articolo è citato a nota 52, pp. 433-471; sulla vocazione purificatrice, si veda in particolare, pp. 448 ss.

⁵⁵ COMBET-FARNOUX, cit. a nota 52, p. 456. Non deve essere stato del tutto assente, in questo processo di assimilazione, l'influsso dell'Hermes greco, benefattore degli uomini, perchè dispensatore di beni utili all'organizzazione della società civile, legislatore e ordinatore del cosmo (non è di questa opinione COMBET-FARNOUX, cit. a nota 52, pp. 439-444).

⁵⁶ FELLETTI MAJ 1977, p. 115; D. MANCIOLI, *Giochi e spettacoli*, Roma 1987, sui giochi atletici vedi pp. 70 ss. Per gli antecedenti greci ed etruschi si veda: AA. VV., *L'archeologia racconta lo sport nell'antichità*, Firenze 1988, n. 15, p. 70 (Kylis attica a figure rosse) e n. 18, p. 73 (Dinos etrusco, fine VI sec. a.C.). Da Trimalcione apprendiamo che la rappresentazione di giochi era un soggetto frequente nella decorazione

di case e sepolcri (Petronio, *Satyricon* XXIX, 9; LXXI, 6).

⁵⁷ SCOTT RYBERG 1955, tav. III, fig. 5b; FELLETTI MAJ 1977, tav. XXVII, fig. 68 b; C. DE LUCA, *I monumenti antichi d'Palazzo Corsini in Roma*, Roma 1976, n. 54, p. 93 ss., tav. LXXXI.

⁵⁸ MANCIOLI, cit. a nota 56, n. 45, p. 80.

⁵⁹ MANCIOLI, cit. a nota 56, n. 40, p. 74; L'archeologia racconta lo sport, cit. a nota 56, n. 32, p. 87 (Museo Torlonia).

⁶⁰ FELLETTI MAJ 1977, p. 374; L. BACCHIELLI, in « *Picus* » 2, 1982, fig. 7e, p. 25.

⁶¹ A. PIGANOL, *Recherches sur les jeux romains*, Publ. de la Fac. des Lettres de l'Univ. de Strasbourg 13, Strasbourg 1923; DUTHOY 1978, p. 1301.

⁶² CIL V, 8664 (per testamento); CIL II, 1108, 2100, 13 (ob honorem seviratus).

⁶³ DUTHOY 1978, pp. 1303-1304.

⁶⁴ SCOTT RYBERG 1955, tav. X, fig. 20, p. 39; FELLETTI MAJ 1977, pp. 257 ss., figg. 118, 119, 120, 121 b.

⁶⁵ SCOTT RYBERG 1955, fig. 101 a, tav. LXI, p. 171.

⁶⁶ SCOTT RYBERG 1955, fig. 101 b, tav. LXI, p. 171 dove però non compare il camillo che porge l'incenso. Il sacrificante di profilo a sinistra dell'altare compare anche sul rilievo con *suovetaurilia* del Louvre (SCOTT RYBERG 1955, fig. 54 a, tav. XXXV, pp. 106 ss. G. A. MANSUELLI, *Roma e il mondo romano*, I, Torino 1981, fig. 1, p. 149-150; G. KOEPPPEL, *Official State Reliefs of the City of Rome in the Imperial Age. A Bibliography*, in « *ANRW* » 12, 1, II, p. 487) e sull'ara, giulio-claudia o flavia, di Pompei (SCOTT RYBERG 1955, fig. 38 a, tav. XXV, pp. 81 ss.; FELLETTI MAJ 1977, fig. 172 a-c, tav. LXXI, p. 337 ss.

⁶⁷ SCOTT RYBERG 1955, fig. 43, tav. XXIX, p. 93.

⁶⁸ GIOVENALE, *Satire* 3, 171-179.

⁶⁹ SCOTT RYBERG 1955, p. 101.

⁷⁰ Questa immagine è stata acutamente studiata da O. BRENDL (*Immolutio boum*, in « *Rom.Mitt.* » 45, 1930, pp. 196 ss., tavv. 67-82) che ne ha dimostrato l'origine da un'opera di Pausia. Tale composizione si incontra per la prima nell'arte romana su una delle tazze di Boscoreale: essa rappresenta da un lato un trionfo, forse, di Tiberio e dall'altro il sacrificante presso l'ara e l'*immolutio* del toro. Gli avvenimenti rappresentati su questa e sull'altra tazza del tesoro di Boscoreale si riferiscono con tutta probabilità al principato augusteo, durante il quale ebbero luogo trionfi memorabili, ma dal punto di vista stilistico nè l'una nè l'altra sembrano databili in età augustea o in età tiberiana. Esse si collocano invece bene nel principato di Claudio (quando tra l'altro noteva far comodo la glorificazione dei trionfi di Tiberio e Augusto sul limes settentrionale). Sulle tazze di Boscoreale e la loro discussa datazione si veda: SCOTT RYBERG 1955, tav. L, figg. 77a-d, pp. 141-143; FELLETTI MAJ 1977, pp. 279-280; GABELMANN 1984, pp. 130-131 (con bibliografia precedente).

Dal I al III secolo tale iconografia avrà una certa diffusione nell'arte romana. Tra gli esempi più celebri di essa ricordiamo: un frammento dell'Ara Pietatis, di età claudia (M. TORELLI, *Etruria Roma*, Torino 1976, n. 86, in cui non si vede, essendo spezzato, il popa. Per ulteriore bibliografia si veda KOEPPPEL, cit. a nota 66, pp. 486-487 e M. TORELLI, *Typology and Structure of Roman Historical Reliefs*, Ann Arbor 1982, pp. 70 ss., tavv. III, 20-23) e l'ara di Manlio, che la Felletti considera claudia e Torelli invece colloca in età augustea (SCOTT RYBERG 1955, figg. 39 a-b, tavv. XXV-XXVI, pp. 84 ss.; FELLETTI MAJ 1977, figg. 177 a-b, tav. LXXIII, pp. 346-348; TORELLI, *Etruria Roma*, Torino 1976, n. 84; IDEM, *Typology*, cit., pp. 16 ss., tav. I, 6-8).

⁷¹ RONKE 1987, p. 251.

⁷² Cfr. SCOTT RYBERG 1955, figg. 107 b-c, 108 a-d, tav. LXIV, pp. 180-181.

⁷³ Vedi sopra a nota 70.

⁷⁴ DUTHOY 1978, pp. 1296 ss., in particolare pp. 1299-1300. D. FISHWICK ha esposto chiaramente il significato religioso del culto reso al *Genius* e quello reso al *Numen Augusti* e le differenze tra l'uno e l'altro; « the cult of the *genius Augusti* attributed to the princeps the shadowy spirit which every man had and to which every man could make offerings. Clearly Augustus' was the most important *genius* of all ... In particular the *genius Augusti* was accorded a victim, probably a bull, that is, the same sort of animal sacrifice as was offered to Jupiter and most of Gods. To pay cult to the *numen Augusti*, however, was worship of a very different order. For it is no longer a divinity in its own rights but a divine property inherent in a man that is the object of rites, and the effect can only have been to focus attention more sharply in the person of the living emperor and to enhance the charisma of Augustus and his successors. ... To credit Augustus with *numen* is the highest honour possible. But this did not make Augustus a god ... the emperor's 'divinity' must be understood not as the conferring of divine nature upon Augustus but rather as the working of divinity through the agency of the human emperor. (D. FISHWICK, *Genius and Numen*, H TH R 62, 1969, pp. 364-365. È chiaro che il culto del *numen Augusti* faceva di Augusto un superuomo ed è altrettanto evidente che non tutti erano in grado di cogliere le sfumature che la propaganda imperiale ammanniva e molti di quelli che adoravano il *numen* o il *genius Augusti* pensavano di venerare la persona stessa dell'imperatore.

⁷⁵ DUTHOY 1978, p. 1300.

⁷⁶ DUTHOY 1978, pp. 1304-1306.

⁷⁷ Petronio, *Satyricon* LXXI, 9.

⁷⁸ Anche Lusius Storax è molto probabilmente fiancheggiato dai suoi colleghi, cfr. SCOTT RYBERG 1955; TORELLI, in « *St. Misc.* » 1966; GABELMANN 1984.

⁷⁹ In età augustea Brixia ebbe la forma costituzionale di Colonia Civica Augusta Brixia (non si sa precisa-

mente in quale anno, ma sicuramente il conferimento ebbe luogo tra il 27 e l'8 a.C.). Da questo momento in poi i supremi magistrati non sono più i quattorviri ma i duoviri. GARZETTI, in «Atti capitulorum» 1973, p. 41; ALBERTINI, in «Brescia romana», I, p. 161.

⁸⁰ Il gesto è tipico delle scene di giudizio e di congiarium. Cfr. ad esempio: FELLETTI MAJ 1977, fig. 91, tav. XXXIV (rilievo del lacus iuturnae); fig. 134, tav. LVII (sesterzio di Nerone con scena di *congiarium*); fig. 137, tav. LVII (bronzo di Vitellio con *lectio senatus*); fig. 158, tav. LXV (pittura detta 'la bottega del fornaio', Napoli); fig. 157a, tav. LXIV (pittura della tomba di Vestorio Prisco); GABELMANN 1984, n. 96, pp. 199-200, tav. 35 (Rilievo di Capua).

⁸¹ Come si vede, ad esempio, su uno dei plutei di Traiano (TORELLI, *Etruria*, cit. a nota 70, n. 138; KOEPPPEL, cit. a nota 66, pp. 495-496).

⁸² Il problema dell'origine e dell'evoluzione delle composizioni a doppio registro nell'arte romana è stato affrontato anni or sono da Rodenwaldt (RODENWALDT 1928 e 1940), il quale per primo considerò il rilievo di Brescia come anticipazione dello schema tipicamente tardo-antico con l'imperatore troneggiante al centro e figure disposte simmetricamente ai lati. L'argomento è stato poi ripreso da Gabelmann (GABELMANN 1978) in uno studio sulle anticipazioni iconografiche dei dittici consolari di V-VI secolo, costruiti su due registri (come quelli di Areobindo, Probianò, Lampadi) e recentemente (GABELMANN 1984) in un lavoro di ampio respiro in cui analizza le scene di udienza e di tribunale in tutta l'arte antica. Si deve a F. Matz invece (MATZ 1952) lo studio in particolare della composizione centralizzata e dei gruppi sviluppati in profondità, che egli considera innovazioni dell'arte romana, precisamente della pittura romana del I secolo.

Come schema tipo di quello che ha denominato *Audienzgruppe* propone una pittura perduta della Domus Aurea: Sol seduto frontalmente con le Horae che formano un semicerchio ai lati e Fetonte visto di schiena. Egli cita poi altre pitture pompeiane che esemplificano questo schema. Matz ha indicato nella ceramica attica a figure rosse e nei vasi apuli del IV secolo i precedenti di questa composizione in profondità costruita su diagonali: l'arte centro-italica, gli specchi, le urne etrusche, le monete repubblicane, le pitture l'avrebbero trasmessa all'arte romana. Il rilievo di Brescia rappresenta, secondo l'autore, la trasformazione romana della scena di giudizio. Per una analisi critica della teoria di Matz si veda FELLETTI MAJ 1977, pp. 300 ss.

⁸³ Lo schema si riconnette all'arte repubblicana e ai rilievi funerari dei magistrati su sella curule. La più antica *Audienszene* romana si trova su un denario di Fausto Cornelio Silla (GABELMANN 1984, n. 33, pp. 111-113, tav. 12, 1) mentre la più antica scena di distribuzione compare su un aureo coniato per i *ludi saeculares* da L. Mescinius Rufus (16 a.C.) che mostra Augusto che distribuisce suffimenta al popolo

(GABELMANN 1984, n. 34, p. 115, tav. 12, 12; FELLETTI MAJ 1977, fig. 90, tav. XXXIII, p. 217). Lo stesso schema si ritrova su altre monete augustee con scene di acclamazione e di sottomissione (GABELMANN 1984, nn. 36, 37, 38, tavv. 12, 4-5-6) e sui sesterzi che celebrano i *congiaria* di Nerone (GABELMANN 1984, n. 35, pp. 117-118, tav. 12, 3; P. G. HAMBERG, *Studies in Roman Imperial Art*, Copenhagen 1945, pp. 32 ss., tav. 2a, figg. 3, 4), sui bronzi di Caligola con adlocutio (FELLETTI MAJ 1977, fig. 135, tav. LVII, p. 299); nei sesterzi di Galba con adlocutio e nei bronzi di Vitellio con *lectio senatus* si verifica un radicale cambiamento: la folla non è più di profilo, ma si addensa a semicerchio di fronte al podio, mediante la disposizione più variata delle persone, di fronte, di tre quarti, di profilo, di dorso (FELLETTI MAJ 1977, figg. 136-137, tav. LVII, p. 299): per la prima volta, con la coniazione del 68-69, viene usata la composizione centralizzata, che ancora non era comparsa nella zecca romana e che quindi, evidentemente, era stata elaborata e si era andata affermando nella Roma neronina. Lo schema non è però ancora impostato frontalmente, perchè la figura principale in queste monete è posta lateralmente, come accade anche in alcuni rilievi di quest'epoca con scene di giudizio (GABELMANN 1984, tav. 21, 1-2 e tav. 22, p. 155 ss.). Ma è importante sottolineare che proprio nel periodo tra Claudio e Nerone, sia le monete, sia i rilievi, sia la pittura testimoniano che i laboratori italici adottano (sicuramente influenzati da artisti di cultura greca) lo schema delle figure a semicerchio attorno a quella principale, non più rappresentata solo di profilo, ma anche di fronte (FELLETTI MAJ 1977, pp. 297 ss.). Contemporaneamente la tendenza italica alla simmetria e alla frontalità si innesta in questo schema centralizzato, ponendo la figura principale al centro della scena e rappresentandola di prospetto, come appunto succede nella pittura succitata di Fetonte, nell'ara di Manlio, nei monumenti di Storax e di Anteros (vedi oltre) e nella tazza di Boscoreale (vedi nota successiva).

⁸⁴ Una delle due tazze argentee decorate di Boscoreale (GABELMANN 1984, n. 41, tav. 13, p. 127-131) presenta entrambi i tipi citati di *Tribunalszene*: su una faccia della tazza Augusto è seduto su un basso *tribunal* collocato sul lato destro della composizione (tav. 13, 1); sul lato opposto l'imperatore è seduto al centro, addirittura isolato tra due gruppi simmetrici di divinità (tav. 13, 2). Ma questo audace tentativo di porre l'imperatore, anche artisticamente, al centro degli eventi, non fu per il momento ripetuto. Non è escluso tuttavia che oggetti privati di arte colta, come la coppa citata, abbiano costituito un modello per i monumenti dei magistrati municipali che riprodussero questo schema. La datazione delle tazze di Boscoreale non è affatto pacifica: si veda nota 70.

⁸⁵ Per la bibliografia sul rilievo di Storax si veda nota 17. Anche questo è stato considerato da Rodenwaldt e Gabelmann un antecedente di forme compositive

tardoantiche, anche se occorre notare che neppure la figura di Storax è pienamente frontale e la costruzione a doppio registro è qui risolta in modo meno organico, perchè il fregio sottostante con gladiatori non solo è separato fisicamente dal gruppo del *tribunal* anche se la scena è immaginata come svolgentsi davanti e sotto il podio), ma anche formalmente, adottando mezzi stilistici del tutto diversi.

⁸⁶ FELLETTI MAJ 1977, p. 327, fig. 157a, tav. LXIV (età tardo-neroniana); GABELMANN 1984, n. 95, tav. 34, pp. 198-199 (75-79 d.C.): qui vediamo il magistrato su alto *tribunal* in posizione frontale e varie figure laterali a semicerchio, ma nessuna davanti di dorso.

⁸⁷ GABELMANN 1984, n. 96, tav. 35, pp. 199-200. In questo rilievo il magistrato seduto sul podio non è visibile poichè il rilievo è frantumato in quel punto, ma dagli sguardi delle persone circostanti egli doveva essere frontale o quasi. Come nella pittura di Prisco (vedi nota precedente) il podio è fiancheggiato da due gruppi di figure, ma nessuna è collocata davanti ad esso.

⁸⁸ La composizione a nicchia di figure sedute ha origine nell'arte ellenistica (MATZ 1952) dove però compaiono solo figure in diagonale. Su un'urna volterrana della prima metà del I sec. a.C. lo schema è così semplificato che la figura centrale è quasi frontale (A. GIULIANO, in «StMisc» 1966, tav. XVI, fig. 39). Su un sarcofago etrusco, ancora del I secolo a.C., la composizione a nicchia viene utilizzata per una scena di gioco e la figura centrale è ormai totalmente frontale (FELLETTI MAJ 1977, tav. 11, fig. 23). La tendenza tipica dell'arte italica alla simmetria porta, all'interno di questo schema semicircolare, ad una collocazione frontale e quindi ad una esaltazione del personaggio centrale, assolutamente impensabile nell'arte greca. Sulla simmetria compositiva dei rilievi italici e romani si veda A. H. BORBEIN, *Zur Bedeutung symmetrischer Kompositionen in der hellenistisch-italischen und spätrepublikanische-römischen Reliefplastik*, in «Hellenismus in Mittelitalien», Göttingen 1976, II, pp. 502-538.

La figura del togato seduto frontalmente con panneggio che ricade fra le gambe è ispirata a esemplari della statuaria a tutto tondo, a loro volta derivati da prototipi ellenistici; la produzione romano-italica sembra utilizzare tale iconografia prevalentemente in ambito funerario, come dimostrano gli esemplari di Isernia (S. DIEBNER, *Aesernia-Venafrum*, Roma 1979, tav. 9), e della necropoli pompeiana di Porta Nocera (*Un impegno per Pompei, Studi e contributi sulla necropoli di Porta Nocera, Fotopiano e documentazione*, Milano 1983, tomba 9 OS, p. 32); il tipo è

attestato anche in Cisalpina da numerose statue: quelle di Brescia e di Este (A. FROVA, *Due statue sedute romane*, in «A.Cl.» 7, 1, 1959, pp. 43 ss., tavv. XII-XIII), di Piacenza (G. A. MANSUELLI, *Il ritratto romano nell'Italia settentrionale*, in «Rom. Mitt.» 65, 1958), tav. 47, 2) e di Padova (F. GHEDINI, *Sculture greche e romane del Museo di Padova*, Roma 1980, n. 27, p. 68). Sull'argomento vedi da ultimo SENA CHIESA, *Recezione d'ideali*, cit. a nota 2, p. 284 (ivi ulteriori esempi e bibliografia).

⁸⁹ Sul passaggio dalla rappresentazione di profilo a quella frontale a due livelli nelle scene tardo-antiche di *adlocutio* e *liberalitas* si veda: M. WEGNER, *Die kunstgeschichtliche Stellung der Marcussaule*, in «JdI» 46, 1931), pp. 104 ss.; R. BRILLIANT, *Gesture and Rank in Roman Art*, Copenhagen 1963, pp. 165-173; GABELMANN 1978, pp. 58 ss.; GABELMANN 1984, nn. 99-101, tavv. 37, 38, 40, pp. 204-207.

⁹⁰ SCOTT RYBERG 1955, p. 101.

⁹¹ Come già ipotizzato da SCOTT RYBERG 1955, p. 100.

⁹² FELLETTI MAJ 1977, p. 101, fig. 15, tav. VIII: urna Guarnacci 155.

⁹³ DUTHOY 1978, p. 1303.

⁹⁴ Per le iconografie del *tribunal* si vedano le note 82-87; per la scena della *mactatio* si veda nota 70.

⁹⁵ Per il monumento di Storax e quello di un triumviro augustale a Chieti si veda la bibliografia a nota 17; per Storax anche nota 85.

⁹⁶ Si veda nota 17.

⁹⁷ Si vedano note 17 e 30.

⁹⁸ BORBEIN, *Zur Bedeutung*, cit. a nota 88, *passim*.

⁹⁹ Una vera e propria narrazione continua compare nelle pitture dell'atrio della casa di Trimalcione, che raffigurano nei minimi dettagli la vita del proprietario; Petronio, *Satyricon* XXIX.

¹⁰⁰ FELLETTI MAJ 1977, pp. 257-264; M. TORELLI, *Rappresentazione e stile nella dinamica dell'ascesa sociale della tarda età repubblicana e della prima età imperiale*, in «Index» 13, 1985, pp. 589 ss.

¹⁰¹ Sull'ara dei Vicomagistri: SCOTT RYBERG 1955, pp. 75 ss., tavv. XXIII-XXIV; FELLETTI MAJ 1977, pp. 283 ss., figg. 130 a-d, tavv. LIII-LV; TORELLI, *Etruria*, cit. a nota 70, n. 83. Sulle principali trasformazioni iconografiche del periodo compreso tra Augusto e i Flavi si veda la bellissima indagine di R. BRILLIANT, *Gesture and Rank in Roman Art*, Copenhagen 1963, pp. 70-89.

¹⁰² TORELLI, *Typology and Structure*, cit. a nota 70, pp. 128 ss.

¹⁰³ DUTHOY 1978, p. 1294.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- Atti Capitolium 1973: Atti del Convegno Internazionale per il XIX Centenario della dedicazione del Capitolium e per il 150° anniversario della sua scoperta (Brescia 27-30 settembre 1973), Brescia 1975.
- Brescia Romana: Brescia romana, Materiali per un museo, 1-2, Brescia 1979.
- CIL V: T. MOMMSEN, *Corpus Inscriptionum Latinarum*, V, Berlino 1872.
- DAREMBERG, SAGLIO: E. SAGLIO, C. DAREMBERG, R. POTTIER, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments*, Paris 1877 ss.
- DUTHOY 1978: R. DUTHOY, *Les *Augustales*, in « ANRW » II, 16, 2, 1978, pp. 1254-1309.
- DUTSCHKE 1880: H. DUTSCHKE, *Antike Bildwerke in Oberitalien*, Leipzig IV, 1880, p. 130, n. 331.
- GABELMANN 1977: H. GABELMANN, *Zur Tektonik oberitalischer Sarkophage, Altare und Stelen*, in « B.Jb » 177, 1977.
- GABELMANN 1978: H. GABELMANN, *Der Tribunalstypus des Consulardiptychen und seine Vorstufen*, in « Classica et Provincialia » (Festschrift Erna Diez), Graz 1978.
- GABELMANN 1984: H. GABELMANN, *Antike Audienz- und Tribunal-szenen*, Bonn 1984.
- GARZETTI 1979: A. GARZETTI, *Le iscrizioni romane di Brescia*, in « Brescia romana » 1, 1979, pp. 182 ss.
- GARZETTI 1984-86: A. GARZETTI, *Inscriptiones Italiae*, Academiae Italicae Consociatae ediderunt, Vol. X, Regio X, Fasciculus V, Brixia, parte I, Roma 1984-86.
- MATZ 1952: F. MATZ, *Bemerkungen zur römischen Komposition*, Mainz 1952.
- MOURLLOT 1895: F. MOURLLOT, *Essai sur l'histoire de l'augustalité dans l'empire romain*, Paris 1895.
- PAULY, WISSOWA: A. PAULY, G. WISSOWA, *Realencyclopädie der classischen Altertumwissenschaft*, Stuttgart 1893 ss.
- RODENWALDT 1928: G. RODENWALDT, *Ara Pacis und San Vitale*, in « B.Jb » 133, 1928.
- RODENWALDT 1940: G. RODENWALDT, *Römische Reliefs Vorstufen zur Spätantike*, in « JdI » 55, 1940.
- RONKE 1987: J. RONKE, *Magistratische Repräsentation in römischen Relief*, Oxford 1987.
- ROSCHER: W. H. ROSCHER, *Ausführliches Lexicon der griechen und römischen Mythologie*, Leipzig 1884 ss.
- SCHMIDT 1878: J. SCHMIDT, *Der seviris augustalibus*, Halis 1878.
- SCOTT RYBERG 1955: I. SCOTT RYBERG, *Rites of the State Religion in Roman Art*, in « MAAR » XXII, 1955.

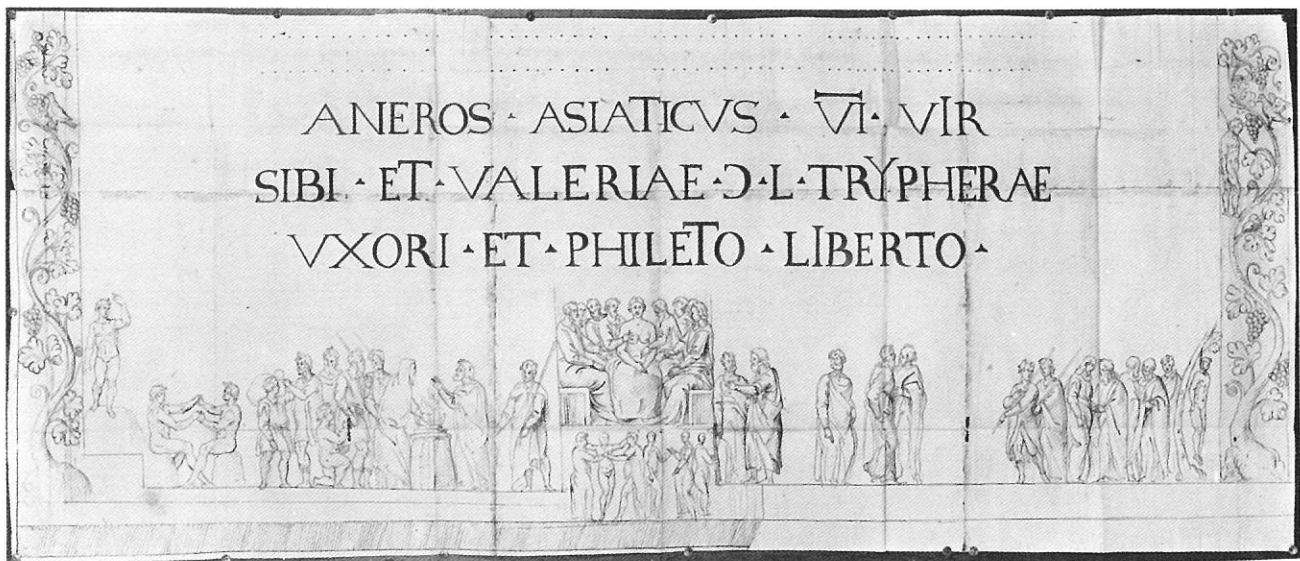


Fig. 1.



Fig. 2.



Fig. 3.



Fig. 4.



Fig. 5.



Fig. 6.



Fig. 7.



Fig. 8.

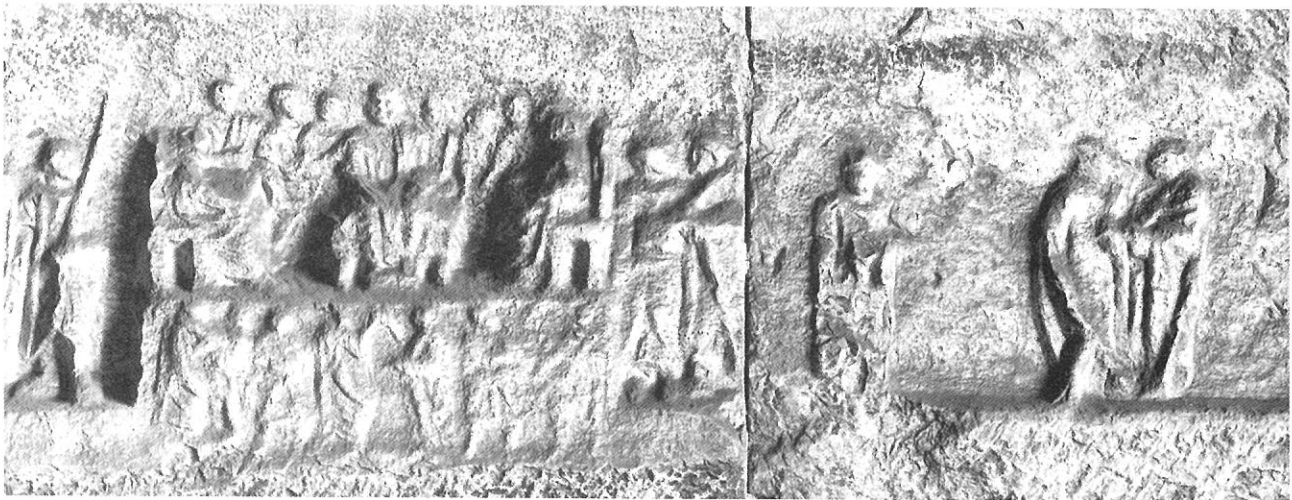


Fig. 9.



Fig. 10a.



Fig. 10b.

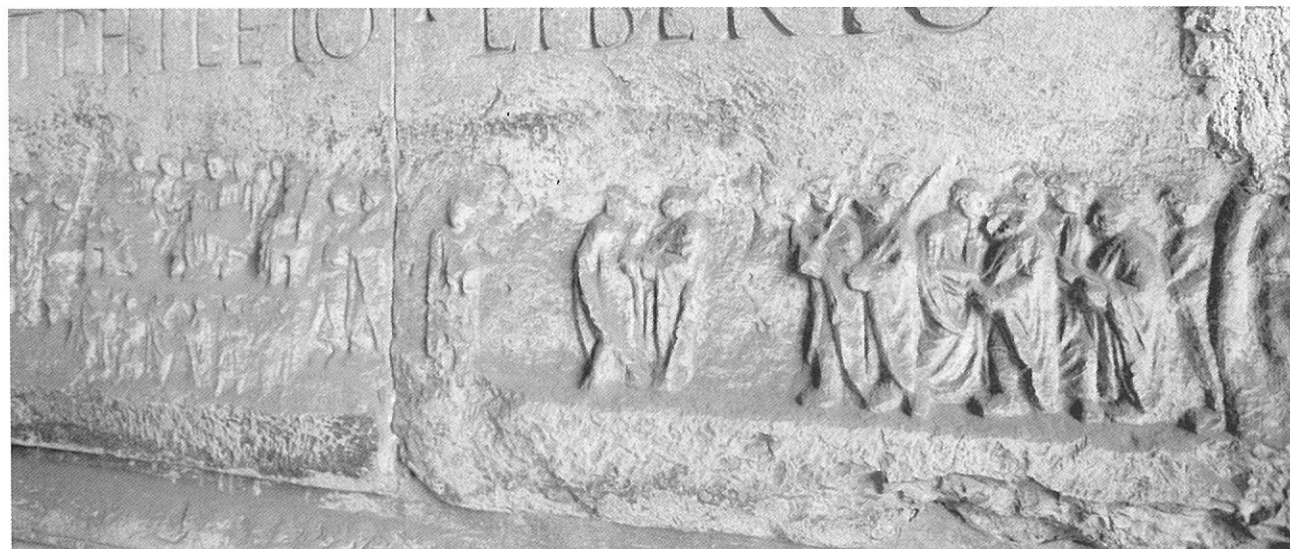


Fig. 11.