

LA STATUA DI MINERVA DA BRENO (VALCAMONICA)

CESARE SALETTI (*)

1. - *La statua, il tipo, la cronologia.*

La statua, femminile, è acefala, stante e panneggiata¹ (figg. 1-3). Insiste sulla gamba destra, mentre la sinistra, piegata al ginocchio, è scostata e leggermente arretrata. Il braccio destro era abbassato e proteso ed il sinistro alzato lateralmente. La figura è vestita di un chitone sul quale si avvolge in doppio giro lo *himation*, il cui orlo inferiore — di conseguenza — si dispone per due volte trasversalmente alla figura stessa e con andamento pressochè orizzontale: all'altezza delle ginocchia e poco al di sopra dei malleoli. Sul petto, l'egida a bordo molto rilevato e a grossi bioccoli,² presenta al centro il *gorgoneion* (figg. 4-5) e, lungo i margini, serpentelli aggrovigliati in gran parte caduti. Altri frammenti pertinenti alla statua, non montati nel restauro operato prima dell'esposizione, sono costituiti dal braccio destro (figg. 9-10) e dalla mano sinistra, molto danneggiata (figg. 11-12),³ nonché da una grande porzione — centrale superiore — dell'elmo, con figura di sfinge accovacciata sormontata da un alto *lophos*⁴ (figg. 7-8).

La qualità artistica della scultura si rivela notevole sia nell'impianto e nella creazione della figura, sia nel rendimento della sostanza plastica, sia infine nella tecnica dell'esecuzione. Le minime parti nude — il piede destro (fig. 13), quanto appare nella modesta scollatura, il volto e il petto della sfinge sull'elmo — denotano attenta sensibilità ai passaggi tenui, in cui la minuta descrizione si avvale di effetti morbidamente chiaroscurali. Le vibrazioni cromatiche si arricchiscono di tonalità più intense nell'articolazione pausata e sapiente del panneggio, che mai prescinde comunque dalle forme corporee sottostanti in un'organica fusione di volumi.

La presenza dell'egida e dell'elmo assicura dell'identificazione della statua come immagine di Athena.

* Il presente lavoro rientra in una ricerca finanziata dal C.N.R. Ringrazio la dott. E. Roffia, Soprintendente ai Beni Archeologici della Lombardia, per avermi affidato lo studio della scultura.

Tra i vari tipi a noi noti secondo i quali fu raffigurata questa divinità nella scultura antica, la statua di Breno si qualifica come copia dell'originale conosciuto attraverso due celebri repliche: la Farnese,⁵ del Museo Nazionale di Napoli (fig. 15), e la Hope,⁶ conservata attualmente al County Museum of Art di Los Angeles (fig. 16); a queste si ricollegano altre redazioni, più o meno integre.⁷ Dopo l'ormai lontano studio del Preyss,⁸ la tradizione copistica è stata studiata in anni più recenti dalla Mathiopoulou,⁹ che ha confermato in essa due linee distinte — esemplificate dalle due copie citate (la linea Farnese più antica di quella Hope) — e ne ha identificato una intermedia — testimoniata da una figura acefala e da due teste¹⁰ —, con varie riprese, spesso a derivazione incrociata, nella piccola plastica, nel rilievo, nella glittica e nella monetazione. Attraverso convincenti confronti ed attente puntualizzazioni, la studiosa è arrivata infine a datare l'originale, certamente attico, nell'età immediatamente postpartenonica,¹¹ confutando nel contempo le attribuzioni a Pyrrhos,¹² scultore non altrimenti noto dell'età di Pericle, e ad Alcamene.¹³ Su tale posizione si è praticamente allineata la critica successiva;¹⁴ G.I. Despinis ha precisato l'autore in Agoracrito, riconoscendo nella statua il tipo della Athena Itonia di Cheronea, ma questa proposta non appare del tutto convincente.¹⁵

Anche se ignota resta l'identità dell'artista cui attribuire l'originale,¹⁶ è peraltro importante che nella scultura sia ormai quasi concordemente riconosciuta una creazione postpartenonica, che si costituisce quindi come punto fermo nella testimonianza dello stile di un momento altamente significativo della plastica greca. L'ideale di Athena, sia pur contenutisticamente improntato ad una visione più pacifica che nel simulacro della *Parthenos*, è espresso ancora con il *pondus* e l'*auctoritas* caratteristici del linguaggio fidiaco. Che parla qui attraverso la costruzione della figura sapientemente strutturata e nella vibrata concentrazione delle linee dinamiche che si liberano al di sotto del seno destro, seguendo il corso di un panneggio che crea

forme di solenne teofania, e sono modulate secondo un ritmo anche chiaroscurale rigorosamente equilibrato. Mentre l'introduzione dell'arrotondamento unilaterale rilevato da Hiller¹⁷ definisce visibilmente la scultura nella sua estensione e profondità.

Ma a quale delle due linee — Farnese e Hope — è legata la scultura di Breno? A prescindere dalla presenza del *lophos* — praticamente un *unicum* nella serie copistica¹⁸ — il confronto indirizza chiaramente verso la seconda. Puramente iconografica appare infatti la rispondenza, tra la statua in esame e la napoletana, dell'assenza dei riccioli a scendere sull'egida,¹⁹ della minuzia nella resa della triplice suola del sandalo destro, nonché della partitura meno fitta delle pieghe del chitone tra i piedi o al di sotto del braccio sinistro. Importante è però notare per quest'ultimo particolare la funzione del profondo solco verticale portato nella statua di Breno a separare il torso dalla manica, che crea comunque un vivace effetto coloristico su questo lato della scultura: eloquente può essere in tale contesto il confronto con l'esemplare estremamente frammentato del Museo dell'Acropoli di Atene.²⁰

Nella concezione generale l'aderenza alla linea Hope si dichiara innanzitutto evidente nelle proporzioni, più agili e meno espanse che nell'indirizzo Farnese, e nella ponderazione per cui la gamba sinistra è portata più lateralmente con un minore oggetto del ginocchio libero: il che si traduce in un esito più fluido nella resa di tutta la figura. Secondo questa visione maggiormente contenuta si esprime con coerenza l'egida meno ampia e più corta, dalla scollatura più appuntita, che risolve con soluzione pittorica il morbido rilievo dei seni. E, ancora analogamente alla Hope, le pieghe si sviluppano più tondeggianti e corpose, dove le stesse creste si colorano di una più calda modulazione ritmica, e si dispongono secondo linee strutturali più funzionali — si veda il ripudio dello slargarsi dispersivo delle pieghe ricurve nella parte alta del mantello della Farnese —, all'interno di un discorso scandito su un tono uniforme e conseguente. Minute corrispondenze — più iconografiche che stilistiche — accomunano inoltre la statua in esame all'esemplare Hope: l'andamento meno aggrovigliato dei serpentelli dell'egida, il tipo del *gorgoneion* meno limpidamente definito e meno elegante che nella Farnese,²¹ la puntuale disposizione delle pieghe — particolarmente interessante è l'andamento della caduta verticale al di sotto

del seno destro e il sovrapporsi reciproco prima della soluzione finale —, la presenza della nappina a conclusione del lembo più basso del mantello accanto al piede destro.

La collocazione della statua di Breno all'interno della linea Hope può suggerire, già in via preliminare, una datazione dell'opera. Come ha notato la Mathiopoulou,²² infatti, la copia Farnese presenta un'esecuzione alquanto fredda e schematica delle pieghe che, accanto alla precisione netta nella resa dei particolari forse anche in un tentativo di più stretta aderenza al modello bronzeo,²³ fa datare la copia stessa all'età augustea.²⁴ E non si può certo negare che un linguaggio tanto nitido — con quei risalti talora taglienti nei partiti delle pieghe lamellari — ben si colloca nel clima di imperante classicismo che adombra di una certa freddezza anche le opere più felici dell'inizio dell'impero. La copia Hope è invece datata posteriormente, sia pure all'interno del I secolo,²⁵ e più tardi ancora si collocano le altre repliche che si inseriscono nella sua linea:²⁶ parrebbe quindi di poter interpretare nella linea Hope un indirizzo copistico che si sviluppa posteriormente all'età augustea. La statua di Breno andrebbe pertanto collocata successivamente a quest'epoca.

Tale conclusione può essere però ulteriormente precisata dall'esame autonomo della scultura, superando una semplice indicazione di cronologia di tipo relativo. Infatti, proprio quei valori di morbidezza e colorismo che, accanto alle differenze nella concezione strutturale, hanno consentito di negare l'inserimento della statua nella linea Farnese suggeriscono una datazione all'epoca flavia:²⁷ nel superamento ormai totale dei moduli giulio-claudi di estrazione accademica, e anteriormente a quelle assonanze e riprese dall'età augustea che caratterizzano — attenuando o parzialmente congelando le esperienze di fine secolo — tanti aspetti della plastica traianea. Scendere oltre nel tempo non appare possibile: degli anni di Adriano la statua di Breno non presenta né la tipica levigatezza né la spesso vuota eleganza, mentre del tutto assenti sono quei virtuosismi chiaroscurali esaltati dal trapano che sono propri dell'epoca antoniniana.

Sulla base delle considerazioni avanzate, la statua di Breno appare quindi classificabile come copia romana di età flavia di un originale attico degli anni immediatamente posteriori alla lezione partenonica, a noi noto attraverso il tipo Farnese-Hope.

2. La statua, il santuario, il culto di Minerva.

La statua è stata rinvenuta durante una regolare campagna di scavo (1986)²⁸ all'interno di un complesso che si è rivelato un santuario, e ne costituiva l'immagine di culto. Tale conclusione è resa certa non soltanto dal fatto che la scultura, di dimensioni rispondenti ad un simulacro divino, è l'unica ritrovata nell'ambito dello scavo, ma anche dalla circostanza che due arule rinvenute nella stessa area santuariale recano due dediche a Minerva:²⁹ e con Athena, cioè con Minerva, va identificata — come si è visto — la figura marmorea.

La lettura dello scavo, nei suoi dati estensivi e nella sua stratigrafia, ha portato al riconoscimento di un « luogo religioso ... legato al culto naturalistico delle acque », ³⁰ che divenne in età flavia ³¹ un santuario vero e proprio, ristrutturato — dopo un primitivo abbandono — nel IV secolo, oggetto di distruzione violenta nel V e cancellato definitivamente dalla devastante alluvione del 1200: lasciando peraltro nella toponomastica relitti assai significativi (ponte di Minerva, chiesa della Minerva).³² E nell'età flavia appare inquadrarsi storicamente con coerenza un'impresa quale l'erezione di un santuario: a quell'epoca, forse anche agli inizi della stessa, i Camuni vennero infatti integrati *optimo iure* nella romanità³³ e l'iniziativa culturale può vedersi pertanto come una palese dichiarazione di pienezza civile ormai raggiunta e, probabilmente, come una pubblica attestazione di autonomia nel rivendicare ai Camuni stessi — a breve distanza dal centro pubblico-amministrativo della Valle, Cividate, che conosceva in quell'epoca il suo impianto urbanistico generale con la realizzazione di grandiose opere pubbliche, quali l'area destinata a spettacoli e le terme,³⁴ e là dove fin da antica epoca si radunavano le genti locali — un proprio centro religioso. Non è certo un caso la presenza nella Valle di un *sexvir Flavialis*,³⁵ di un membro cioè di un collegio di culto non frequentemente documentato nel mondo romano.

La datazione del santuario ad età flavia, probabilmente agli anni stessi di Vespasiano, comporta due considerazioni. Da una parte essa viene infatti a confermare la cronologia proposta per la statua di Minerva unicamente in base alla lettura stilistica della stessa. E dall'altra richiama al grandioso sviluppo che con quell'imperatore conobbe *Brixia*: la città cui si ritiene ormai concordemente

che i Camuni fossero in origine *adtributi*,³⁶ e con la quale i rapporti furono pertanto assai stretti almeno fino al momento della definitiva acquisizione della cittadinanza romana. Ed è naturale pensare per una grande opera pubblica come un santuario all'intervento di operatori provenienti dalla città fino a quel momento dominante o ad essa comunque legati. Le testimonianze architettoniche del santuario di Breno e la cultura figurativa in esso documentata — al cui interno occupa evidentemente una posizione di primo piano la statua di culto — ripropongono quindi in termini più ampi il problema delle relazioni intercorrenti tra Brescia e la Valle.³⁷

All'interno di tali relazioni andrà pure considerata la presenza in Valcamonica del culto di Minerva che, già noto attraverso testimonianze epigrafiche,³⁸ assume ora — con la scoperta del santuario di Breno — un posto di indubbio rilievo nel mondo religioso della Valle. Esso, infatti, è chiaramente il frutto di una diffusione in questa area del pantheon romano, attuata, più che dall'immigrazione diretta di Italici, mediante i contatti tra *adtributi* da un lato e *cives* bresciani dall'altro.³⁹ E certo interessante, ma meno specificamente locale,⁴⁰ rimane a questo livello il problema della più che probabile assimilazione della dea con altra divinità epicoria, specie se esso viene considerato alla luce dell'abbondanza nella zona di sorgenti termali.⁴¹ Ma risulta invece di notevole peso, ad avvalorare la saldatura culturale tra autoctoni e mondo esterno, il fatto che il culto conoscesse devoti di ambito sia latino che indigeno.⁴²

3. La statua e la scultura colta della Valcamonica.

La statua di Minerva da Breno viene ad arricchire di un esemplare di grande valore documentario e di tutt'altro che trascurabile pregio il panorama artistico della Valcamonica di età romana. Infatti, anche prima della scoperta di tale scultura, la plastica colta non era sconosciuta nelle testimonianze locali; ma mai a questo livello. Logica appare peraltro la presenza di questo linguaggio dotto, se si tiene conto da un lato della tardiva romanizzazione dell'area, che la allineava d'acchito su quel piano di cultura ormai aperta alla recezione delle forme colte che è caratteristico della Cisalpina augustea, e dall'altro che intensa dovette essere la dinamica di integrazione — documentata anche

dall'onomastica⁴³ e dalla diffusione di culti romani⁴⁴ —, dato che già in età flavia i Camuni poterono giungere alla piena cittadinanza. E di un quadro culturalmente evoluto sono documentazione, accanto al corredo alquanto raffinato di alcune tombe della prima età romana,⁴⁵ i mosaici, i rilievi marmorei, le decorazioni architettoniche⁴⁶ e, soprattutto, la pianificazione urbana di Cividate il cui impegno è attestato dall'esistenza di edifici quali il teatro e l'anfiteatro, non necessariamente « canonici » — specialmente il secondo — in un impianto civico romano.⁴⁷

È forse il caso di ricordare le documentazioni di scultura colta dalla Valle. Va citata innanzitutto la statua di cui dà testimonianza O. Rossi,⁴⁸ e da lui falsamente attribuita a Nonia Macrina, probabilmente immagine iconica esemplata su una corrente tipologia di ascendenza ellenistica.⁴⁹ Due statue bronzee, un togato e un tipo « eroico », sono attestate da due piedi da Cividate.⁵⁰ E, se di alcuni frammenti non è possibile stabilire la natura,⁵¹ mentre altri rientrano nella sfera funeraria con recezioni di repertorio mutate con esito diverso in linguaggio locale,⁵² certamente all'orizzonte colto appartiene il grande frammento plastico da Cividate,⁵³ che presenta una tipologia analoga — per restare in Cisalpina — a quella illustrata in due varianti dal celebre rilievo di Ravenna⁵⁴ e, nel tutto tondo, dal « Navarca » di Aquileia.⁵⁵

Scarsa ma comunque significativa è dunque la documentazione della plastica colta della valle — statue iconiche ed « eroiche », private ed ufficiali, in marmo e in bronzo —, allineate secondo quella che è la coeva realtà della Cisalpina.⁵⁶

Ma la statua di Breno aggiunge alla serie un elemento ancora mancante per un allineamento completo: il grande simulacro di culto, esclusivo dell'arte colta nel panorama religioso della Padania. E, con significato che trascende i confini della Valle per inserirsi perentoriamente nel quadro culturale della Cisalpina, la statua si classifica come copia di originale del V secolo. È ben nota la esiguità numerica di repliche di opere di tale epoca nell'intera regione:⁵⁷ per cui la Minerva di Breno si carica di una valenza storica assai particolare. Si è già rilevata la qualità della copia; ma va in questo contesto sottolineato che il tipo statuaria, oltre ad essere assolutamente ignoto nel repertorio della Cisalpina, non pare esemplificato — o lo è pochissimo — al di fuori dei grandi centri di cultura.⁵⁸ Questa

circostanza, più ancora che il livello stesso dell'esecuzione, porterebbe ragionevolmente a concludere che si tratti di opera importata⁵⁹ e non ascrivibile alle pur evolute maestranze locali — e per locali si vuole intendere di ambito bresciano.⁶⁰ L'assenza di notizie di rapporti tra esponenti camuni e la capitale — testimoniati ad esempio, sempre per restare in Cisalpina, nel caso di Velleia⁶¹ — rende difficile ma non esclude comunque la possibilità dell'arrivo della statua da un atelier urbano. Una commissione autonoma, indipendente dai contatti con *Brixia*, appare peraltro ancor più difficilmente postulabile: è maggiormente verosimile pensare alla presenza, in Valle o meglio nella Brescia degli anni fervidi della ricostruzione del *Capitolium*, di un copista-artista di scuola greca, operante sulla scia di quelli già attestati in età precedente in Cisalpina⁶² — quali il *Praxiteles* documentato a Verona,⁶³ il *Kleomenes* testimoniato a Piacenza,⁶⁴ la coppia *Xenon-Sogenes* che firma un sostegno statuaria da Modena⁶⁵ — oppure di uno scultore che ebbe nella capitale la sua origine o la sua formazione. Nell'un caso o nell'altro — importazione o commissione diretta eseguita localmente da uno scultore di grande tradizione —, la statua di Breno testimonia di un ambiente in cui era possibile disporre di notevoli risorse economiche, e che forse trovò nella locale aristocrazia un facoltoso patrono per il santuario di Minerva; ma anche di un ambiente che aveva assorbito, comprendendoli, i valori portati dalla romanità nel loro significato più complesso — religioso, politico, artistico.

Accanto alle altre documentazioni — le più varie di genere —, dalla scultura all'architettura, dal mosaico alle opere di artigianato, la presenza di un'opera come la Minerva di Breno colora di vivide tonalità il quadro della società della Valcamonica romana — prevalentemente rurale, di piccoli proprietari, di coltivatori liberi indipendenti e di artigiani⁶⁶ —, contribuendo a definirne la dimensione più specificatamente storica e quindi umana. E riscatta la Valle da quella posizione di zona culturalmente arretrata, propria di montanari legati alla terra, cui l'interpretazione moderna — forse anche per il prevalere dell'interesse verso le splendide testimonianze preistoriche — la volle ancorata fino ad anni recenti.

*Dipartimento di Scienze dell'Antichità
Università di Pavia*

¹ Cividate Camuno, Museo. Inv. St. 53219.

Nonostante la perizia (v. bibl. *infra*) che indica il marmo come lunense, per di più « di seconda qualità », le caratteristiche del materiale, nella sua composizione cristallina e con la sua calda patina dorata, parrebbero classificarlo come marmo greco (pentelico). Tale classificazione è stata confermata dall'indagine petrografica eseguita nella primavera dell'88 presso il Dipartimento di Scienze della Terra dell'Università di Pavia. Alt. cm 197; max larghezza spalle cm 66. Base: cm 74 x 60 x 12.

La testa è caduta e si conserva anteriormente una brevissima porzione dell'attacco del collo. Il braccio sinistro, in origine lavorato a parte ed ora perduto, era saldato alla figura con un perno metallico parzialmente conservato e di cui è visibile l'incasso (fig. 5), come pure visibile è il piano di sutura cui sottostà una zona poco più che incisa prima della massa plastica costituita dalla manica del chitone. Pure lavorato a sé stante era il braccio destro, di cui si dirà a nota 3. Una pesante frattura interessa la gamba sinistra, praticamente perduta dall'altezza del ginocchio: la grave lacuna crea un'impressione di non perfetto equilibrio nella veduta frontale della figura. Cadute più o meno vistose nei partiti di pieghe, soprattutto nella parte anteriore: la cosa appare naturale dato che la statua cadde in avanti, come è documentato dalla circostanza del ritrovamento (fig. 14). Sono stati saldati vari frammenti rinvenuti staccati, in particolare sul lato destro, in corrispondenza del piede destro e del sinistro, e lungo l'orlo dell'egida. Sul retro, dove le pieghe appaiono semplificate ma rese comunque con cura, l'egida si presenta liscia: al centro scendeva il *lophos* dell'elmo, parzialmente ricostituito in sede di restauro.

F. ROSSI, in *La Valcamonica romana. Ricerche e studi*, Brescia 1987, pp. 37-41, figg. 9-10 (d'ora in poi ROSSI, mentre il volume sarà citato *Valcamonica* 1987). [EAD.], *La statua di Minerva dal santuario di Breno*, fasc. per l'esposizione della scultura al Broletto di Brescia (giugno 1987), con figura a restauro ultimato (copertina) ed alcuni particolari. Per la prima analisi del materiale e dello stato di conservazione: G. ALESSANDRINI - R. BUGINI, in *Valcamonica* 1987, pp. 72-81. *Ibidem*, p. 82, la relazione sulle prove di pulitura, a cura di L. FORMICA.

² E' la tipica egida omerica: *θυσσανοέσσα* (Il. V, 738; XV, 229; XVII, 593; XVIII, 204; XXI, 400; in clausola).

³ Braccio (marmo di Vezza d'Oglio): ne è conservata buona parte dall'area di sutura, poco sopra il gomito, al polso (lung. max cm 36,5): è caduta una porzione del gomito, la zona del polso è stata saldata con un agevole restauro. Sono chiaramente visibili gli incassi per i perni che lo fissavano alla figura: indubbiamente esso risultava sporgente dalla manica del chitone poco al di sopra del gomito. È indicato erroneamente come sinistro in *Valcamonica* 1987, p. 72: gli incassi di cui si è detto, che presuppongono quasi completamente

coperta la parte superiore del braccio, visti alla luce dell'identificazione del tipo statuario di cui si dirà poco più avanti, escludono al proposito ogni dubbio. Mano: è conservata la porzione tra il polso e l'attacco delle dita (lung. max cm 17); all'interno è chiara la lavorazione condotta in modo tale che vi potesse alloggiare un attributo tubolare, probabilmente una lancia come è proposto nel restauro della Farnese ad opera del Cavaceppi.

⁴ Lung. max cm 39. Della sfinge è in parte danneggiato il volto, mentre è completamente caduta la porzione estrema posteriore. La resa delle ali è assai accurata, con una lavorazione minuziosa che ricorda quella dei biocchi dell'egida.

⁵ Guida Ruesch, Napoli 1908, n. 133, p. 41 ss., con bibliografia anteriore. A questa copia, già Albani, si riferiscono gli entusiastici apprezzamenti del Winkelmann: si veda al proposito A. PREYSS, *Athena Hope und Winckelmanns Pallas*, in « JdI » 28, 1913, pp. 244-265. G. LIPPOLD, *Die griechische Plastik* (Hdb. der Altertumswiss. VI, 3), München 1950, p. 190. A. MATURI, *Museo Nazionale di Napoli*, Novara 1957, p. 13. A. DE FRANCISCIS, *Guida del Museo Nazionale di Napoli*, Cava dei Tirreni 1963, p. 14, n. 6024, e *Il Museo Nazionale di Napoli*, Napoli 1964, p. 65. F. HILLER, *Formgeschichtliche Untersuchungen zur griechischen Statue des späten 5. Jahrh. v. Chr.*, Mainz 1971, p. 30 ss., in part. p. 33 s. G. I. DESPINIS, *Συμβολή στὴ μελέτη τοῦ ἔργου τοῦ Ἀγορακρίτου*, Athenai 1971, pp. 151-155. F. CINCIANI, in *LIMC* II, 1, Zürich-München 1984, p. 1085, n. 148. P. KARANASTASSIS, *Untersuchungen zur kaiserzeitlichen Plastik in Griechenland. II-Kopien, Varianten und Umbildungen nach Athena-Typen des 5. Jh. v. Chr.*, in « AM » 102, 1987, pp. 381 (nota 267: bibliografia), 383.

Più vasta bibliografia è ricostruibile attraverso le citazioni di MATHIOPOULOS (v. *infra* a nota 7), p. 211 nota 35 di p. 61, e di WAYWELL (v. nota succ.) dove sono richiamati anche testi che, discutendo il tipo, trattano — con la copia Hope — della copia Farnese.

⁶ Per alcuni anni in prestito al Paul Getty Museum di Malibu, la statua è ritornata nel 1987 nel Museo di Los Angeles. Sono grato per le notizie e la fotografia che qui si pubblica a Miss Leticia Wheeler Kolgaard del Museo Paul Getty nonché a Miss Tina Oldknow e a Miss Mary Pfeifer del Museo di Los Angeles.

G. B. WAYWELL, *The Lever and Hope Sculptures*, Berlin 1986, p. 67 s., tav. 46, fig. 9 (la statua è indicata qui al Paul Getty Museum e la figura la riproduce prima della rimozione dei restauri moderni), con l'ampia bibliografia relativa cui si possono aggiungere HILLER e DESPINIS, *citt.* a nota prec.

⁷ L'elenco delle copie in A. PREYSS, *Athena Hope und Pallas Albani-Farnese*, in « JdI » 27, 1912, pp. 108-119 (d'ora in poi PREYSS), ripreso in D. MUSTILLI, *Il Museo Mussolini*, Roma 1939, p. 136, n. 13, dove è pubblicata la testa che, ai suoi tempi, il Preyss

dava all'Antiquarium Comunale (cfr. L. MARIANI, in « BullCom » 35, 1907, p. 4), ed aggiornato in E. MATHIOPOULOS, *Zur Typologie der Göttin Athena im fünften Jahrhundert vor Christus*, Diss. Bonn 1968, pp. 49-64 (d'ora in poi MATHIOPOULOS). La Mathiopoulos, che cita ancora all'Antiquarium Comunale la testa del Museo Nuovo dei Conservatori or ora ricordata, presenta un ordine diverso all'interno della serie copistica in quanto distingue dalle copie vere e proprie le repliche libere. Aggiunge all'elenco un frammento dell'Acropoli di Atene (p. 54 s., su cui KARANASTASSIS, *op. cit.* a nota 5, p. 426, BVI2) e due teste, di Ostia (p. 57 s.) e Torlonia (p. 64): su quest'ultima PREYSS, p. 111, aveva lasciato in sospeso il giudizio. Alla documentazione della Mathiopoulos va ulteriormente aggiunta la testa da Side citata da WAYWELL, *op. cit.* a nota prec., p. 67 (su cui però cfr. B. VIERNEISEL-SCHLÖRB, *Glyptothek München. Kat. Skulpturen II: Klassische Skulpturen*, München 1979, nota 14 di p. 151); WAYWELL, *loc. cit.*, ricorda anche una statuetta venduta da Sotheby nel 1977.

A proposito di documentazione copistica, va notato un particolare di non secondaria importanza presentato dalla statua di Breno. Questa infatti è l'unica a conservare integra la parte anteriore della figura della sfinge posta sull'elmo. Tale sezione è infatti di restauro sia nella copia Hope (PREYSS, p. 89; WAYWELL, *op. cit.*, p. 67) che in quella Farnese (PREYSS, p. 98), le uniche figure della serie che non siano acefale. E, considerando le teste pervenute prive del corpo, solo tracce assicurano della presenza di tale figura in quella di Ostia (B. ANDREAE, in « AA » 1957, c. 288, figg. 79-80), la rendono probabile nell'esemplare del Museo Nuovo dei Conservatori (MUSTILLI, *loc. cit.* in apertura di nota) e, molto dubitativamente, nel frammento di Side (J. INAN, *Roman Sculpture in Side*, Ankara 1975, p. 57 s., tav. XXIV, 2-3); unicamente resti di qualche elemento sovrapposto all'elmo, senza che se ne possa definire la natura, sono nel pezzo di Richmond (PREYSS, p. 108, figg. 13-14). Privi del capo e di tutta la parte anteriore è la sfinge nelle copie rispettivamente di Palermo (PREYSS, p. 110, figg. 21-23) e di Dresda (PREYSS, p. 110 s., figg. 15-16), e completamente di restauro è nella testa Albani (PREYSS, p. 109, figg. 19-20). Non è possibile, per l'inaccessibilità del pezzo, una verifica sulla testa Torlonia. Tra le copie definite « intermedie » dalla Mathiopoulos (pp. 64-66), completamente caduta è la figura centrale sull'elmo del tondo di Lecce (E. HOMANN WEDEKING, in « AA » 1942, c. 348 ss., fig. 33 a cc. 365-366; M. FUCHS, *Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater in Italien und den Westprovinzen des Imperium Romanum*, Mainz 1987, p. 51, A IV b1, tav. 10, 1.2), mentre lavorato a parte, ed ora perduto, era l'elmo della scadente replica dei Magazzini Vaticani (G. KASCHNITZ WEINBERG, *Sculpture del Magazzino Vaticano*, Città del Vaticano 1937, p. 29, n. 46, tav. 13). Combinando le testimonianze qui citate e la documentazione di Breno, e mettendo in parallelo con

essa le copie di Dresda e di Palermo, si può ricostruire l'intera figura della sfinge, oltre ad evincere che la sfinge stessa doveva essere nell'originale accovacciata, e non seduta sulle zampe posteriori come appariva restituita nella copia Hope.

⁸ PREYSS, pp. 96-128. Qui vengono discusse le posizioni degli studiosi precedenti: su queste un utile — anche se semplificato — quadro in ROSSI, p. 38 s.

⁹ MATHIOPOULOS, pp. 48-110.

¹⁰ Torso del Museo di Tolemaide (p. 66 ss.; a giudicare dalla fotografia, per la quale ringrazio il dott. Ernst Berger, la figura sembra però allinearsi nell'indirizzo Hope), tondo di Lecce e testa dei Magazzini Vaticani (pp. 64-66; citati sopra alla nota 7).

¹¹ MATHIOPOULOS, p. 105: « direkt nach dem Parthenon, aber vor dem neuen Nachkriegsstil, mit dessen Hauptvertretern in der plastischen Kunst das Erechtheion oder die Nike-Ballustraden-Skulpturen nichts gemeinsames hat ».

¹² MATHIOPOULOS, p. 105 s. Si veda già PREYSS, p. 122 s.

L'identificazione dell'opera con l'Athena Hygieia di Pyrrhos ricordata da alcune fonti letterarie (OV. 904 ss.) e di cui è conservata la base presso l'angolo sud-orientale dei Propilei (A. E. RAUBITSCHKE, *Dedications from the Athenian Acropolis*, Cambridge Mass. 1949, pp. 185 ss., 526 ss.), fu proposta da F. STUDNICZKA, in « AA » 1899, p. 134 s. e nel saggio *Kalamis*, Leipzig 1907, p. 58; ripresa dalla *Guida Ruesch*, *loc. cit.* e da C. ANTI, in « MonAntLincei » 26, 1926, nota 1 di p. 726, posta in dubbio da MUSTILLI, *loc. cit.* a nota 7 e non accettata da LIPPOLD, *op. cit.* a nota 5, nota 11 di p. 129, è stata invece accettata da DE FRANCISCIS, *loc. cit.* a nota 5 e giudicata possibile da ROSSI, p. 40.

Posteriormente allo studio della Mathiopoulos, contro l'identificazione si è pronunciato anche L. BESCHI, in *Storia e civiltà dei Greci*, II, 4, Milano 1979, p. 608 e nel commento a PAUSANIA, *Guida della Grecia I*, Milano 1982, p. 346. Tra coloro che, dopo la Mathiopoulos, escludono implicitamente l'attribuzione a Pyrrhos si possono ricordare: M. BIEBER, *Ancient Copies*, New York 1977, p. 175 (« statua di età classica »), T. HÖLSCHER, in *Storia e civiltà dei Greci*, II, 6, Milano 1979, p. 365 (« la figura appartiene forse già al primo periodo della guerra »), B. S. RIDGWAY, *Fifth Century Style in Greek Sculpture*, Princeton N.J. 1981, pp. 173, 190 (attribuibile « piuttosto al IV secolo »), W. FUCHS, *Sculptura greca*, Milano 1982, p. 173 (« originale eseguito fra il 430 e il 420 da uno scolaro di Fidia »), J. BOARDMAN, *Greek Sculpture. The Classical Period*, London 1985, fig. 206 (« inizi del IV secolo »), CANCIANI, *loc. cit.* a nota 5.

¹³ MATHIOPOULOS, p. 110.

L'attribuzione ad Alcamene, già avanzata per la Farnese da FURTWÄNGLER, *MP*, p. 84 — che però vedeva nella Hope un'opera di Fidia (p. 77) — fu proposta

in anni più prossimi da E. LANGLOTZ, *Alkamenes-Probleme*, 108° BWPr, 1952, pp. 11-13, che riconobbe nella statua il tipo dell'Athena facente gruppo con Efesto nell'Hephaisteion ateniese, ma con scarso seguito (cfr. B. SCHLÖRB, *Untersuchungen zur Bildhauergeneration nach Phidias*, Waldsassen 1964, p. 28). Sul problema, cfr. da ultima M. D'ABRUZZO, *Il gruppo di Efesto e Atena, opera di Alcamene*, in « Mem. Ist. Veneto SSLAA » 38, 1, 1981, pp. 5-36 estr. (il tipo Hope-Farnese a p. 9 e a nota 60 di p. 23), la quale, riallacciandosi anche a studi più recenti, riprende, con nuove motivazioni critiche e qualche variante nella ricostruzione della statua, la posizione di E. REISCH, *Athene Hephaistia*, in « ÖJh » 1, 1898, pp. 55-93, e riconosce l'Athena di Alcamene nel tipo Charchel. Per l'esclusione dell'identificazione con l'opera di Alcamene, si possono citare anche gli autori ricordati alla nota precedente per l'implicita negazione dell'attribuzione a Pyrrhos.

¹⁴ Al IV secolo, come si è visto a nota 12, pensano invece la Ridgway ed il Boardman.

¹⁵ DESPINIS, *loc. cit.* a nota 5. Il riconoscimento più verosimile dell'Athena Itonia è nel tipo Albani (W. FUCHS, in HELBIG⁴, IV, 1972, n. 3243, p. 220 s.). Si vedano anche J. M. COOK, in « JHS » 93, 1973, p. 265 e CANCIANI, in LIMC, *cit.*, p. 1085, n. 147. Ma verosimile appare l'ipotesi di Despinis a VIERNEISEL-SCHLÖRB, *op. cit.* a nota 7, p. 149.

¹⁶ Assai pertinenti risultano a questo proposito le parole di P. MINGAZZINI: « Fortunatamente oggi tutti si sono convinti che è più importante fissare una data che applicare un nome » (in « ASAtene » 47-48, 1969-70, p. 81).

¹⁷ *Op. cit.* a nota 5, p. 33 s.

¹⁸ È comunque da rilevare una notazione di A. MICHAELIS, *Ancient Marbles in Great Britain*, Cambridge 1882, p. 633, n. 50, il quale, descrivendo l'elmo della testa di Richmond, afferma: « traces of holes in the top suggest some adornment to the helmet, probably a plume ». I fori sono invece interpretati da PREYSS, p. 108, come destinati ai perni che fissavano la figura della sfinge, di cui peraltro non rimane nulla; S. A. STRONG, in « JHS » 28, 1908, p. 6, si limita ad annotare che l'elmo ha perduto la sfinge che ne formava l'ornamento centrale.

Sulla base di queste osservazioni, e considerando che in tutti gli altri esemplari della serie, là dove è presente, la sfinge è lavorata in un sol pezzo con l'elmo, si potrebbe pensare che la testa di Richmond presentasse al centro un *lophos* lavorato a parte per le sue dimensioni: sarebbe questa, comunque, una soluzione ancora diversa rispetto alla statua di Breno, in quanto si avrebbe soltanto il *lophos*, mentre quest'ultima presenta i due elementi, sfinge e *lophos*, contemporaneamente. Sfinge e *lophos* sono dati come ornamento dell'elmo anche per la testa del Museo Nuovo dei Conservatori da H.v.STEUBEN, in HELBIG⁴, n. 1778, p. 550: ma la cosa non è documentabile, in quanto le

scarsissime tracce dell'elemento sovrapposto alla calotta consentono al più, e solo per analogia, di pensare che si tratti di una sfinge (mancano assolutamente i fori). L'affermazione dello Steuben è forse suggerita dal richiamo all'elmo della Parthenos fidiaca. Allo stesso riportano anche i Pegasi che in alcune repliche affiancano la sfinge. Questa, infine, non era sormontata — certamente — dal *lophos* nelle teste di Dresda e di Palermo (cfr. a nota 7).

Non si può peraltro non osservare che proprio nella decorazione dell'elmo si riscontrano le maggiori libertà da parte dei copisti. Infatti, tenendo presente anche quanto rilevato a nota 7 e considerando gli elementi caratterizzanti l'elmo, e precisamente: frontale con orlo superiore lineare (a) o mistilineo (b), volute terminali del frontale stesso (c) o paragnatidi (d), sfinge centrale (e), grifi (f) o Pegasi (g) ai lati, si ottiene il seguente quadro: Hope, a, c, e, f; Farnese, a, d, e, g; Ostia, b, c, e, g; Museo Nuovo dei Conservatori, a, c, d (?), e (?), f; Richmond, a, c, e assente, f; Palermo, a, c [d di restauro], e, f; Dresda, a, d (?), e, f o g assenti; Albani, a, b [il resto tutto di restauro]; Side, d, c o d, e, g (la zampa con zoccolo esclude l'identificazione dell'animale con un grifo, proposta da INAN, *loc. cit.* a nota 7). Il tondo di Lecce, oltre ad a e d, assicura solo della presenza complessiva di tre figure; senza elmo è, come si è detto, la testa dei Magazzini Vaticani.

¹⁹ I riccioli della statua Hope, che sono dati di restauro da MATHIOPOULOS, p. 49, non sono invece indicati come tali né da PREYSS, né, recentissimamente, da WAYWELL, *op. cit.* a nota 6, p. 67.

²⁰ MATHIOPOULOS, p. 54 s. Fotografia in « ÖJh » 37, 1948, Beibl., c. 10.

²¹ Il *gorgoneion* della copia Farnese — visto, piuttosto stranamente, con quello della copia di Copenhagen NCGI 102 su cui MATHIOPOULOS, p. 56 s. — è giudicato da E. BUSCHOR, *Medusa Rondanini*, Stuttgart 1958, p. 36, tav. 55, 5 e 6, assai vicino allo spirito della Medusa Rondanini (sulla quale: VIERNEISEL-SCHLÖRB, *op. cit.* a nota 7, pp. 62-67, figg. 31-35). Di ambito certamente fidiaco, il *gorgoneion* di Breno, con le orecchie quasi totalmente coperte dalla chioma e privo del nodo di serpenti sotto il collo, trova affinità tipologiche con quelli della Parthenos di Pergamo (BUSCHOR, *op. cit.*, p. 36, tav. 55,4), della variante della stessa statua fidiaca conservata a Copenhagen, NCGI 100 (BUSCHOR, *op. cit.* p. 36, tav. 57, 1) e di una terracotta dall'Agorà (BUSCHOR, *op. cit.*, p. 33, tav. 46,2). Sul tipo del *gorgoneion* nelle sculture di Fidia e della sua epoca, si veda anche J. FLOREN, *Studien zur Typologie des Gorgoneion*, Münster 1977, pp. 139-171 (il tipo Farnese-Hope è ricordato alla nota 198 di p. 168).

²² MATHIOPOULOS, p. 62.

²³ A questo proposito cfr. MUSTILLI, *op. cit.* a nota 7, p. 137.

²⁴ Ad epoca giulio-claudia pensa MUSTILLI, *loc. cit.* a nota 7.

²⁵ MATHIOPOULOS, p. 52. Di probabile epoca flavia per PREYSS, p. 96. Al II secolo d.C. la attribuisce invece WAYWELL, *op. cit.* a nota 6, p. 67, ma senza presentare alcuna giustificazione a sostegno (e la datazione è ripresa nella didascalia della fotografia del Museo di Los Angeles).

²⁶ MATHIOPOULOS, p. 54 s.

²⁷ Naturale risulterebbe in quest'epoca, proprio per il suo valore coloristico, anche il coronamento dell'elmo con il *lophos*, che può d'altra parte apparire, come si è detto, una ripresa dell'elmo della Parthenos: si vedano, nello stesso giro di anni, i cimieri sorretti da sfingi negli elmi della dea Roma (o *Virtus*) nel fregio A e nel fregio B della Cancelleria.

²⁸ Una sintetica relazione è presentata con estrema chiarezza da ROSSI, pp. 29-51.

²⁹ F. CANTARELLI, in *Valcamonica* 1987, p. 100 s.

³⁰ ROSSI, p. 47.

³¹ A questa data riportano le pitture, il mosaico, i bolli laterizi (le singole categorie sono discusse da F. ROSSI, A. AMAGUZZI, L. TESI, in *Valcamonica* 1987, pp. 42-46, 52-60, 64-68), nonché i trovamenti monetali.

³² ROSSI, p. 49 s.; L. TESI, in *Valcamonica* 1987, p. 23 s.

³³ Agli anni di Domiziano pensa G. BONAFINI, in *Storia di Brescia* I, Brescia 1963, p. 327. Ma il *terminus post quem* (fissato da E. PAIS, *Dalle guerre puniche ad Augusto*, Roma 1918, p. 468, e ripreso « con grande cautela » da U. LAFFI, *Adtributio e contributio*, Pisa 1966, e da GARZETTI, in *Valcamonica* 1987, p. 12 — d'ora in poi GARZETTI —) del 79, anno della morte di Plinio il Vecchio, con riferimento al passo della *Naturalis Historia* III, 133-134, dove si legge che i Camuni godevano dello *ius Latii*, può essere anticipato al regno di Vespasiano: a questo imperatore è infatti dedicata l'opera pliniana, la quale potrebbe anche riferire il quadro emerso dal censimento operato da Vespasiano stesso e da Tito nel 73 (sul quale: A. GARZETTI, *L'impero da Tiberio agli Antonini*, Bologna 1960, p. 248); e la cittadinanza potrebbe essere stata concessa proprio in seguito a tale censimento.

Per la storia della Valcamonica in età romana: BONAFINI, *op. cit.*, pp. 323-340; LAFFI, *op. cit.*, pp. 21-26, 53, 71, 76, 167-169; GARZETTI, pp. 9-18.

Per il quadro più recente della documentazione archeologica dell'epoca romana si vedano il catalogo della mostra di Breno (apr.-giugno 1986) *La Valle Camonica in età romana*, Brescia 1986 (d'ora in poi *Valle Camonica* 1986) e F. ABELLI CONDINA, *Carta archeologica della media e bassa Val Camonica (F34-Breno)*, Brescia 1986 (d'ora in poi *Carta*). Solo per Cividate, cfr. anche, della stessa Autrice, *Cividate*

Camuno: topografia dei ritrovamenti, in « Quaderni Camuni » 22, 1983, pp. 95-119.

³⁴ Per l'impianto e le terme: F. ABELLI CONDINA, in *Valle Camonica* 1986, pp. 27-30 e 37-39. Per il teatro e l'anfiteatro: V. MARIOTTI BRANCA, *ibidem*, pp. 31-36 (qui, oltre al quadro della situazione e della relativa problematica, sono enunciate anche le linee di studio e di ricerca che porteranno alle necessarie puntualizzazioni).

³⁵ CIL V, 4968 (da Esine), *Carta*, p. 38, n. 42.

³⁶ BONAFINI, *op. cit.*, p. 325. A. ALBERTINI, in *Storia di Brescia*, *cit.*, p. 174. LAFFI, *op. cit.*, pp. 23 (qui ricca bibliografia), 25, 71. P. TOZZI, *Storia padana antica. Il territorio tra Adda e Mincio*, Milano 1972, p. 108. GARZETTI, p. 11. Per la posizione negativa di M. A. LEVI, in *Storia di Brescia*, *cit.*, p. 184, cfr. LAFFI, *op. cit.*, nota 28 di p. 23. A Bergamo pensano ancora F. ABELLI CONDINA - M. MIRABELLA ROBERTI, *Museo Archeologico della Valcamonica*, Artogne 1981.

³⁷ All'interno di questa problematica, che non può certo essere affrontata nella sede presente, assai interessante — nonostante l'affermazione limitativa di MARIOTTI BRANCA, *op. cit.* a nota 34, p. 33 — mi sembra il confronto dell'impianto teatrale di Cividate con quello di Brescia. La collocazione del primo « addossato alla montagna, che lo riparava dai venti, con la scena rivolta a sud per favorirne l'insolazione ... rappresentava una sintesi tra natura ed esigenza urbanistica » (*loc. cit.*). Questa sintesi è chiaramente la stessa, realizzata con più evidente esito scenografico, del teatro di Brescia. La « modestia » della soluzione di Cividate rispetto a quella della città dipende probabilmente, oltre che dalla realtà sociale dei due centri, anche da un fatto puramente topografico: così come la soluzione di Brescia appare certo meno imponente rispetto a quella di Verona, in quanto vincolata dallo spazio bloccato da costruzioni già esistenti (si veda a questo proposito A. FROVA, in *Brescia romana* I, Brescia 1979, p. 239). Ma quel che conta è l'analogia nella concezione: per cui si può parlare, a mio parere, di filiazione di influssi.

³⁸ Si tratta di due epigrafi da Borno (*I. I. X*, 5, 1179 e 1180) e due da Lovere (*CIL* V, 4945 = *I. I. X*, 5, 1177 e *CIL* V, 4946 = *I. I. X*, 5, 1178; si ricorda che Lovere, ancor oggi ascritta alla diocesi di Brescia, rientrava nella *respublica Camunnorum*: cfr. BONAFINI, *op. cit.*, p. 331); per le stesse, si veda ora *Carta*, pp. 42 n. 60, 46 n. 68c, 112 n. 6. Il problema del culto in loco di Minerva è stato ripreso recentemente da V. MARIOTTI BRANCA, in *Valle Camonica* 1986, p. 52 s., e più specificatamente da CANTARELLI, *op. cit.* a nota 29, pp. 101-106.

Né prive di significato sono in quest'ambito altre documentazioni: le antefisse fittili con testa di Gorgone (sulle quali cfr. M. UBOLDI, in *Valcamonica* 1987, pp. 69-71) e l'applique bronzea con busto di Minerva (*Valle Camonica* 1986, p. 89, tav. XXXI, 3).

³⁹ Minerva era venerata a Brescia in un tempio suo proprio (C. B. PASCAL, *The Cults of Cisalpine Gaul*, Coll. Latomus 75, Bruxelles 1964, p. 150). E nel quadro del culto della dea rientra evidentemente la testa di statua ritrovata presso la chiesa di S. Maria in Foro (L. BEZZI, in *Brescia romana* I, cit., p. 95); e così vi rientrerebbe, se ne fosse sicura la provenienza, l'altra testa di statua di Minerva conservata al Museo di Brescia almeno dal 1836 (cfr. M. MIRABELLA ROBERTI, in *Storia di Brescia*, cit., p. 298 s.).

Può essere il caso di ricordare anche, sia pure con le dovute cautele, la statua di Minerva, ora dispersa, riportata in figura da O. ROSSI, *Le memorie bresciane*, Brescia 1616, p. 66 (ed. 1693, riveduta da F. Vinacesi, p. 71): essa si riferisce o al tempio della dea di Brescia o, meno probabilmente, a quello della Rocca di Manerba (l'illustrazione del Rossi è riprodotta in *Valcamonica* 1987, p. 20, fig. 2). E, con la statua, un rilievo (la « tavola di Maderno »), anch'esso disperso, noto pure attraverso il Rossi (*op. cit.*, pp. 69-72, fig. a p. 70; ed. 1693, pp. 74-76, fig. a p. 75), con immagine della dea tra « Giubilo » e « Mercurio ». Vero è che l'autore (su di lui e la sua opera: *Brescia romana* II, Brescia 1979, pp. 14-16, 25-33) non è di sicura attendibilità, potendogli impuntare l'invenzione di falsi: quali l'epigrafe della statua così attribuita a Nonia Macrina o la medaglia a Marte « Camulo Invicto » (cfr. L. TESEI, in *Valcamonica* 1987, p. 19: ma false l'epigrafe e la medaglia, non la statua). In altri casi, però, egli rivela sufficiente precisione documentaria (cfr. A. M. TAMASSIA, *Una statua romana da Cividate Camuno alla corte dei Gonzaga*, in *Atti del Convegno Internazionale per il XIX Centenario della datazione del « Capitolium » e per il 150° anniversario della sua scoperta*, Brescia sett. 1973, II, Brescia 1975, p. 189 e nota 4; si veda anche, della stessa Autrice, *Una statua di Apollo Liceo nelle collezioni gonzaghesche*, in « *Civiltà Mantovana* » 9, 1975, 51-52, pp. 121-132). Per cui, prima di considerare opera di fantasia le figure di Minerva dal Rossi ricordate, sarebbe necessaria una ricerca specifica; in mancanza di questa, la documentazione non appare da sottacere (non basta certo l'iconografia delle figure: si sa quante libertà si prendevano gli antichi disegnatori anche se partivano da un monumento reale).

Le testimonianze epigrafiche del culto, a Brescia e nel suo territorio, non sono ancora state raccolte sistematicamente. Soltanto un quadro antologico è infatti quello offerto da LEVI, in *Storia di Brescia*, cit., nota 5 di p. 229: per di più delle nove epigrafi qui citate come provenienti da Brescia solo una (CIL V, 4273 = I. I. X, 5, 61) proviene effettivamente dalla città; e non sono ricordate, ad esempio, CIL V, 4282 = I. I. X, 5, 64 e I. I. X, 5, 63, entrambe da Brescia. Allo stesso modo puramente esemplificativo risulta l'elenco presentato da CANTARELLI, *op. cit.* a nota 29, nota 10 di p. 105, che ricorda alcune testimonianze citate da Levi (CIL V, 4273 = I. I. X, 5, 61; CIL V, 4278 = I. I. X, 5, 62; CIL V, 4275 = I. I. X, 5, 768; CIL V, 4274 = I. I.

X, 5, 946; CIL V, 4279 = I. I. X, 5, 978; CIL V, 4856 = I. I. X, 5, 1018), ma ne ignora altre (CIL V, 4276 = I. I. X, 5, 804; CIL V, 4277 = I. I. X, 5, 820; CIL V, 4280 = I. I. X, 5, 931; CIL V, 4281 = I. I. X, 5, 769) ed altre ancora ne aggiunge (CIL V, 4162 = I. I. X, 5, 917; CIL V, 4126 = I. I. X, 5, 928; CIL V, 4913 = I. I. X, 5, 1136). Sul tempio a Manerba: PASCAL, *op. cit.*, pp. 151, 153. Su alcuni aspetti del culto nel Bresciano: P. TOZZI, *Aspetti e problemi topografico-culturali del territorio*, in « *RA Como* » 160, 1978, p. 120 ss.

Il culto, come è noto, non è comunque esclusivo del Bresciano, ma è largamente diffuso in tutta la Cisalpina. Su di esso, nell'intera area, manca a tutt'oggi un lavoro specifico, tranne riduttivo risultando ormai il paragrafo dedicato alla dea da PASCAL, *op. cit.*, pp. 150-154. Moltissimo è il materiale noto e ne sarebbe auspicabile la ripresa in una visione di sintesi. Si citano qui alcuni esempi, tratti nell'ampio arco topografico, che non figurano in PASCAL: per la grande scultura, le statue di Trieste (*Arte e civiltà romana nell'Italia Settentrionale dalla repubblica alla tetrarchia*, II, Bologna 1965, p. 486 s., n. 703, tav. CLIV, 325; FUCHS, *op. cit.* a nota 7, p. 111 EI1, Tav. 51, 1-2) e di Bergamo (di cui è però incerta la provenienza locale: G. A. MANSUELLI, *Studi sull'arte romana dell'Italia Settentrionale. La scultura colta*, in « *RIASA* » N.S. 7, 1958, p. 107 ss., fig. 68; A. FROVA, *Archeologia in Lombardia*, Milano 1982, p. 144, fig. 184; R. POGGIANI KELLER, *Il Civico Museo Archeologico di Bergamo. Guida breve*, Bergamo s. d., p. 43 s.: la statua è qui interpretata come « sacerdotessa di Iside »); per i bronzi, gli esemplari — tanto diversi tra loro — da Stradella a Torino (R. INVERNIZZI, *La Minerva di Stradella*, in « *Athenaeum* » N.S. 64, 1986, pp. 240-244), di Reggio Emilia (*Arte e civiltà*, cit., p. 281, n. 385, tav. XXVII, 61), di Trento (*Arte e civiltà*, cit., p. 297, n. 416: la provenienza è però ignota), di Este (*Arte e civiltà*, cit., p. 285 s., nn. 392 e 393, tav. VI, 13 e 14), da Libarna a Torino (S. MAGGI, in *Libarna*, Torino 1987, p. 120, tav. XIX); per i fittili, il bustino di Biella (*Arte e civiltà*, cit., p. 353, n. 500, tav. CXLIII, 306) e la testina di Este (*Arte e civiltà*, cit., p. 67, n. 97, tav. IX, 23); per le iscrizioni, le epigrafi da Bergamo (CIL V, 5096: CANTARELLI, *op. cit.* a nota 29, nota 9 di p. 105), da Milano (CIL V, 5794) e dal santuario di *Minerva Medica Memor Cabardiacensis* nella media valle del Trebbia (CIL V, 1294, 1295, 1296, 1298: si veda a questo proposito da ultima L. BOFFO, in *Museo dell'Istituto di Archeologia. Materiali*, 3 (*Fonti e studi per la storia dell'Università di Pavia*, 11) Milano 1987, p. 180 ss., I 8, dove è presentata l'epigrafe da Gambolò CIL V, 6479, erroneamente citata da PASCAL, *op. cit.*, nota 3 di p. 152, come 6497).

⁴⁰ GARZETTI, p. 13: « Il fenomeno è di così vasta diffusione ovunque, da toglierli ogni significato di caratteristica locale ».

⁴¹ Questa circostanza è sottolineata da CANTARELLI, *op. cit.* a nota 29, p. 103 s. (per l'abbinamento Minerva-acque a Breno cfr. anche ROSSI, p. 47 s.), che cita esempi di Minerva come dea *Medica*: quelli cisalpini in relazione con acque salutari. Su quest'ultimo aspetto, cfr. anche G. SUSINI, *Culti salutari e delle acque: materiali antichi nella Cispadana*, in « Studi Romagnoli » 26, 1975, pp. 324, 337. Assai significativa risulta l'iscrizione su tavoletta bronzea conservata all'Università di Pavia: E. GABBA, *Museo dell'Istituto*, *cit.*, p. 200 ss., I 16 (CIL V, 6414).

⁴² V. MARIOTTI BRANCA, in *Valle Camonica* 1986, p. 53. CANTARELLI, *op. cit.* a nota 29, p. 101. Per l'onomastica personale nelle epigrafi camune si veda la trattazione generale, nella quale rientrano evidentemente i dedicanti a Minerva, di F. ABELLI CONDINA, in *Valle Camonica* 1986, pp. 57-63.

⁴³ Si rimanda allo studio di ABELLI CONDINA citato a nota prec. Può essere interessante nel presente contesto l'osservazione di GARZETTI, p. 16, che alcune documentazioni epigrafiche si presentano come « esemplari eleganti nelle proporzioni, accuratamente finiti e con lettere perfettamente incise », eseguiti quindi da lapidisti di buona scuola.

⁴⁴ Per una sintesi si vedano MARIOTTI BRANCA, *op. cit.* a nota 42, p. 52 s. e GARZETTI, p. 13 s. Oltre all'attestazione di divinità quali Minerva, Mercurio, Silvano, è significativa la presenza di culti tipicamente romani, quali quelli di Giove (ILS 3037 = I.I. X, 5, 1171 — da Cividate — *Carta*, p. 59 n. 22: la singolarità è accresciuta dalla presenza del raro epiteto *Iurarius*, che pare attestato solo da un'altra iscrizione, da Roma: CIL VI, 379), dei Penati (I. I. X, 5, 1181 — da Cividate — *Carta*, p. 72 n. 3: « si tratta dell'unica iscrizione agli dei Penati annoverata tra le iscrizioni del territorio di Brescia »), della Fortuna (I. I. X, 5, 1166 — da Cividate — *Carta*, p. 62 n. 32), della Vittoria (CIL V, 4949 — da Losine — *Carta*, p. 26 n. 3; posta dallo stesso personaggio cui si deve una dedica alla Fortuna da Brescia: CIL V, 4210); per non parlare del culto imperiale — su cui GARZETTI, p. 14 —, con l'attestazione di un *sacerdos Caesaris*, per di più indigeno (CIL V, 4966 — da Rogno — *Carta*, p. 124 n. 17b), di due *sacerdotes Augusti* (CIL V, 4950 — da Losine — *Carta*, p. 26 n. 4: CIL V, 4960 — da Cividate — *Carta*, p. 58 n. 1) oltre che del già citato *sexvir Flavialis* (cfr. nota 35).

⁴⁵ Dalla necropoli di Breno (E. ROFFIA, in *Valle Camonica* 1986, pp. 103-110); leggermente più tarda per entrare pienamente in questo quadro risulterebbe la necropoli di Borno (S. JORIO, *ibidem*, pp. 95-101).

⁴⁶ Un quadro sintetico ma ricco di spunti è offerto da ROSSI, in *Valle Camonica* 1986, p. 90 s.

⁴⁷ Sugli anfiteatri della Cisalpina centrooccidentale si veda ora S. MAGGI, *Anfiteatri della Cisalpina romana* (Regio IX; Regio XI), Firenze 1987.

⁴⁸ *Op. cit.* a nota 39, ed. 1616, p. 86 s.

⁴⁹ Sul problema del riconoscimento di questa statua tra quelle vendute al duca Vincenzo Gonzaga si veda TAMASSIA, in *Atti*, *cit.* a nota 38, pp. 189-193, che giustamente respinge l'identificazione avanzata dal BONAFINI, *op. cit.*, p. 336, con una figura del Palazzo Ducale di Mantova (A. LEVI, *Sculture greche e romane del Palazzo Ducale di Mantova*, Roma 1931, p. 20 n. 9, tav. 24) e propone il confronto con una scultura acquistata da Carlo I d'Inghilterra nel 1627-28 e andata dispersa dopo la vendita (1650) ad un privato.

⁵⁰ *Carta*, p. 65 n. 42 e p. 70 n. 8. P. PANAZZA, in *Valcamonica* 1987, pp. 190-195.

⁵¹ È il caso di alcune documentazioni, ormai perdute, da Cividate, quali i bassorilievi con « personaggi astati » e una testa di statua femminile ritrovati nel 1754 (*Carta*, p. 57 n. 20), i frammenti di statue rinvenuti nel 1924-25 (*Carta*, p. 63 n. 37), i resti di rilievo con le gambe di un bimbo (1926) (*Carta*, p. 67 n. 45), il busto muliebre frammentato (ABELLI CONDINA, *Cividate*, *cit.* a nota 33, p. 97) e la statuette virile in bronzo (1913) (*Carta*, p. 67 n. 46). O ancora, da Cividate al locale Museo, il bassorilievo frammentato con figura di fanciullo (*Carta*, p. 58) e l'altro frammento di rilievo con zampe di cavallo in corsa (*Carta*, p. 59 n. 23).

Certo di ascendenza colta è invece l'*oscillum* marmoreo da Cividate (*Carta*, p. 67 n. 51, figg. in cop.); e così doveva essere delle statue frammentate dall'area del teatro (*Carta*, p. 54 n. 9).

⁵² Come il cippo con Bacco fanciullo (*Carta*, p. 35 n. 33, da Malegno; ROSSI, *op. cit.* a nota 46, p. 91, tav. XXXIV, 1) e i cippi « gemelli » con figure di togati (*Carta*, p. 57 n. 20, da Cividate; F. ABELLI CONDINA, in *Valle Camonica* 1986, p. 47, tav. XVII, 2).

⁵³ *Carta*, p. 66 n. 43: « frammento di grande altorilievo in marmo ... raffigurante il ventre panneggiato di un personaggio in veste eroica »; *Valle Camonica* 1986, tav. XXXIV, 1.

Il documento, date le dimensioni (alt. cm 40, largh. cm 43 — il che presuppone una figura di dimensioni monumentali — su uno spessore di soli cm 15) sembrerebbe, più che un altorilievo, il frammento di una statua (imperiale?), resecata per una utilizzazione di tipo pratico. La collocazione attuale — è imperniato ad una parete del Museo — non consente un esame della veduta posteriore. Se si pensa alle dimensioni dei più noti rilievi della prima età imperiale, alla quale riportano la tipologia e il linguaggio stilistico del pezzo (Ara Pacis: alt. cm 155; Ara Pietatis: alt. cm 155; rilievo di Ravenna: alt. tot., compresa la fascia decorativa sottostante le figure, cm. 104 — immagine di Augusto cm 75 —, spess. cm 23), appare molto difficile ipotizzare la presenza a Cividate di un rilievo di tali proporzioni, collegato ad un'architettura tanto imponente.

Sul tipo statuario: H. G. NIEMEYER, *Studien zur Darstellung der römischen Kaiser*, Berlin 1968, p. 57 ss., cat. nn. 71-81; C. SALETTI, *I ritratti antoniniani di Palazzo Pitti*, Firenze 1974, p. 50 s.; L. BACCHIELLI, in *Africa romana IV*, Sassari 1987, p. 318. Per altri esempi di riferimento al tipo: K. FITTSCHEN, in «JdI» 91, 1976, p. 182 ss. e P. ZANKER, in «Gymnasium» 86, 1979, p. 356.

⁵⁴ REBECCHI, *cit. infra* a nota 56, p. 516 s.

⁵⁵ V. SANTA MARIA SCRINARI, *Museo Archeologico di Aquileia. Catalogo delle sculture romane*, Roma 1972, n. 81, p. 28, con la bibliografia relativa, cui va aggiunto MANSUELLI, *Studi, cit.*, p. 90 s.

⁵⁶ Sul problema, sempre fondamentale per impostazione e metodologia rimane il contributo di MANSUELLI, *Studi, cit.* a nota 39, pp. 45-128. Dello stesso Autore si vedano almeno *Il ritratto romano nell'Italia Settentrionale*, in «RM» 65, 1958, pp. 66-99 e *L'arte colta*, in *Arte e civiltà, cit.*, pp. 460-469.

Sulla scia di questi lavori di larga apertura sono stati in seguito riconsiderati aspetti e monumenti specifici, puntualizzati ed aggiornati in una bibliografia che è qui impossibile citare per intero. Si ricordano almeno i lavori di sintesi, da quelli di più ampio respiro (sulla *Regio VIII*, F. REBECCHI, *La scultura colta in Emilia-Romagna*, in *Studi sulla città antica. L'Emilia-Romagna*, Roma 1983, pp. 497-567; su Luni, i numerosi contributi di A. FROVA: *Ritrattistica e scultura a Luni*, in «RivStLig» 49, 1983 [1985], pp. 37-84; *La produzione di scultura a Luni*, in «Quad. Lunensi» 10/11/12, 1985/87 (Atti del Convegno di Lerici, sett. 1985), p. 227 ss.; *Ritrattistica romana a Luni*, in *Atti Conferenza ritratto romano*, «Quad. Scient.» 116, CNR Roma 1988, pp. 303-312; trattazione analitica di buona parte degli esemplari in A. FROVA, *Marmora lunensia erratica*, Sarzana 1983; le nuove scoperte in *Scavi di Luni I*, Roma 1973, cc. 536 ss., 739, 796 e *Scavi di Luni II*, Roma 1977, pp. 314, 579, 662 s.) a quelli su realtà più circoscritte e più povere di documentazione (su *Ticinum*: C. SALETTI, *La scultura colta*, in *Storia di Pavia I*, Milano 1984, pp. 319-323; su *Libarna*: S. MAGGI, *Testimonianze scultoree*, in *Libarna, cit.*, pp. 117-121).

⁵⁷ MANSUELLI, *Studi, cit.*, pp. 61-67; *L'arte colta, cit.*, p. 462 s.

⁵⁸ Non di tutti i pezzi che costituiscono la famiglia copistica del tipo Hope-Farnese è nota la provenienza, ma i dati disponibili appaiono comunque significativi. Da Roma provengono la statua di Copenhagen NyCGI 102 (Velabro), la testa di Villa Albani (Orti Farnesiani del Palatino) e, data l'originaria collocazione nell'Antiquarium Comunale, la testa del Museo Nuovo dei Conservatori. Dai pressi di Roma proviene la statua Farnese, da Ostia la copia Hope e la testa conservata al Museo Ostiense. È molto probabilmente a Roma o nel territorio fu ritrovata la statua del Braccio Nuovo Vaticano, essendo stata acquistata dal

Museo nel 1824 dopo essere stata a Palazzo Barberini. Ateniese è il frammento dell'Acropoli. Per altre due statue è possibile avanzare delle ipotesi, sia pure con minore sicurezza rispetto alla scultura vaticana: la copia del Louvre era infatti al Musée Napoléon già nel 1804 e i due elementi — luogo di conservazione e data — fanno pensare alla provenienza da un grande centro (Roma stessa?), mentre quella di Leningrado già Demidow si trovava nel 1912 presso l'Ambasciata italiana della città: e forse anche questo potrebbe indicare una possibile provenienza romana. Mancano dati circa i luoghi di ritrovamento per le teste di Richmond, di Dresda e del Museo Torlonia, ma anche esse risultano nelle rispettive collezioni da antica data (e per l'ultima a Roma), il che farebbe escludere provenienze periferiche. L'unico pezzo di provenienza provinciale — ma comunque orientale — è la testa di Side.

⁵⁹ Non mi pare però determinante, a questo proposito, il fatto che il braccio destro sia in marmo locale. Piuttosto che ad un completamento eseguito sul luogo al momento della collocazione della statua nel santuario, come ipotizza ROSSI, p. 41, mi sembra verosimile pensare all'alternativa proposta dalla stessa Autrice, *loc. cit.*, e cioè «che il braccio originario venne sostituito, in seguito a rottura, con altro fatto sul posto».

⁶⁰ Di officine bresciane parla esplicitamente MIRABELLA ROBERTI, in *Storia di Brescia, cit.*, p. 297 s. Anche MANSUELLI, *Studi, cit.*, p. 104, pensa a un bronzista locale per la statua della Vittoria; si veda anche, dello stesso Autore, *Nota sulla cultura di Brescia romana*, in *Atti XIX Centenario, cit.* a nota 39, p. 152.

⁶¹ Dove la presenza come *patronus* di L. Calpurnio Pisone il Pontefice spiega i legami tra Roma e il piccolo centro appenninico (cfr. C. SALETTI, *Il ciclo statuario della basilica di Velleia*, Milano 1968, p. 63 s., e *Le basiliche romane dell'Italia Settentrionale*, in «Athenaeum» fasc. spec. 1976, p. 133).

⁶² Tale ipotesi potrebbe trarre verosimiglianza dal fatto che il marmo in cui è lavorata la statua è pentelico, il che è possibile interpretare quale precisa scelta del materiale da scolpire, da intendersi come continuità di una consuetudine di lavoro. Interessanti sono comunque al proposito le parole di MANSUELLI, *Nota, cit.* a nota 60: «A Brescia come ad Aquileia, Verona e altrove l'impiego di marmi d'importazione greci ed italici è largamente documentato. Si nota tuttavia l'osservanza di una classificazione gerarchica preventiva che escludeva di massima le pietre locali da programmi statuari, sacrali e iconografici secondo un concetto gerarchico dei materiali fondato sulla congruità tematica che ha profonde radici nell'arte antica di ogni tempo». Il Mansuelli arriva addirittura ad affermare: «Non credo si possa aprioristicamente escludere statuari specializzati nelle sculture in marmo d'importazione».

⁶³ MANSUELLI, *Studi, cit.*, p. 84 s.

⁶⁴ MANSUELLI, *Studi, cit.*, p. 85 ss. *Arte e civiltà, cit.*, p. 476, n. 682, con la precedente bibliografia. REBECCHI, *op. cit.*, p. 506 s.

⁶⁵ REBECCHI, *op. cit.*, p. 515.

⁶⁶ Cito da GARZETTI, cui rimando (pp. 16-18) per la presentazione del quadro sociale della Valle in età romana.

Referenze fotografiche

Figg. 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 13, 14 della Soprintendenza Archeologica di Milano.

Figg. 1, 9, 10, 11, 12 dell'Autore.

Fig. 15. Hirmer, München, Nr. 671.9215.

Fig. 16. Los Angeles County Museum of Art, the William Randolph Hearst Collection (51.18.12).

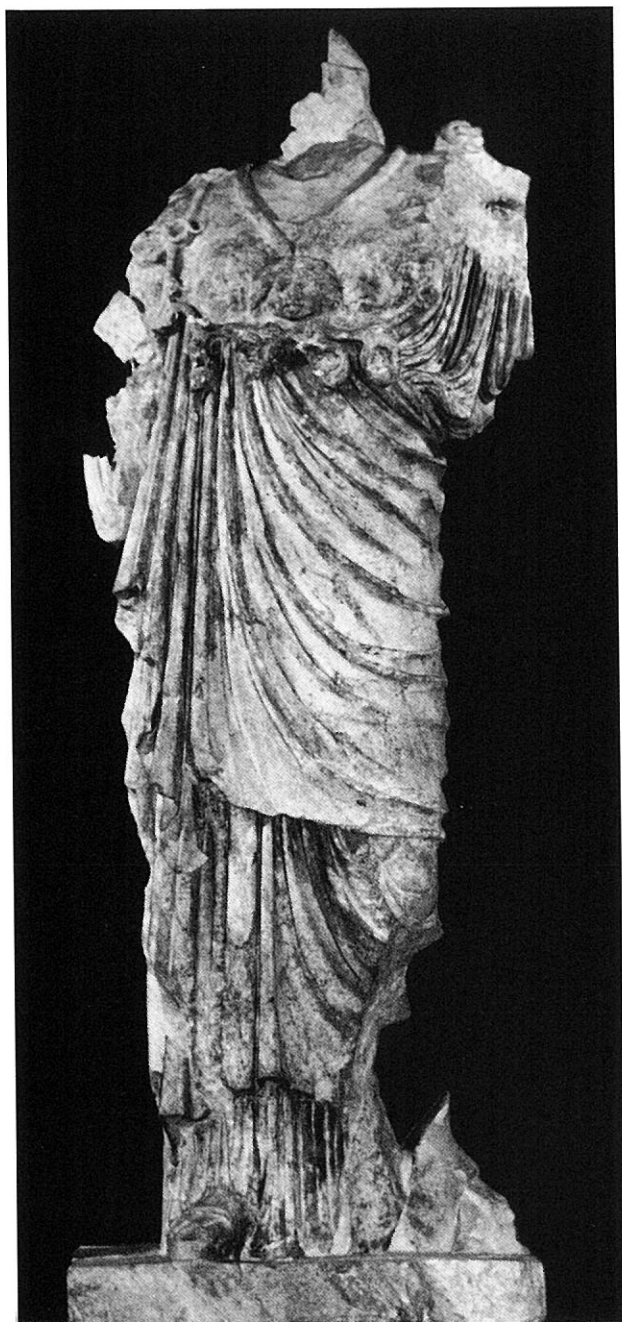


Fig. 1. - Cividate Camuno, Museo Archeologico. Statua di Minerva, da Breno.

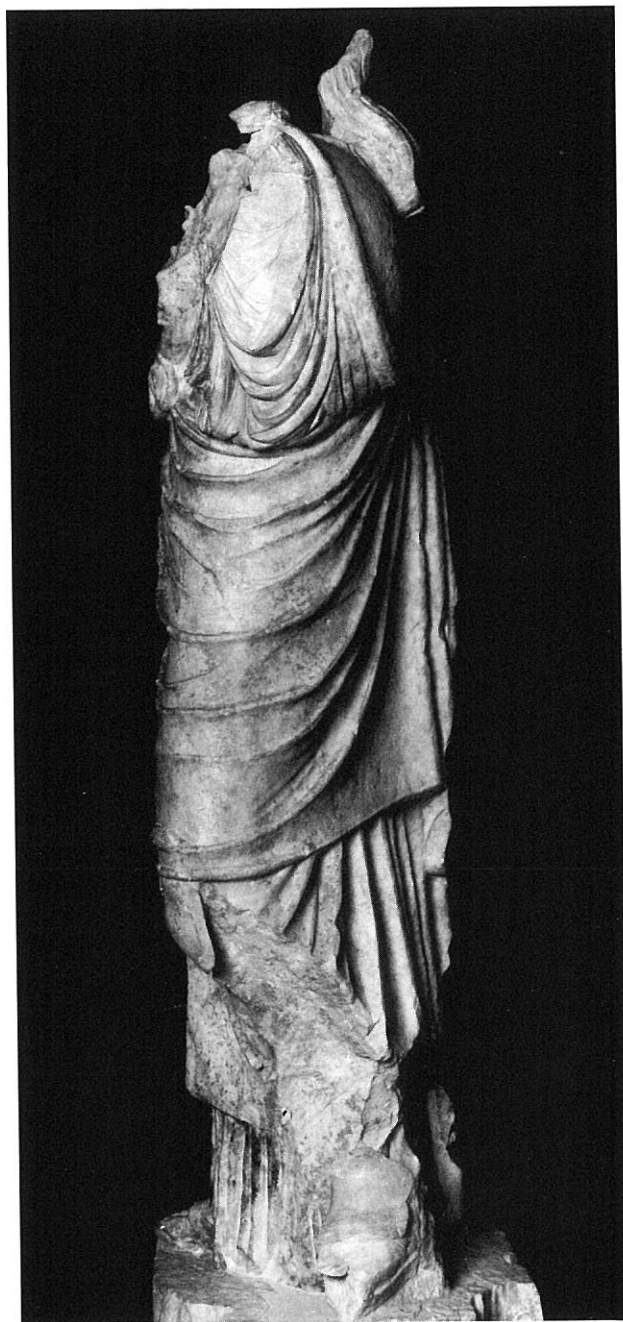


Fig. 2. - Lato sinistro della statua di fig. 1.



Fig. 3. Lato destro della statua di fig. 1.



Fig. 4. - Particolare di fig. 1.



Fig. 5. - Particolare di fig. 2.



Fig. 6. - Particolare di fig. 1.



Fig. 7. - Cividate Camuno, Museo Archeologico. Frammento pertinente alla statua di Minerva: sfinge e lophos a coronamento dell'elmo.



Fig. 8. - Cividate Camuno, Museo Archeologico. Frammento pertinente alla statua di Minerva: sfinge e lophos a coronamento dell'elmo.



Fig. 9. - Cividate Camuno, Museo Archeologico. Braccio destro della statua di Minerva.

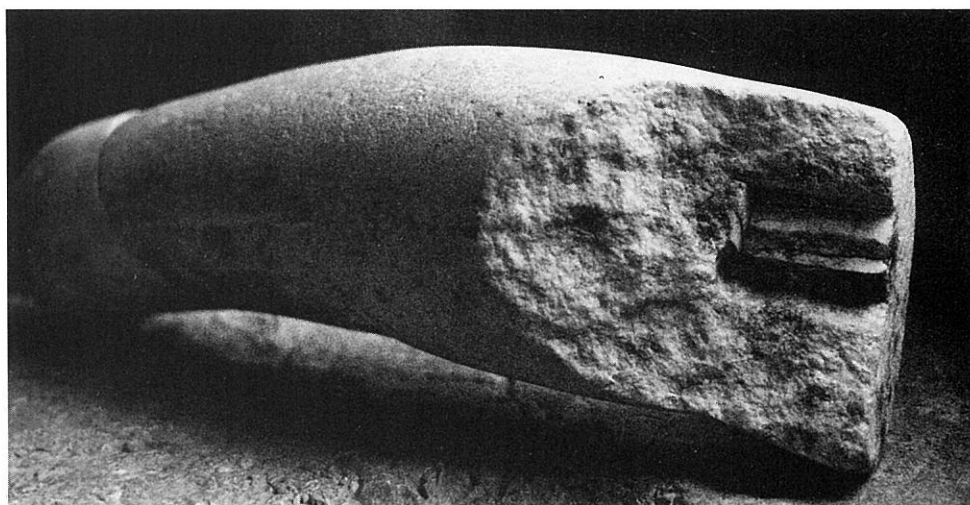


Fig. 10. - Cividate Camuno, Museo Archeologico. Braccio destro della statua di Minerva.



Fig. 11. - Cividate Camuno, Museo Archeologico. Mano sinistra della statua di Minerva.

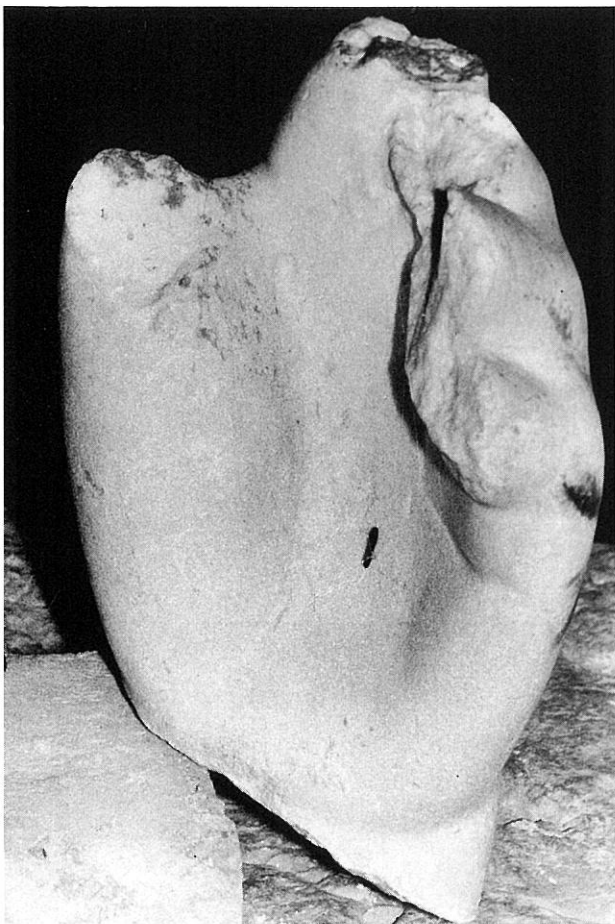


Fig. 12. - Cividate Camuno, Museo Archeologico. Mano sinistra della statua di Minerva.



Fig. 13. - Particolare di fig. 1: il piede destro.



Fig. 14. - La statua all'atto del ritrovamento.



Fig. 15. - Napoli, Museo Archeologico Nazionale. Athena Farnese.

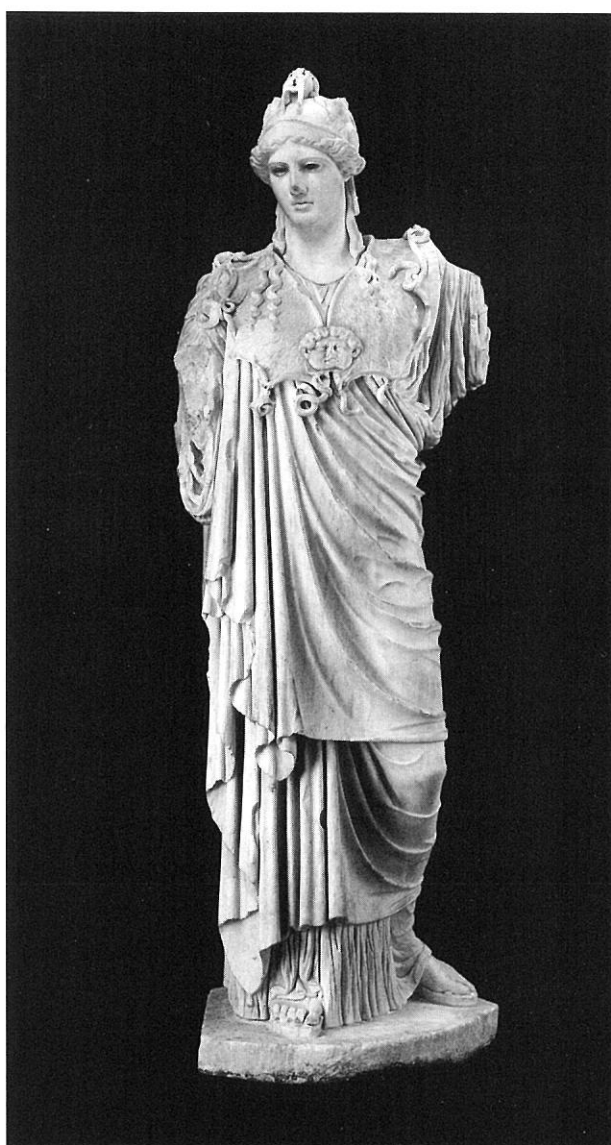


Fig. 16. - Los Angeles County Museum of Art. Athena Hope.