

## Dall'originale greco alla copia romana

### La fortuna moderna

Il cosiddetto Toro Farnese costituisce senza dubbio una delle opere più spettacolari dell'arte antica. Già il suo formato colossale, la sua complicatissima struttura, come pure il suo virtuosismo tecnico, ne fanno una creazione ambiziosa. La fortuna del gruppo nell'antichità ci è suggestivamente attestata da una quantità di testimonianze. Invece nelle diverse epoche dell'era moderna il valore estetico e l'importanza artistica del gruppo furono valutati in maniera contrastante<sup>1</sup>.

La scoperta del gruppo nel 1545 nelle Terme di Caracalla destò a Roma un grande interesse<sup>2</sup>. Già nel 1546-49 Michelangelo, la maggiore autorità artistica del tempo, prese la recente scoperta a pretesto per una nuova concezione architettonica del Palazzo Farnese, che sul lato posteriore avrebbe dovuto orientarsi verso il Toro come punto di fuga centrale dell'intero impianto<sup>3</sup>. Poiché questo progetto, già quasi barocco, non poté essere realizzato, l'integrazione totale del gruppo ebbe luogo soltanto nel 1579 ad opera di G.B. Bianchi. Nel corso di questi lavori l'opera venne per la prima volta riconosciuta come una rappresentazione della punizione di Dirce e identificata con un gruppo di Dirce descritto da Plinio il Vecchio<sup>4</sup>. La generica ammirazione poté pertanto trovare ulteriore sostegno nell'autorità di Plinio. Per una fortunata coincidenza l'opera divenne famosa proprio all'epoca del manierismo, quando la scultura vedeva la sua meta più ambita appunto nella creazione di agitati gruppi tortili visibili da tutti i lati<sup>5</sup>. Anche nel barocco e nel rococò il Toro Farnese occupò un posto fisso

tra le *mirabilia* della città di Roma come un capolavoro nel genere delle raffigurazioni di animali e di caccia<sup>6</sup>. Soltanto nel XVIII secolo, con il sorgere del gusto classicistico, si insinuò un certo disincanto. Il Toro Farnese appariva ora inconciliabile con le categorie etiche della *Wahrheit des Gefühls* (l'autenticità del sentimento), della *edle Einfalt* (la nobile semplicità) e della *stille Größe* (la tranquilla grandezza) dell'arte antica. Apprezzamenti apologetici (come in Winckelmann) cominciavano a mescolarsi con imbarazzati silenzi o veementi atteggiamenti di rifiuto. A questo disprezzo estetico corrispose una valutazione negativa nell'interpretazione scientifica del gruppo, che veniva ormai considerato come un'opera tarda dell'arte greca (Winckelmann)<sup>7</sup>, come una creazione puramente romana (Ficoroni)<sup>8</sup> o persino come un 'pasticcio' composto da disparati frammenti antichi e parti moderne ad opera esclusivamente dei restauratori manieristi (Heyne)<sup>9</sup>.

Soltanto verso la metà del XIX secolo, quando i severi criteri del classicismo andavano ormai dissolvendosi, mentre l'arte da 'salon' già dominante si andava concentrando, viepiù, sulla creazione sentimentale di temi narrativo-drammatici, si rinnovò, anche nel mondo scientifico, la più alta stima al Toro Farnese<sup>10</sup>.

Nel trapasso dal XIX al XX secolo si insinuò di nuovo una critica veemente, che caratterizza ancor oggi l'atteggiamento di pubblico e scienziati al riguardo. A causa dei dogmi della moderna avanguardia, entusiasta per le forme arcaicamente esppressive e non per quelle artificiose, e delle convinzioni di una corrente neoclassicistica all'incirca contemporanea

nea, il Toro Farnese apparve come un prodotto insopportabile di vuoto virtuosismo, finendo elencato con disprezzo assieme alle opere dell'arte storicistica da 'salon'. Una notevole influenza sulla discussione scientifica fu dovuta ad un trattato dello scultore di gusto neoclassico Adolf Hildebrand del 1893 dove l'opera veniva giudicata come uno «smarrimento artistico» perché non obbediva al dogma «classico» dell'«effetto da rilievo», dato che non era costruita in maniera bidimensionale rispetto ad un unico e saldo punto di vista<sup>11</sup>.

Il giudizio dello Hildebrand costituì la base per il contributo fino ad oggi più importante sul Toro Farnese, un articolo di F. Studniczka del 1903<sup>12</sup>. Dimostrando che l'opera tramandatoci non è l'originale descritto da Plinio, bensì una copia romana, arricchita di alcune aggiunte, Studniczka attribuisce all'originale — indipendentemente dall'orientamento attuale della base — un'altra veduta principale (tav. I), grazie alla quale l'opera — in conformità con l'assunto dello Hildebrand dell'«effetto da rilievo» — si presenterebbe allo spettatore in maniera bidimensionale e risulterebbe in tal modo — come egli ritiene — salva nella sua validità estetica. L'unanime plauso ci viene testimoniato dal sollevo del mondo scientifico dinanzi a questa soluzione. Da allora il Toro Farnese è stato trattato solo occasionalmente in brevi note, dove continua ad esservi impresso un certo disagio. Soprattutto la possibilità mostrata dallo Studniczka di ricostruire l'originale modificando lievemente la copia, è stata utilizzata per correzioni arbitrarie di gusto classicistico. Si è supposto ad esempio che il gruppo originario ellenistico fosse un'opera

di piccole dimensioni<sup>13</sup>, oppure addirittura un arrangiamento di figure isocefale ricostruito su di una superficie piana<sup>14</sup>. Grande risonanza riscossero persino alcune teorie che, rifuggendo da un confronto serio con l'opera esistente, ipotizzavano che anche l'originale non fosse una creazione autonoma bensì derivasse a sua volta da altri prototipi. Il prototipo fu supposto in un dipinto<sup>15</sup> o in un gruppo bronzeo<sup>16</sup>, ma il suo aspetto formale rimase non a caso sempre vago. Nelle sintesi più recenti sulla scultura antica il Toro Farnese, se mai vi appare, rappresenta per lo più un esempio *tout-court* della decadenza dell'arte greca nel tardo ellenismo, periodo in cui le opere rifuggirebbero in un vuoto *pathos*, un vacuo virtuosismo ed una bombastica colossalità<sup>17</sup>. Le datazioni proposte oscillano fra il 150 ed il 50 a.C.; mai viene superata la soglia magica del 150 a.C., data che nell'archeologia segna l'inizio del tardo ellenismo; ma un'analisi stilistica in grado di motivare questa datazione non esiste<sup>18</sup>.

I tempi più recenti mostrano un mutamento di gusto che potrebbe risultare favorevole ad una recezione positiva del Toro Farnese, caratterizzato finora in genere da rifiuto e disinteresse. Da più parti oggi si constata un particolare apprezzamento verso le opere d'arte che non rispondono alle categorie tradizionali dell'equilibrio classico oppure dell'originarietà arcaica, per cui proprio l'arte del manierismo sta incontrando attualmente un vivo interesse<sup>19</sup>. Persino le opere dell'arte storicistica da 'salon', a lungo bandite, ripopolano le sale espositive dei musei sotto il vessillo del 'post-modern'<sup>20</sup>. Considerati tali precedenti, anche questa nuova espo-

sizione del Toro Farnese nel Museo di Napoli potrà rivelarsi fruttuosa, consentendo all'opera, la cui particolare importanza nell'antichità è inequivocabilmente provata dalle numerose testimonianze, di godere nuovamente di un giudizio benevolo o almeno giusto da parte di pubblico e studiosi.

## Il mito

La storia della punizione di Dirce costituì già nell'antichità un mito raro, messo piuttosto in disparte<sup>21</sup>. Fu rappresentata, forse per la prima volta, da Euripide nel 410 a.C. nella tragedia *Antiope*, latinizzata poi fedelmente dal drammaturgo romano Pacuvio (morto nel 130 a.C.). La redazione del mito fatta da Euripide (e Pacuvio), ricostruibile da alcuni frammenti e da brevi riassunti di epoca posteriore<sup>22</sup>, restò vincolante per tutta l'antichità e non fu mai mutata nel suo nucleo.

Antiope, la bella figlia del re della Beozia, Nicteo, fu sedotta da Giove trasformatosi in satiro. Quando Nicteo notò la gravidanza, adirato per la vergogna, la scacciò dal suo regno. Antiope fuggì, partorendo in una landa deserta i gemelli Anfione e Zeto che in seguito furono raccolti ed allevati come figli da un pastore. Infine si rifugiò a Sicione, dal re Epopeo. Nel frattempo Nicteo aveva scongiurato in punto di morte il fratello Lico, suo successore, di ricondurre Antiope a corte e di punirla per la sua trasgressione. Allora Lico conquistò Sicione, uccise Epopeo e ricondusse Antiope a corte, dove per molti anni fu costretta a lavori servili e sottoposta ai supplizi ed alle umiliazioni di Dirce, la moglie gelosa di Lico.

Soltanto dopo circa venti anni di prigione, per volere di Giove, le riuscì la fuga.

Da questo momento ha inizio la tragedia. Lo scenario è il monte Citerone, presso Tebe, dove vengono compiuti i preparativi per la festa di Dioniso. Al prologo del vecchio pastore fa seguito un dialogo, famoso nell'antichità, fra i gemelli, delineati con caratteri contrapposti: Zeto vi appare come l'uomo d'azione, indomabile, forte, passionale; Anfione invece con un carattere incline alla contemplazione ed alla musica. Quando Antiope in fuga entra sulla scena e supplica i due fratelli di darle protezione, Anfione appare commosso fino alle lacrime, il duro Zeto invece rifiuta ogni aiuto. A questo punto fa la sua apparizione Dirce, a capo di un coro di menadi in estasi, che riconosce ed ordina nella sua frenesia dionisiaca ai due fratelli di legarla ad un toro per farla trascinare fino alla morte. In questo momento di grande drammaticità sopraggiunge il pastore, che svela ai gemelli la loro origine da Antiope. Allora la pena prevista per Antiope viene da loro rivolta contro Dirce, che, legata ad un toro selvaggio, viene trascinata lungo le rocce scabre del Citerone. Mentre Anfione e Zeto si apprestavano ad uccidere anche il re Lico accorso preoccupatissimo, interviene all'ultimo momento come *deus ex machina* Ermes, araldo di Giove, che provoca una soluzione conciliante del dramma che ricomponga il sovvertimento dell'ordine: Lico deve abdicare a favore di Anfione; i gemelli vengono definitivamente dichiarati figli di Giove ed assimilati ai più famosi Dioscuri Castore e Polluce; alla sventurata Dirce, dilaniata dal toro, viene assicurata una

solenne sepoltura e l'elevazione a ninfa fluviale.

Il mito è chiaramente inserito in un contesto dionisiaco: è infatti da una festa dionisiaca che prende le mosse; lo scenario è il Citerone, monte della Beozia sacro a Dioniso; Giove si avvicina ad Antiope in forma di satiro; Dirce conduce un coro di menadi. Anche il tipo di morte di Dirce, crudele ed orgiastico, è un tipico motivo dionisiaco: dilaniamento, come per Penteo o Orfeo, empi nei confronti di Dioniso. Lo stesso Dioniso fu diverse volte venerato come tauromorfo, ovvero in forma di toro<sup>23</sup>.

Il momento rappresentato nel Toro Farnese è quello in cui Dirce viene legata al toro selvaggio, che successivamente scapperà via calpestandola. A sinistra Zeto, forte e ben riconoscibile in origine per una spada al suo fianco destro, doma con la corda avvolta alle corna il toro, costringendolo a impennarsi, ed annoda con un gesto brutale della sinistra la corda ai cappelli di Dirce. A destra il meditabondo Anfione, caratterizzato dalla lira appoggiata al tronco d'albero, è impegnato nel controllo e nella guida dell'animale imbestialito, mentre Dirce gli si rivolge supplice. Antiope, che originariamente reggeva un tirso nella sinistra, assiste ritta nell'angolo posteriore destro della base. La piccola figura giovanile seduta davanti a destra, con una corona di pini ed una ghirlanda di edera, è interpretabile come una figura di genere, che impersona l'intatta natura bucolica dello scenario. La parte posteriore del basamento roccioso è circondata da un fregio d'animali. Animali selvatici d'ogni specie, alberi nodosi e grotte illustrano l'aspra natura del Citerone, scenario famoso di miti cruenti. Sul

lato anteriore un cane ritto sulle zampe riflette la tensione del momento. Gli attribuiti dionisiaci sono numerosi: oltre al tirso di Antiope ed alla ghirlanda del fanciullo bucolico, li ritroviamo soprattutto distribuiti attorno alla figura di Dirce, già in Euripide alla guida di un coro di menadi: Dirce indossa una pelle di capra, la sua veste ricade lateralmente su di una *cista mystica* cinta di edera, alle sue spalle giace un tirso spezzato dalla cui punta pende una ghirlanda anch'essa di edera.

## Copia ed originale

### *La datazione della copia*

Il Toro Farnese fu rinvenuto nel cortile della cosiddetta palestra sud-orientale delle Terme di Caracalla, costruite fra il 212 (?) ed il 216 d.C. Il gruppo costituiva il punto di fuga conclusivo dell'asse trasversale dell'edificio<sup>24</sup>. Malgrado una parziale rilavorazione di epoca moderna, si può determinare con sufficiente approssimazione la sua cronologia grazie al caratteristico 'stile di superficie' di alcune parti originali. Rivelatrice è soprattutto la forma del ciuffo sulla fronte del toro (tav. VII): piccole ciocche aderenti al cranio accuratamente separate da profondi solchi di trapano, larghi come le ciocche stesse. Un simile trattamento è testimoniato per la prima volta nei ritratti dell'epoca di Marco Aurelio e rimase in voga fino al regno di Caracalla<sup>25</sup>. Allo stesso periodo rimandano la resa dura e poco consona al materiale del vestito di Antiope, con le sue pieghe schiacciate, oppure del panneggio di Dirce sulla *cista mystica*, suddiviso

nettamente in parti di luce e di ombra da solchi di trapano larghi e profondi<sup>26</sup>. Anche la forma dei tronchi di sostegno ed il frequente uso del trapano, come nelle ghirlande di edera, sono caratteristici dell'arte nel trapasso dal II al III secolo d.C.<sup>27</sup> Una datazione più precisa sulla sola base stilistica appare impossibile; considerato, però, che il gruppo è stato rinvenuto nelle Terme di Caracalla assieme ad altre opere colossali stilisticamente affini, possiamo supporre che il Toro Farnese, assieme a tutte le altre sculture di gran formato, sia stato eseguito agli inizi del III secolo d.C. proprio per decorare questo sontuoso edificio.

*Un gruppo ellenistico di Dirce da Rodi*

Trattandosi di una creazione di età severiana, il Toro Farnese non può essere direttamente identificato con il gruppo di Dirce che Plinio il Vecchio (morto nel 79 d.C.) descrive fra i *monumenta* di Asinio Polione<sup>28</sup>: «Asinio Polione desiderò vivamente, e con la passione che lo caratterizzò, che i suoi monumenti fossero visti. Fra essi vi sono i centauri che reggono le Ninfe di Arcesilao, le Tesspiadi di Cleomene, un Oceano ed un Giove di Enioco, le Appiadi di Stefano, gli Ermeroti di Taurisco, non l'orafa [un omonimo citato altrove da Plinio] ma quello di Tralles, inoltre lo *Iuppiter hospitalis* di Papilo, discepolo di Prassitele, come pure Zeto, Anfione, Dirce, il toro e la corda ricavati dallo stesso blocco, opere di Apollonio e Taurisco depredate a Rodi. Questi provocarono una disputa sulla loro paternità, affermando che il padre loro pareva fosse

Menecrate, anche se il loro padre naturale era Artemidoro».

Plinio descrive qui, accanto ad altre sculture in maggioranza ellenistiche, a suo tempo nella collezione pubblica di Asinio Polione, anche un gruppo con Anfione, Zeto, un toro ed una corda espressamente menzionata, quindi probabilmente a tutto tondo, lavorata *ex eodem lapide* (nello stesso blocco), un'espressione che assicura senz'altro uno stretto concatenamento fra le figure. Buone argomentazioni permettono di collegare questi *monumenta* all'*Atrium Libertatis*, posto nell'area immediatamente a nord del Foro di Cesare, dove poi sorgerà il Foro di Traiano; si tratta di un com-

plesso edilizio che Asinio Polione rinnovò con il bottino sottratto ai Partini nel 39 a.C. e che egli stesso dotò della prima biblioteca pubblica di tutta Roma<sup>29</sup>. Il carattere chiaramente museale e la pretenziosa esposizione delle opere descritte da Plinio (*spectari monumenta sua voluit*)<sup>30</sup> corrispondono esattamente a quell'intento da «educazione popolare» intuibile dall'istituzione di una tale biblioteca. Il gruppo di Dirce esposto dopo il 39 a.C. nell'*Atrium Libertatis* fu secondo Plinio depredato a Rodi, (*a Rhodo advecta*). La città libera di Rodi, in tutta la sua storia anteriore al 39 a.C., fu saccheggiata dai Romani una sola volta: nel 42 a.C. ad



1

opera di Cassio, l'uccisore di Cesare; l'avvenimento apparve ai posteri come un esempio di depredazione senza scrupoli d'opere d'arte<sup>31</sup>. Il gruppo sarà entrato probabilmente in possesso di Asinio Pollio dopo la spartizione del bottino conseguente alla sconfitta di Bruto e Cassio nella battaglia di Filippi (42 a.C.) da parte dei cesariani Ottaviano e Marco Antonio. Asinio era infatti particolarmente legato a Marco Antonio. In ogni caso il gruppo di Dirce menzionato da Plinio era esposto a Rodi prima del 42 a.C. Plinio ne cita come scultori Apollonio e Taurisco, presumibilmente originari di Tralles nella Lidia, in quanto poco prima, nello stesso paragrafo, viene citato uno scultore Taurisco di Tralles esecutore delle erme di eroti.

In quale rapporto sta il gruppo del Toro Farnese di età severiana con il famoso gruppo rodio di Dirce eseguito da Apollonio e Taurisco? Già i brevi riferimenti di Plinio ad una corda a tutto tondo, allo stretto concatenamento delle parti (*ex eodem lapide*) inteso come un'altra prestazione tecnica, come pure alla grandezza del gruppo, forse deducibile dall'impiego di due scultori, ben si accordano all'aspetto formale del Toro Farnese.

#### *La tradizione iconografica*

La dipendenza del Toro Farnese dal gruppo di Dirce descritto da Plinio può essere provata, anche nei dettagli, da un esame delle altre raffigurazioni superstiti della punizione di Dirce, che F. Heger ha raccolte recentemente in catalogo<sup>32</sup>. Nell'arte greca precedente ritroviamo la punizione di Dirce soltanto su tre vasi magnogreci del IV secolo a.C.<sup>33</sup>. Senza essere in-

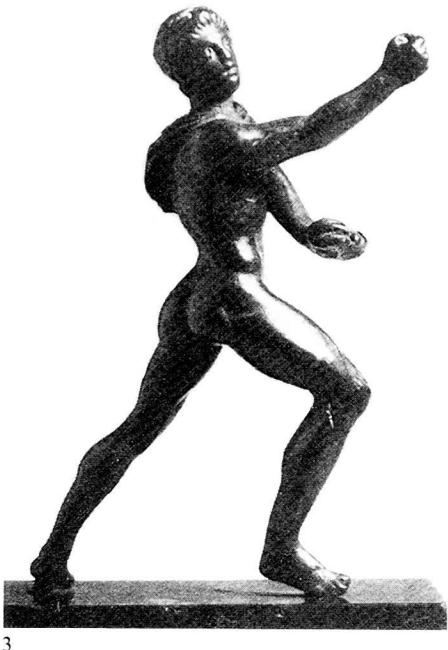
terdipendenti, questi vasi riproducono in maniera ingenua e diretta il momento del supplizio; essi mostrano, come la pelike di Policoro (fig. 1)<sup>34</sup>, il toro che sta per lanciarsi trascinando con sé Dirce (in questo caso ancora supplice, negli altri due già morta). Soltanto nella seconda metà del II secolo a.C. e soprattutto a partire dall'ultimo terzo del I sec. a.C. — ovvero proprio da quando il gruppo menzionato da Plinio fu esposto a Roma in pubblico — ritroviamo una tradizione figurativa più ricca del mito. A partire dal tardo ellenismo tutte queste raffigurazioni di Dirce — a prescindere da poche eccezioni<sup>35</sup> — confluiscono in una tradizione iconografica fondamentalmente unitaria che concorda pienamente con il nucleo principale del Toro Farnese, comprendendovi le figure di Anfione, Zeto, Dirce ed il toro. Gli esempi più antichi rimasti sono costituiti da quattro rilievi di urne etrusche della seconda metà del II secolo a.C. (figg. 14, 15)<sup>36</sup>. La tradizione raggiunge la sua fioritura nel passaggio dal I sec. a.C. al I sec. d.C. Di questa epoca si conservano: il rilievo sulla corazza di una statua loricata identificata con buone ragioni come Marco Antonio, scavata recentemente a Nasso<sup>37</sup>; sei fra gemme, cammei e paste vitree di età tardo repubblicana o di prima età imperiale (figg. 5, 7, 12)<sup>38</sup>; una lucerna augustea a Tunisi (fig. 4)<sup>39</sup>; otto dipinti pompeiani di III e IV stile (figg. 11, 13, 28)<sup>40</sup> ed una statuetta in bronzo di Zeto a Londra, forse di prima età imperiale (fig. 3)<sup>41</sup>. Dopo una lunga interruzione<sup>42</sup> ritroviamo numerose raffigurazioni di Dirce della stessa tradizione iconografica soltanto a partire dal III secolo d.C. — forse a seguito della esposizione della scul-

tura nelle Terme di Caracalla — su mosaici della Spagna, dell'Ungheria e della Turchia (figg. 9, 10)<sup>43</sup>, su due coniazioni microasiatiche del primo III secolo d.C. (fig. 2)<sup>44</sup>, come pure su due contorni rispettivamente del tardo IV (fig. 8) e del primo V secolo d.C.<sup>45</sup>.

Tutte queste opere non riproducono più la scena in cui Dirce viene trascinata, ma mostrano il momento precedente in cui il toro viene ammansito e Dirce legata, oppure, anche laddove occasionalmente sembra raffigurata la scena del trascinamento, vi sono sempre framme azioni riconducibili chiaramente alla scena in cui essa viene legata. Rispetto alla precedente tradizione iconografica, la resa del momento drammaticamente fondamentale della preparazione e della decisione si rivela come un'invenzione figurativa molto più raffinata e pertanto riconducibile ad una determinata creazione originaria. Il repertorio di motivi sui quali si basa la corrispondenza fra le raffigurazioni summenzionate, si ritrova non solo completa, ma anche connessa in un con-



2



3



4

catenamento pienamente logico, solamente nel gruppo centrale del Toro Farnese, che pertanto si rivela come la riproduzione più fedele del prototipo originale alla base di questa tradizione. Proprio quelle fra le opere summenzionate che mostrano le più strette corrispondenze fra loro, si presentano, nell'ambito delle possibilità formali dei rispettivi generici artistici, quasi come copie di quel gruppo originario tramandatoci dal Toro Farnese<sup>46</sup>.

Dalla tradizione figurativa non è possibile ipotizzare un altro prototipo con caratteristiche distinguibili da quelle mostrate dal Toro Farnese. Pertanto la supposizione spesso formulata di un ipotetico originale in dipinto o in bronzo non ha alcun fondamento<sup>47</sup>. Le differenze delle sudette raffigurazioni dal Toro Farnese si rivelano chiaramente come delle tipiche semplificazioni, oppure si lasciano intendere con il problema di tradurre un modello a tutto tondo e con grande profondità di campo in un prodotto artistico bidimensionale. È sintomatico che le divergenze più notevoli in questa tradizione iconografica si riscontrino proprio in quelle parti in cui nel Toro Farnese più figure (come Dirce e Zeto) sono scagliate l'una dietro l'altra<sup>48</sup>.

Se a queste osservazioni aggiungiamo la notizia di Plinio sul famoso gruppo marmoreo da Rodi, la cui descrizione coincide sorprendentemente con il Toro Farnese, se riflettiamo inoltre sulla concomitanza dell'esposizione del gruppo rodio a Roma con l'improvviso incremento delle rappresentazioni di Dirce nel tipo del Toro Farnese, allora potremmo concludere che: 1) il gruppo originale menzionato da Plinio è alla base della tradi-

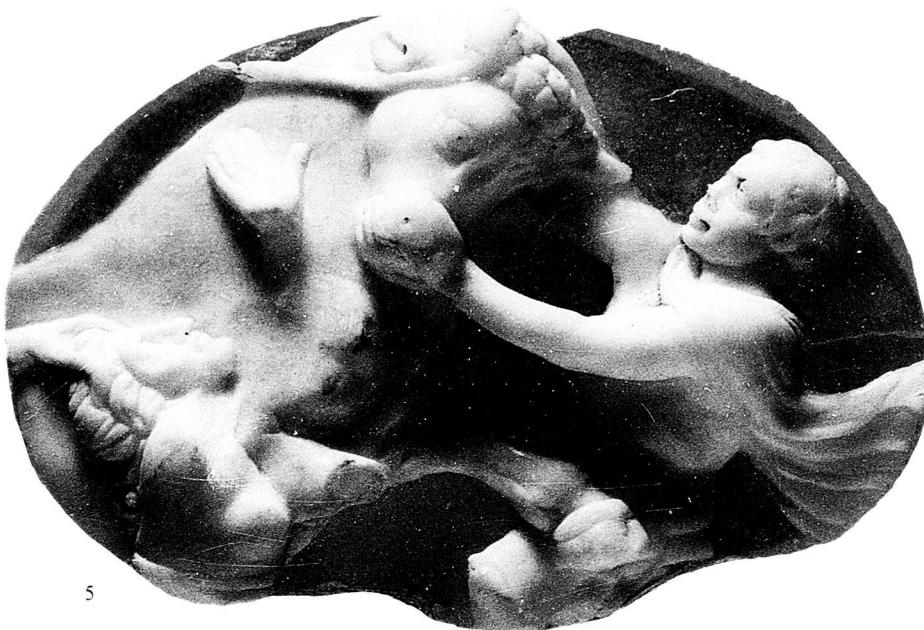
zione iconografica a partire dal tardoellenismo; 2) il Toro Farnese, prodotto agli inizi del III secolo d.C., è una copia molto fedele di quel gruppo.

Pare comunque che vi siano state altre copie a tutto tondo del gruppo rodio: in un'iscrizione dei primi del III secolo d.C. rinvenuta a Tiatira in Lida, un certo Publio Elio Eliano è commemorato, fra l'altro, per aver donato alla città un gruppo di Dirce posto nel ginnasio del mercato (si ispirò forse all'esposizione del Toro Farnese nelle Terme di Caracalla?)<sup>49</sup>. Che si sia trattato di un gruppo di Dirce del nostro tipo, è dimostrato da una moneta coniata a Tiatira sotto Alessandro Severo (222-235 d.C.), la quale, facendo senza dubbio riferimento alla donazione di Eliano, riproduce sul rovescio il nostro gruppo compositivo (fig. 2)<sup>50</sup>.

#### *La ricostruzione del gruppo originale*

Il gruppo originale menzionato da Plinio ci è quindi tramandato, oltre che dal Toro Farnese, anche da numerosi altri riflessi figurativi a partire dalla seconda metà del II secolo a.C. Tanto la fedeltà della nostra copia quanto l'esattezza delle numerose integrazioni moderne possono essere verificate sottoponendole al confronto con questi altri riflessi.

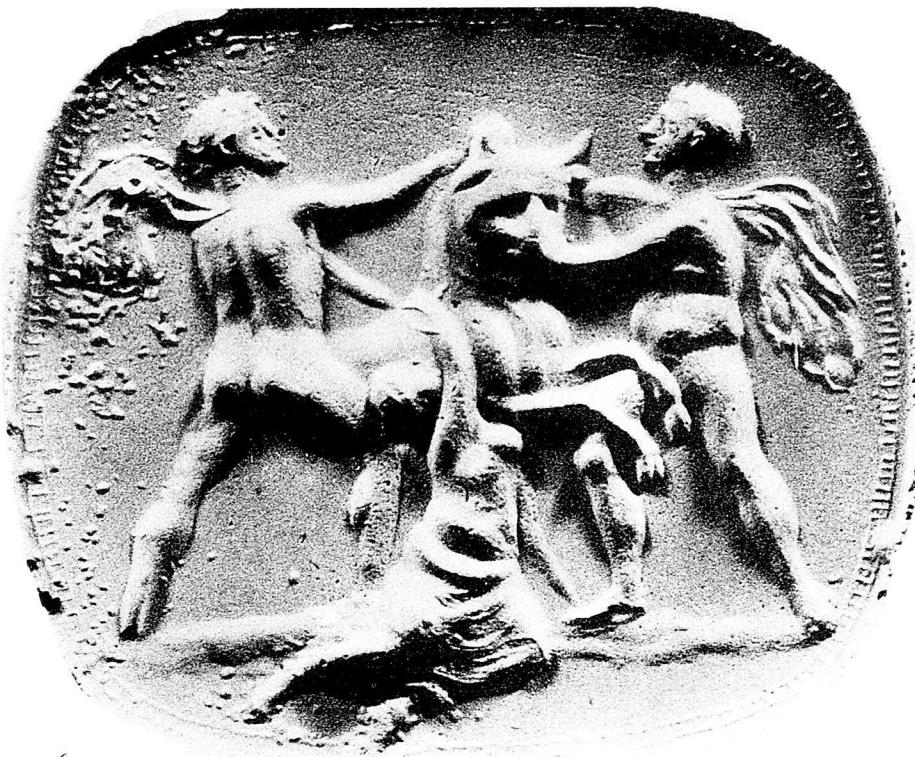
A prescindere da un bronzetto oggi a Londra (fig. 3), che mostra solo la figura di Zeto, tutte queste raffigurazioni appartengono alle arti bidimensionali e sono per lo più di piccolo formato. Le più fedeli all'originale si rivelano, oltre alla statuetta di Londra, il rilievo del torso loricato di Nasso, una lucerna augustea a Tunisi (fig. 4), un cammeo a Napoli (fig.



5

5)<sup>51</sup>, una gemma ad Aquileia (fig. 6)<sup>52</sup>, una pasta vitrea a Monaco (fig. 7)<sup>53</sup> (tutte opere di tarda età repubblicana o prima età augustea), poi la moneta di Tiatira summenzionata (fig. 2) ed infine uno stampo tardo-antico di un contorniato del tardo IV secolo d.C. (fig. 8)<sup>54</sup>. Altre informazioni possono essere ricavate anche da talune applicazioni più libere del motivo, come due mosaici del III sec. d.C. a Sagunto (fig. 9)<sup>55</sup> e ad Adana (fig. 10)<sup>56</sup>, un dipinto del IV stile nella Casa d'Argo ad Ercolano (fig. 11)<sup>57</sup> ed un castone d'anello di prima età augustea a Firenze (fig. 12)<sup>58</sup>. Nel Toro Farnese la figura di Anfione è assicurata nella sua posa e azione dalle parti antiche — originali sono una parte del piede destro sulla base, il torso con gli attacchi delle braccia e delle gambe, le mani sulla testa del toro — e compare in modo analogo negli altri riflessi antichi del gruppo

originale (figg. 2, 4, 9, 11, 12). Anche l'atteggiamento di Zeto è garantito ampiamente dalle parti antiche e concorda con la testimonianza fornitaci dalle altre raffigurazioni (figg. 3, 4, 6-9, 13); originali sono parte dei piedi, il torso con gli attacchi delle gambe, del braccio destro alzato e del braccio sinistro fino alla metà dell'avambraccio. Stando alle altre raffigurazioni, la mano destra deve aver retto la corda, gesto che ha intuito anche il restauratore. Dal momento che i riflessi più fedeli del gruppo originario — fatta eccezione per la statuetta di Londra (fig. 3) — appartengono



6



7

gono alle arti bidimensionali, Zeto vi compare per lo più come figura di spalle, con la conseguenza che spesso la mano sinistra non è visibile; il gesto di questa mano nel Toro Farnese non è garantito dall'evidenza antica. Dove però, nelle rappresentazioni più fedeli, compie un gesto concreto, essa afferra sempre direttamente la cavigliatura di Dirce (figg. 3, 5, 7, 8, 10), un motivo questo del gruppo originale che del resto ben si adatta alla natura aggressiva di Zeto ed all'azione estremamente drammatica del gruppo<sup>59</sup>.

Problemi crea solo la ricostruzione di Dirce, che è completamente integrata dal ventre in su, comprese le braccia e la testa. Dal nucleo antico si può però

dedurre che il busto era girato verso Anfione ed era nudo, eccezion fatta per un mantello attorno alle spalle ed una pelle caprina. Che Dirce si rivolga, supplice e a torso nudo, provocando compassione, verso il mite Anfione è dimostrato anche dalle altre repliche. Le più fedeli la mostrano addirittura con entrambe le braccia protese. Stando alla testimonianza degli antichi riflessi (figg. 2, 8, 11), corretta è l'integrazione del gesto supplice della mano sinistra che afferra la gamba di Anfione. Incerta è la posizione del braccio destro, che però, come mostrano le repliche più fedeli, era anch'esso sollevato. In ogni caso, considerata la forte torsione del tronco, qualunque sia stata la sua di-

rezione — stando alle altre raffigurazioni e anche per motivi compositivi l'integrazione attuale appare almeno probabile —, la mano destra alzata deve aver nascosto la testa allo sguardo, un motivo tipico — come vedremo — dell'alto ellenismo. Infine il toro è completamente antico, fatta eccezione per qualche frammento delle zampe. Anche le altre raffigurazioni non presentano argomenti che giustifichino una correzione. Il torso loricato di Nasso, il mosaico di Sagunto (fig. 9), il famoso dipinto nella Casa dei Vettii (fig. 13)<sup>60</sup> ed un contorniato dei primi del V sec. d.C.<sup>61</sup> mostrano uno sperone di roccia prominente verso il centro, attorno al quale le figure agiscono su differenti livelli. Una base rocciosa deve essere necessariamente ipotizzata anche nell'originale, in quanto l'azione del gruppo è pensabile soltanto supponendo per le singole figure diversi piani di posa.

Concludendo, possiamo esser certi che il gruppo centrale del Toro Far-



8

nese riproduce in maniera fedele l'originale descritto da Plinio.

Come dobbiamo interpretare allora la figura di Antiope, che è integra fino al capo ed alle mani? Essa assiste, stranamente come non partecipe, al violento avvenimento del gruppo centrale dove — come abbiamo visto — l'intenzione artistica è proprio la creazione di un drammatico concatenamento di azioni, dove tutte le figure siano strettamente collegate l'una all'altra. Né Plinio né le altre repliche ci tramandano questa figura. Inoltre Antiope appare in un tipo statuario attestato, a differenza del gruppo originale di Dirce, da numerose copie e varianti a tutto tondo. Tale tipo, comunque proprio nel periodo fra il II ed il III secolo d.C., si ritrova inserito anche in diversi gruppi statuari<sup>62</sup>. All'interno della serie di copie di questa figura la nostra Antiope si rivela come una variante del suo prototipo: il chitone non le scivola giù dalla spalla come nelle altre copie. Evidentemente lo scultore ha ritenuto inadeguato questo motivo, tradizionalmente erotico, per la rappresentazione della madre dei due eroi in questo contesto tragico. Si deve pertanto dedurre che Antiope sia un'aggiunta dello scultore di epoca severiana, che utilizza, modificandolo, un tipo statuario allora comune per completare il quadro dei personaggi del mito.

I restanti elementi illustrativi accessori — come il fregio con animali, gli attributi dionisiaci, la lira, il cane e la figura bucolica di genere — devono essere considerati anch'essi aggiunte del copista; essi infatti trovano stretti paralleli iconografici in prodotti della scultura ideale ed in sarcofagi dei primi anni del III secolo d.C.<sup>63</sup> Ci

troviamo dinanzi ad una tendenza tipica della scultura ideale romana (e non solo di quella ideale) a partire dal II secolo avanzato, per cui le copie di capolavori (figure ed avvenimenti centrali) vengono arricchiti con motivi aggiuntivi e in tal modo completati in senso narrativo<sup>64</sup>. Le suggestioni evocate dal racconto mitico — come la natura selvaggia e bucolica del monte Citerone, il carattere dionisiaco dell'avvenimento, l'indole artistica di Anfione — vengono resi evi-

denti tramite singoli elementi figurativi semanticamente caratterizzati che si compongono come le parole di un linguaggio. L'esigenza di collegare tali motivi ad una situazione realistica non riceve qui — e non a caso — alcuna attenzione. Persino le più palesi differenze di grandezza, impensabili in un gruppo scultoreo di età ellenistica, non provocavano evidentemente nessun fastidio. Tale maniera ricettiva, basata sulla giustapposizione di singoli motivi illustrativi, tipica del





10



11



12

periodo di transizione dal II al III secolo d.C., trova riscontro anche nella letteratura del tempo e nelle descrizioni d'opere d'arte — si pensi ad esempio alla congerie puramente associativa di aneddoti e citazioni dotte nei *Deipnosophisti* di Ateneo.

In tal senso il Toro Farnese costituisce una preziosa testimonianza dell'arte del proprio tempo. La maniera narrativa dello scultore romano si pone in eclatante contrasto con quella ellenistica dell'originale, ricopiato nel gruppo centrale, dove il mito è condensato in un'azione momentanea che sembra svolgersi realmente dinanzi allo spettatore in maniera chiaramente illusionistica.

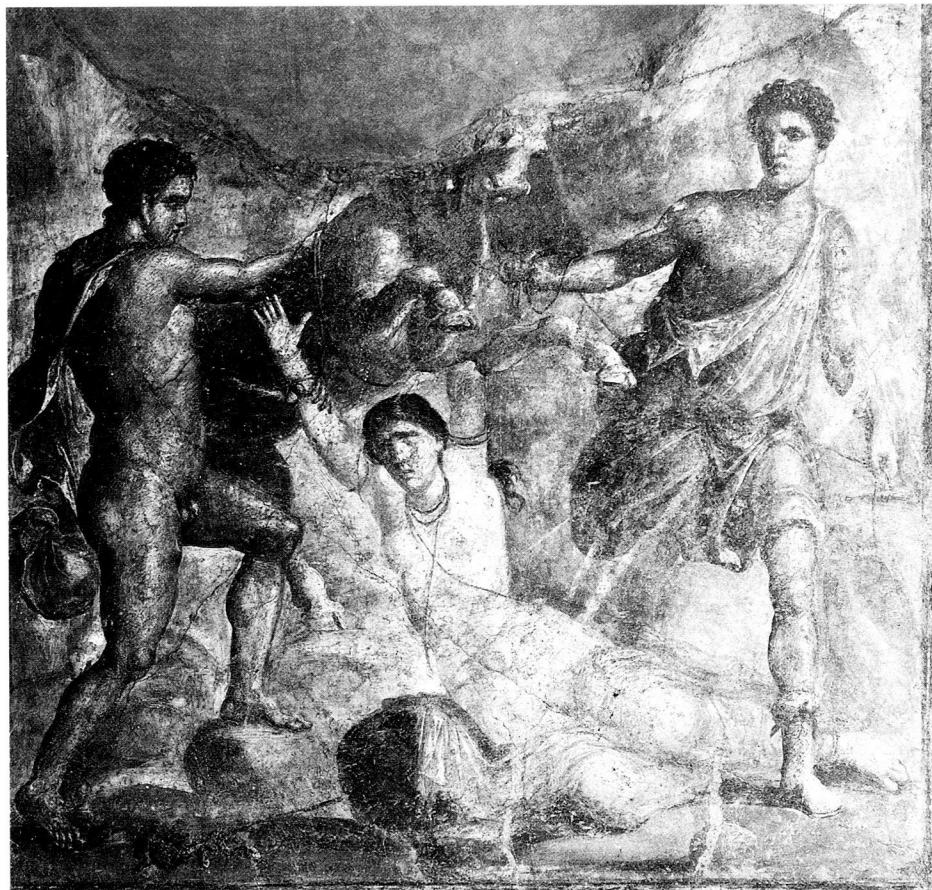
### Il gruppo originale

#### *Criteri esterni di datazione*

I più antichi riflessi della nostra composizione sono riscontrabili in quattro urne etrusche, datate di solito nella seconda metà del II secolo a.C. Nei quattro rilievi possono riconoscersi due tipi che, indipendentemente fra

loro, prendono a modello l'originale del gruppo di Dirce. Nell'urna di alabastro a Berlino (fig. 14), prodotta secondo gli studi più recenti intorno al 150 a.C.<sup>65</sup>, il prototipo appare tradotto in piano e pertanto scomposto in due parti. A sinistra si vede la supplice Dirce, a destra Anfione e Zeto intenti a domare il toro. Sostituta di Dirce, sotto il toro, è una figura presa dall'iconografia dei «caduti», che deve esprimere la violenza letale degli zoccoli. Tuttavia questo *arrangement* di una supplice isolata accanto alla domatura di un toro, se inteso come una rappresentazione autonoma del mito creata dallo scultore etrusco, resta incomprensibile; esso acquista un senso soltanto se lo si riconosce come una derivazione ovvero come un assemblaggio di motivi del nostro gruppo di Dirce. L'altro tipo — qui rappresentato dall'esemplare di Volterra (fig. 15)<sup>66</sup> — mostra correttamente Dirce come figura seduta sotto le zampe del toro e tramanda fedelmente anche il gesto della mano destra di Zeto che afferra la corda avvolta attorno alle corna. Anche in questo caso la composizione è distesa in piano, per evitare sovrapposizioni, per cui la mano sinistra afferra il vuoto. Evidentemente per consentire che l'impetuosa corsa del toro si spieghi senza ostacoli, Anfione appare — diversamente dall'originale — con una clava sollevata nella destra in segno di incitamento, aprendo in tal modo un varco verso destra.

Entrambi i tipi figurativi etruschi si rivelano dipendenti dall'originale della nostra composizione e sono del tutto comprensibili come sue derivazioni, che traducono i motivi originari non solo nell'arte del rilievo ma



13

anche nelle tradizioni figurative delle urne etrusche.

Un altro indizio esterno ricollegabile a date precise è costituito da una raccolta di poesie del tardo X secolo d.C., contenente una serie di diciannove epigrammi a detta dell'autore incisi su rilievi mitologici che decoravano a Cizico le colonne del Tempio di Apollonis, madre dei re pergameni Eumene ed Attalo<sup>67</sup>. Uno di questi rilievi aveva come soggetto la punizione di Dirce. Sia dalla descrizione introduttiva del rilievo, sia dal testo dell'epigramma si

desume chiaramente che non vi era rappresentato il trascinamento bensì il momento immediatamente precedente, in cui la supplice Dirce viene legata al toro. Il tempio deve essere stato costruito prima della morte di Eumene II nel 159 a.C. ed è concepibile soltanto dopo la morte di Apollonis, datata fra il 184 ed il 159 a.C.<sup>68</sup>. In questo periodo deve essere stato creato, all'interno di un più ampio programma mitologico, un rilievo che, come il nostro gruppo di Dirce, mostrava, a differenza della precedente tradizione del IV secolo a.C. (fig. 1), Anfione e Zeto

intenti a legare al toro la supplice Dirce. Un influsso del colossale gruppo sul rilievo appare certo più probabile del contrario. D'altronde il testo tramandatoci deve essere datato per ragioni linguistiche nella tarda antichità<sup>69</sup>; si potrebbe quindi supporre che l'autore o il redattore tardo-antico, indipendentemente dall'effettiva raffigurazione sul rilievo, possano aver introdotto nel testo motivi del

nostro gruppo di Dirce, famoso ancora ai loro tempi.

Nessun ausilio per la datazione ci offre invece i nomi degli artisti menzionati da Plinio. Su Taurisco di Tralles abbiamo come unica testimonianza supplementare la menzione che abbia eseguito degli eroti in forma di erme, un genere non databile con precisione nel corso dell'ellenismo<sup>70</sup>.

Anche se non è illuminante per la datazione, tuttavia è interessante e del tutto insolita la notizia riferitaci da Plinio di una disputa provocata dagli artisti sull'identità del loro vero padre. Ch. Börker ha potuto di recente dimostrare che questa disputa non può riferirsi ad un processo di adozione, ma è comprensibile soltanto nel quadro di un autoelogio, come quelli che talvolta gli antichi artisti



14

aggiunsero alle loro opere<sup>71</sup>. Evidentemente Apollonio e Taurisco annunciano che, alla vista del gruppo di Dirce, si sarebbe destata l'impressione che fossero figli di Menecrate e pertanto, secondo un'antica consuetudine, gli eredi ed i continuatori della sua arte, mentre in realtà il loro vero padre era Artemidoro. Questo Menecrate deve essere stato un famoso scultore della generazione precedente. Vi sono diverse possibilità per la sua identificazione anche se nessuna certezza può essere raggiunta<sup>72</sup>: ad esempio, il padre di uno degli scultori attivi all'Ara di Pergamo porta lo stesso nome. Pertanto lo scultore Menecrate, evocato da Apollonio e Taurisco come modello e termine di confronto, ci resta sconosciuto. Ciononostante l'interpretazione data costituisce, come vedremo, un contributo notevole alla comprensione del gruppo di Dirce.

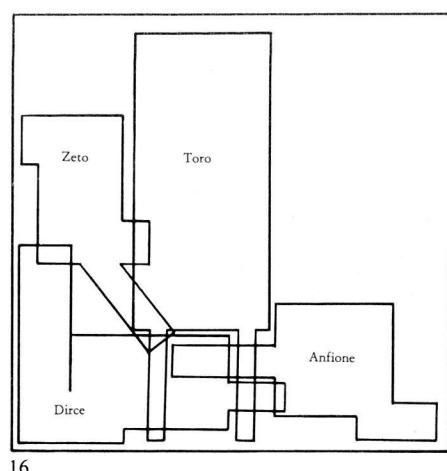
Per la datazione del gruppo originale si è spesso rimandato ad un tipo femminile seduto tramandato a Rodi da molteplici statuette tardo-ellenistiche, tipo al quale la nostra statua di Dirce sarebbe servita da modello<sup>73</sup>. Una tale dipendenza è certo possibile, ma, proprio per la diffusione di simili figure e sistemi di panneggio, non è da ritenersi indispensabile. Indizi affidabili ci vengono forniti soltanto dai rilievi delle urne etrusche e, seppur con le riserve anzidette, dal rilievo di Dirce tramandatoci solo letterariamente nel Tempio di Apollonis a Cizico. Essi indicano una data anteriore alla seconda metà del II secolo a.C., forse poco prima dell'ultima data possibile per la morte di Apollonis (160/159 a.C.)



15

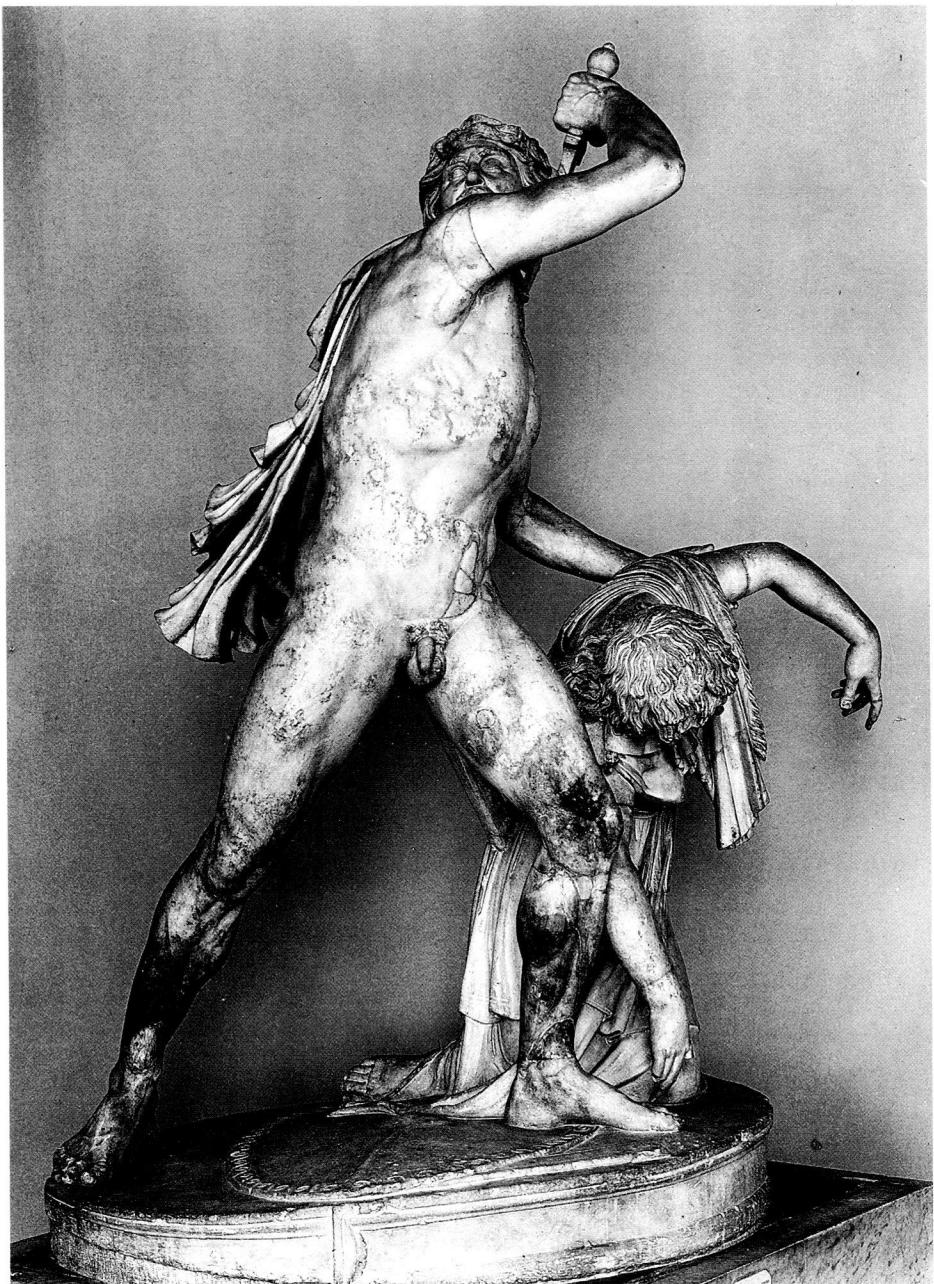
#### *Composizione e struttura*

L'originale del Toro Farnese viene considerato concordemente come un'opera del tardo ellenismo. Manca



16

comunque fino ad oggi un'analisi stilistica che possa motivare tale cronologia<sup>74</sup>. Alla base di questa datazione vi è, accanto ai pregiudizi estetici descritti all'inizio, soprattutto la determinazione, compiuta dallo Studniczka nel 1903 e generalmente accettata fino ad oggi, della veduta principale dell'originale<sup>74</sup>. Indipendentemente dall'orientamento della base della copia, lo Studniczka credette di poter identificare la veduta rivolta verso l'angolo anteriore destro (tav. I) con la veduta principale dell'originale, in quanto soltanto da questo punto di vista il gruppo si presenterebbe allo spettatore interamente in maniera bidimensionale e — in associanza con l'assunto formale dell'«effetto da rilievo» propugnato dallo scultore neoclassicista Hildebrand —



17

si estrinsecherebbe come un'opera d'arte esteticamente valida. Il copista romano, invece, avrebbe ingrandito la base rendendola un quadrato, per ricavarne lo spazio per l'inserimento di Antiope nell'angolo posteriore destro, e avrebbe conseguentemente girato la base creando una nuova quanto inadeguata veduta principale (tav. II). Poiché nella presentazione bidimensionale dei motivi veniva riconosciuta una caratteristica formale essenziale dell'arte tardo-ellenistica, una tale datazione per il gruppo di Dirce appariva fuor di dubbio.

Procedendo non per preconcetti estetici, bensì dal dato offerto dalla stessa struttura dell'opera e dall'azione in essa raffigurata, tutti gli indizi si rivolgeranno decisamente contro la veduta principale supposta dallo Studniczka. Come mostra lo schizzo planimetrico della composizione del gruppo (fig. 16), le figure sia nella loro disposizione che nel loro orientamento seguono esattamente il limite della base tramandataci dalla copia di età severiana, segno che la base rispecchia quella dell'opera originale. In ogni caso è da escludere che le figure del gruppo, come riteneva lo Studniczka, fossero allineate in maniera bidimensionale in funzione della veduta diretta verso l'angolo anteriore destro. Anche le principali linee compositive e la distribuzione degli accenti espressivi contraddicono la veduta privilegiata dallo studioso. Tale veduta è dominata infatti da linee compositive che attirano lo sguardo in alto a destra verso i motivi decisivi raggiirando la testa del toro. Dirce, fatta slittare al centro, si volge addirittura all'indietro in direzione opposta rispetto allo spettatore (!). Nella veduta proposta dallo Studniczka lo

spettatore non trova in questa zona una conclusione soddisfacente sia tematicamente sia compositivamente. Una tale conclusione appare invece espressamente formulata nella nostra composizione. Essa però non si realizza nella veduta d'angolo, ma soltanto nella veduta frontale, ripresa ed accentuata anche dal copista romano, la quale pertanto deve essere considerata la veduta principale anche dell'originale (tav. II). Allora la figura di Anfione corrisponde alle linee composite ascendenti da sinistra e chiude con esse un gruppo accuratamente organizzato all'interno di un profilo piramidale. La testa del toro, punto focale sia formale che tematico del gruppo, non ondeggiava più stranamente presso il margine superiore destro, ma, posta al centro come vertice della piramide, trova la sua unica collocazione convincente. Di fondamentale importanza è infine la constatazione che la minaccia diretta contro Dirce perde di evidenza nella veduta prescelta dallo Studniczka. Infatti soltanto nella veduta frontale (tav. II) diventa chiaro che il toro si impenna in una corsa su linea retta passando sul corpo di Dirce e che Anfione non si trova dinanzi al toro impedendogli il cammino, bensì, standogli a lato, gli piega la testa verso il basso per volgergli lo sguardo in giù, proprio verso la sua vittima. In tal modo la minaccia del toro è rivolta frontalmente verso lo spettatore, costringendolo suggestivamente alla diretta partecipazione emotiva — un importante effetto intenzionale, del tutto perso nella veduta dello Studniczka.

Gli effetti di profondità, anch'essi allestiti con cura — come ad esempio lo slancio frontale del toro, la posizione seminascosa delle teste delle figure di



18

Dirce e Zeto, che inoltre si coprono a vicenda — devono pertanto essere intesi positivamente, come elementi caratteristici del gruppo originale. Essi riproducono agli occhi dello spettatore il gruppo nello spazio, quasi fosse un reale avvenimento che deve essere interpretato girandovi attorno. Mentre alla veduta a sinistra (tav. IV) ed in quella posteriore del gruppo (tav. III) non si riconosce nessuna vera struttura compositiva, una com-



19

posizione accurata caratterizza invece, oltre alla veduta frontale (tav. II), soltanto quella d'angolo, privilegiata dallo Studniczka (tav. I), o, per meglio dire, tutta quella del lato destro (tav. V), che mostra inoltre motivi indispensabili alla comprensione dell'avvenimento. La presa di Zeto nei capelli di Dirce ed il suo impegno fisico nel costringere il toro ad impennarsi, sono visibili soltanto nella veduta di destra (tavv. I, V), che si rivela così imprescindibile come parte del processo ricettivo ideato dagli artisti.

Anche la rappresentazione grafica della composizione (fig. 16) mostra inequivocabilmente come le figure siano disposte ad angolo retto lungo il lato destro e quello anteriore della base. Lo sguardo rivolto a destra del gruppo (tav. I) non si consolida però in una veduta autonoma e conchiusa, poiché soprattutto la figura di Dirce — ma anche il braccio destro di Zeto proteso obliquamente in avanti — tende a catturarla verso la veduta frontale. Dirce è conformata come una tipica figura d'angolo. Partendo dalla sua gamba destra piegata all'indietro lungo il margine destro della base, e seguendo la sua energica torsione corporea, lo sguardo dello spettatore muove verso il vertice della piramide visiva che caratterizza la veduta frontale, dove Anfione sta appunto per dare atto al supplizio. Alla testa inclinata del toro si arresta lo sguardo dello spettatore, partito dal basso a sinistra, e da questo punto culminante viene ricondotto direttamente in basso, seguendo lo sguardo del toro sulla sua vittima.

A questa dinamica del processo visivo, realizzata nella struttura formale del gruppo, corrisponde a livello con-

tenutistico la sequenza drammatica dell'avvenimento, una coincidenza che possiamo prendere a conferma del nostro assunto. Nella veduta di destra lo sguardo coglie dapprima la figura di Zeto, caratterizzato conformemente alla sua natura come il «motore senza volto» dei prossimi



20

avvenimenti, che animatamente compie tutte le preparazioni necessarie al supplizio: afferra Dirce brutalmente per i capelli, vi annoda la corda e costringe contemporaneamente il toro ad impennarsi. Proiettato nella veduta frontale dalla torsione corporea di Dirce, lo spettatore riconosce solo allora la minaccia mortale per Dirce, costituita dagli zoccoli del toro, segue il suo gesto supplice e disperato verso Anfione, con il quale ella spera di poter mutare il suo destino ancora all'ultimo momento. Tutta l'attenzione si sposta pertanto sull'azione di Anfione, che trattiene ed indirizza il toro, «strumento di morte». Qui, in un'altissima acme drammatica, è rappresentato il momento del giudizio e della decisione dove colpa e commiserazione si equilibrano reciprocamente, compiti che ovviamente spettano ad Anfione dal carattere riflessivo e responsabile. Il risultato della decisione, che nel punto culminante della composizione si compie in un circolo compreso fra Anfione e la testa del toro, non lascia dubbi allo spettatore: Anfione spinge con forza la testa del toro verso il basso, costringendone lo sguardo verso la sua vittima. Il momento ritardante, che doveva sollecitare lo spettatore a partecipare a questa decisione, si è con ciò concluso. Nel corso di questo moto discendente dello sguardo, allo spettatore pare che gli zoccoli si mettano in movimento per dare inizio all'esecuzione. Inizia il trascinamento, scopo e conclusione dell'avvenimento. Formalmente e contenutisticamente il percorso ricettivo trova qui la sua conclusione.

Per la sua struttura tortile il gruppo di Dirce è strettamente imparentato con alcune famose sculture, tutte



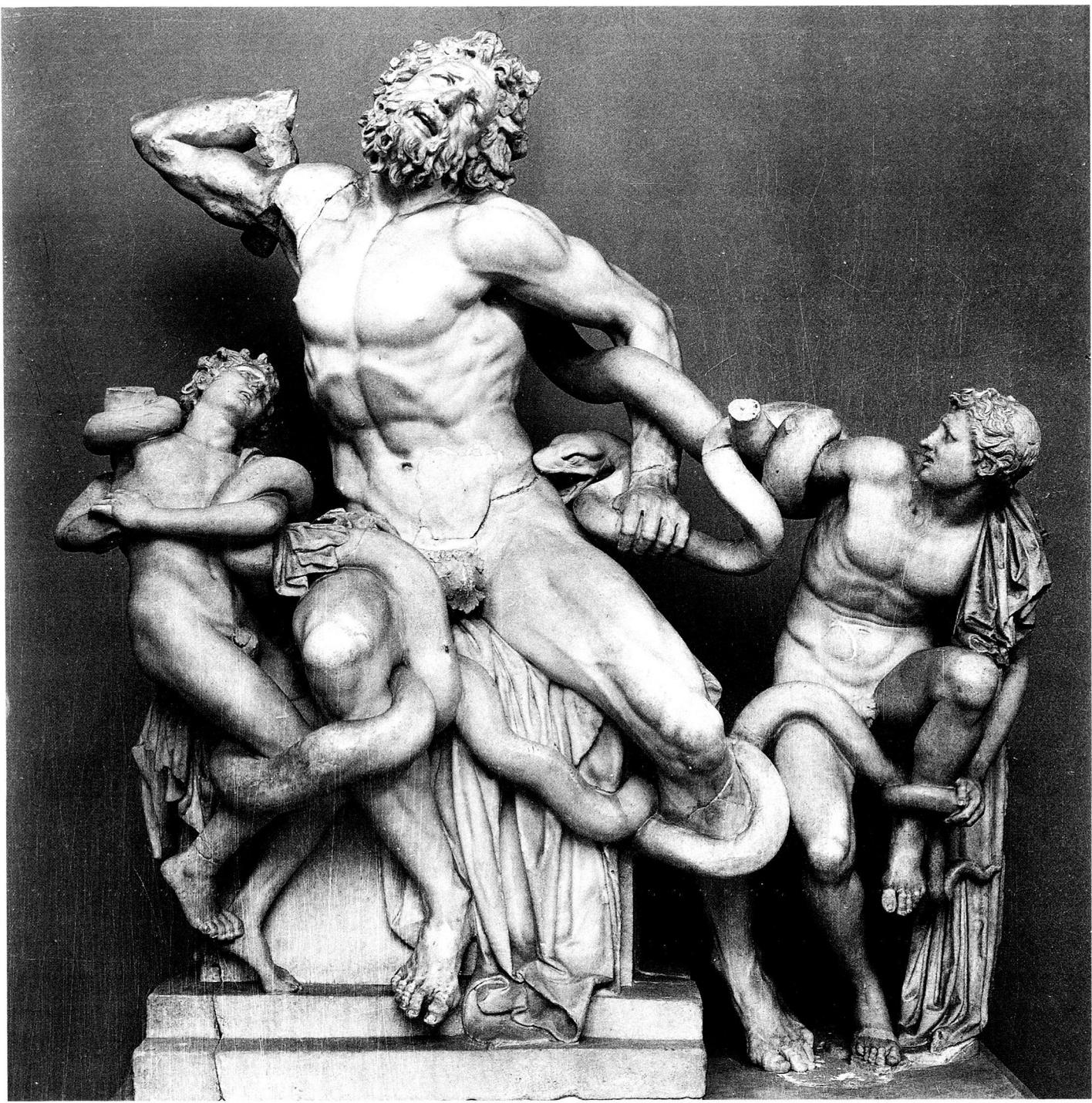
21

create nell'alto ellenismo. Ricordiamo soprattutto il gruppo del Gallo suicida nel Museo delle Terme (figg. 17, 18)<sup>75</sup>, copia romana di un gruppo bronzeo che faceva parte di un monumento eretto dal re Attalo I poco dopo il 223 a.C. a Pergamo per le sue vittorie sui Galati. Il braccio alzato con la spada, posto nel punto centrale, nasconde allo sguardo la testa

del Gallo, costringendo lo spettatore a ruotare attorno all'opera. In maniera analoga a quanto già visto con il Toro Farnese, si produce intenzionalmente un movimento dello sguardo dal fianco destro alla veduta frontale. Nella veduta laterale (fig. 17) lo sguardo, che segue le diagonali ascendenti del guerriero, è attratto dall'energica torsione del torso verso

destra attorno al braccio, sollevato come una barriera visiva, fino al punto più alto, posto nella veduta frontale (fig. 18). Qui il percorso culmina nella visione del motivo centrale della spada che trafigge il corpo, dal quale — come nel Toro Farnese — lo sguardo, completata la sua ascensione, precipita lungo la verticale, dove si offre allo spettatore l'imma-





23

Dall'originale greco alla copia romana 31

gine della donna prostrata, in procinto di morire. Anche qui alla sequenza formale del percorso ottico corrisponde la sequenza interna della narrazione: dapprima si sviluppa dinanzi all'osservatore la figura impetuosa del Galata con il capo rivolto all'indietro, mentre il braccio destro pare apprestarsi ad un minaccioso fendente, ma, se lo spettatore segue la torsione del corpo fino alla veduta frontale, allora giunge ad una drammatica sorpresa. Le aspettative dello spettatore si ribaltano: l'attacco del Galata riguarda la sua stessa persona. Al posto del motivo dell'attacco appare un quadro di profondissima disperazione. Seguendo la spada verticalmente verso il basso, lo spettatore ricava finalmente dall'immagine della donna moribonda lo scopo e l'esito dell'azione. Il gruppo si sviluppa dunque come una sequenza drammatica da leggere in successione: attacco, disperazione, suicidio e morte.

Una struttura simile si ritrova in altre figure dell'ellenismo maturo, come ad esempio nella Fanciulla di Anzio (figg. 19, 20)<sup>76</sup>. La fanciulla, nella veduta laterale (fig. 19) compie una torsione del corpo partendo dalla sua gamba flessa arretrata, che, accentuata ampiamente dalle scanalature del panneggio, attrae lo sguardo circolarmente verso destra. Il percorso visivo culmina sul capo che, reclinato verso il vassoio con le offerte, provoca una caduta verticale dello sguardo verso il basso lungo la veduta frontale, tranquillamente raccolta in profili rettilinei (fig. 20). Come correlazione contenutistica a questo percorso dello sguardo si potrebbe pensare ad una successione temporale di un trasporto con la definitiva consegna di offerte votive. Come abbia in

pratica funzionato un tale processo visivo può forse essere spiegato sull'esempio del gruppo del Gallo suicida nel Grande Donario di Pergamo. Tale gruppo viene in genere connesso con una base rettangolare che si trovava a sinistra dell'ingresso del santuario di Atena, lungo il sentiero centrale di accesso al tempio<sup>77</sup>. Il processo appena descritto di percezione visiva del gruppo scaturisce spontaneamente dalla stessa situazione topografica: chi si recava al tempio, si accostava al gruppo prima dal suo lato destro e, proseguendo per un cammino determinato, doveva necessariamente muoversi attorno all'opera nel suo senso di lettura. Nell'antichità l'esposizione di sculture lungo una strada fu un fatto usuale fin dai tempi più antichi, ma soltanto dall'epoca dell'alto ellenismo si conoscono opere che sfruttano questa collocazione topografica, evidentemente con lo scopo di suggerire allo spettatore una partecipazione immediata all'avvenimento nel suo reale sviluppo. Si tratta pertanto di una struttura tipica dell'ellenismo maturo che rivela il gruppo di Dirce come un'opera di quell'epoca.

Stando all'assunto teorico di un'evoluzione stilistica lineare dell'arte antica, il cosiddetto gruppo di Pasquino demarca in maniera esemplare il passo dall'alto al tardo ellenismo. Il gruppo, qui riprodotto nella ricostruzione di B. Schweitzer (fig. 21), viene considerato oggi generalmente come un'opera degli inizi del tardo ellenismo e pertanto databile intorno al 150 a.C.<sup>78</sup>. In uno schema analogo a quello del Gallo suicida, Menelao è rappresentato nell'atto di sottrarre alla mischia il cadavere di Patroclo. Le gambe di Patroclo che si immergono in profondità, la posizione di

sortita di Menelao che si spinge obliquamente in avanti verso destra, assieme alla torsione del corpo verso sinistra, sono chiaramente riconoscibili come relitti della struttura compositiva dell'alto ellenismo. La torsione — precedentemente percepita dallo spettatore nella sua spazialità, girando attorno all'opera — è qui calcolata in un'unica veduta bidimensionale, dove tutti i motivi vengono presentati assieme in una maniera comodamente leggibile, caratteristica tipica dell'arte del tardo ellenismo<sup>79</sup>. Indicativo per il futuro sviluppo appare anche il fatto che il gruppo si apra verso l'alto tramite il movimento del capo di Menelao e che pertanto il percorso visivo, a differenza delle opere precedenti, non si concluda in basso. La conseguenza è che manca una chiara fine al percorso dello sguardo. Il gruppo culmina nell'accordo compositivo di due volti contrastanti: quello del defunto Patroclo e quello dell'accorato Menelao, in un certo senso sostituto dello spettatore. Al posto di un'immediata compassione subentra un distaccato porsi-in-relazione con l'immagine della morte e del dolore causato da essa. Lo spettatore non viene più sollecitato a muoversi attorno al gruppo nell'aspettativa di fatti nuovi e forse sensazionali, ma si ferma nella tranquilla contemplazione di motivi esposti nel loro complesso. L'artista del gruppo di Pasquino persegue con questa trasformazione della struttura alto-ellenistica determinati principi che si consolideranno nella successiva epoca tardo-ellenistica, divendone caratteristici. Si predilige oramai una presentazione bidimensionale dei motivi messi a disposizione dello spettatore simultaneamente. Le composizioni si aprono spesso verso

l'alto, mostrando una caratteristica del tardo ellenismo che Krahmer sintetizzò nel termine di «forma centri-fuga»<sup>80</sup>. La conseguenza è l'indebolimento o persino la perdita delle grandi linee compositive che spingono lo sguardo attraverso la rappresentazione. Il percorso dello sguardo viene ora complicato, quasi frenato, dalla contrapposizione dei movimenti, fatto che porterà ben presto ad un accostamento additivo di motivi isolati, che soltanto la riflessione dello spettatore porrà in relazione fra loro. Tali fenomeni annunciano dunque anche un avvenuto mutamento nell'attitudine spirituale ed emotiva dello spettatore. Queste nuove tendenze risaltano per esempio nel gruppo dell'Afrodite con pantofola da Delo, datato intorno al 100 a.C.<sup>81</sup>, nel gruppo del centauro marino che rapisce una nereide, del I secolo a.C. (fig. 22)<sup>82</sup>, come pure nel gruppo del Laocoonte (fig. 23)<sup>83</sup>.

Il Toro Farnese, invece, non appare toccato da queste tendenze tardo-ellenistiche. Esso persegue, nella sua torsione spaziale e nella sua attrazione dello spettatore, una struttura compositiva riscontrabile soltanto in opere dell'ellenismo maturo. In confronto con il gruppo dei Galli, creato subito dopo il 223 a.C., che sviluppa esemplarmente questi principi dell'alto ellenismo con semplicità e severità, il Toro Farnese si rivela, nella sua virtuosa complessità e nell'addensamento dei motivi, come un'opera più tarda. L'ampliamento della prospettiva frontale, che guadagna in autonomia anche in virtù del suo contorno piramidale, preannuncia forse quei principi tardo-ellenistici, che però non vengono applicati conseguentemente, come ad esempio più tardi nel gruppo di Pasquino. Le ca-

ratteristiche summenzionate fanno propendere per una datazione del prototipo del Toro Farnese nella prima metà del II secolo a.C. ovvero pressappoco nella stessa epoca del fregio con i giganti nell'Ara di Pergamo (180/160 a.C.). Il virtuoso addensamento di motivi, intricati ma pur sempre riuniti in un'azione unitaria, potrebbe trovare un confronto proprio in alcuni gruppi di questo fregio (fig. 24)<sup>84</sup>. Alla luce di questa interpretazione dell'originale del Toro Farnese, come un tardo prodotto virtuosistico della tradizione formale dell'ellenismo maturo, riacquista importanza la notizia di Plinio su quel tale Menecrate: evidentemente Apollonio e Taurisco concepirono il loro gruppo di Dirce nella tradizione delle opere di un famoso scultore della generazione precedente, opere con le quali essi entrarono in competizione cercando addirittura di superarle a livello virtuosistico.

### *Lo stile iconografico*

Alle differenze sul piano formale fra le opere dell'ellenismo maturo e tardo ora descritte corrisponde sul piano dei contenuti un caratteristico mutamento della maniera narrativa, ossia dello stile iconografico. Nel Toro Farnese il mito viene interamente condensato in un evento drammatico che sembra essere realmente messo in atto da parte delle figure davanti agli occhi dello spettatore. Le figure sono completamente prese nell'azione. Ogni loro atto trova compimento in punti focali concretamente dati, e si fonde in un inestricabile groviglio di azioni, tutte orchestrate fra loro. Persino relazioni tematiche del mito, che sono di per sé prive di natura narrati-

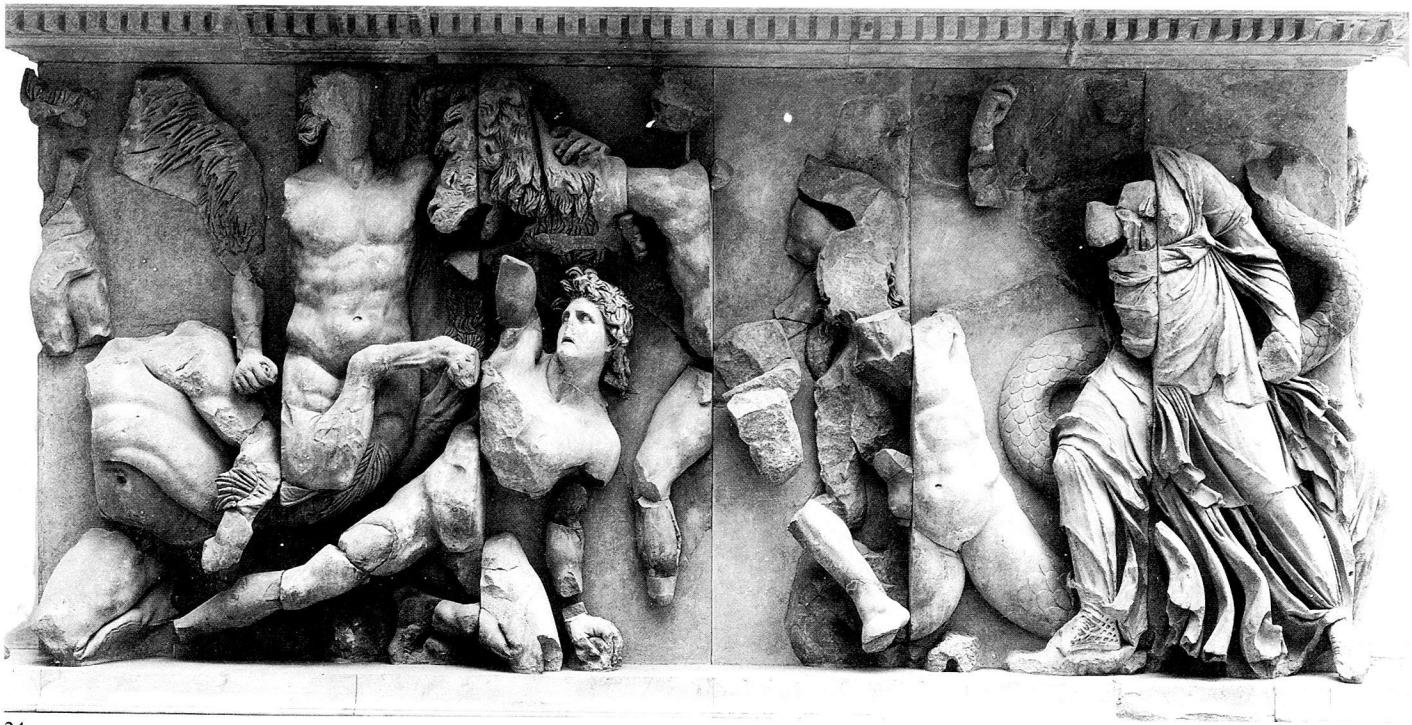
vo-drammatica, come i caratteri contrapposti di Anfione e Zeto, appaiono espresse soltanto nelle diverse azioni delle singole figure.

Questo modo di rappresentare sembra essere caratteristico dell'arte dell'alto ellenismo. Anche nel gruppo del Gallo suicida, ad esempio, o nel fregio con la gigantomachia dell'altare di Pergamo, è chiaramente espresso lo sforzo artistico di attualizzare la rappresentazione come un avvenimento drammatico reale. Nel gruppo del Galata persino un tema in sé poco adatto a tale scopo — la rappresentazione di un vinto — appare tradotto in azione e descritto come l'attuarsi reale di un suicidio.

L'effetto del mito di Dirce inteso come avvenimento reale viene rafforzato dal fatto che, come si è descritto, lo spettatore viene condotto, girando attorno al gruppo, a seguire immediatamente l'azione nel suo svolgersi, come un reale sviluppo drammatico. Nel punto finale dello spostamento compiuto dallo spettatore è, come abbiamo mostrato, la minaccia degli zoccoli del toro diretta verso lo spettatore stesso, che viene sfidato ad un immediato coinvolgimento nell'azione. La realtà dell'opera d'arte sembra qui sovrapporsi direttamente a quella dello spettatore.

In maniera analoga, ad esempio, la scalinata su cui l'osservatore deve salire nell'altare di Pergamo è intesa suggestivamente come l'effettivo scenario della lotta dei giganti (fig. 25)<sup>85</sup>. Uno dei giganti afferra per difendersi persino un pezzo di roccia che giace libero su uno dei gradini. Lo svolgimento dell'azione viene condotto qui addirittura minacciosamente contro lo spettatore.

In questo contesto si deve intendere



24

anche la rappresentazione della base come spuntone di roccia. Il mito che si fa realtà viene restituito così al suo reale scenario. Proprio a Rodi sono state trovate grotte artificiali ed anche alcune basi a forma di rocce, datate epigraficamente attorno al 200 a.C. e poco dopo<sup>86</sup>. Lì la roccia è resa illusionisticamente in modo naturalistico, mentre nel Toro Farnese è invece rappresentata in maniera convenzionale. In confronto con questo modo del rappresentare dell'ellenismo maturo, sembra affermarsi nel tardo ellenismo una concezione figurativa chiaramente mutata, che va intesa come *pendant* iconografico delle descritte caratteristiche formali di quell'epoca. Nel tardo ellenismo l'interesse per l'attualizzazione immediata del tema come azione realmente compiuta dai personaggi viene meno, a favore di

una rappresentazione di motivi espressivi che si rivolgono direttamente allo spettatore, quasi del tutto scolti da ogni effettivo contesto d'azione. L'avvenimento mitico sembra così astrarsi in determinati effetti e contenuti, che, in forma di pose espressive, vengono posti di fronte all'osservatore in modo comodamente leggibile. A ciò corrisponde un comportamento ricettivo distanziato, di tipo maggiormente contemplativo; l'osservatore deve mettere in relazione fra loro e con le proprie conoscenze dell'avvenimento i motivi, che si presentano nel loro insieme, per poter interpretare il senso e cogliere l'effetto della rappresentazione.

Abbiamo già visto che il gruppo di Pasquino (fig. 21) ha come scopo una presentazione espressiva dell'eroe morto, posta in contrasto con l'im-

agine del dolore causato da essa, quasi un modello per la reazione che si attende dallo spettatore. In modo analogo il gruppo di Laocoonte (fig. 23) mostra una consonanza di tre diverse pose espressive, rivolte verso lo spettatore e che annunciano unitariamente la profondissima disperazione. L'effettivo svolgersi drammatico dell'azione, ossia la lotta col serpente, resta in secondo piano. Si noti ancora, ad esempio, come nel gruppo del centauro marino (fig. 22) la neide rapita assuma una posa lamentosa indirizzata allo spettatore, senza però che i suoi sentimenti si esplichino in azioni concrete di resistenza. Così anche il centauro marino offre un'immagine spoglia di qualunque effettiva azione di rapimento, ma esprime invece un puro trionfo privo di drammaticità. Gli eroi sulla coda

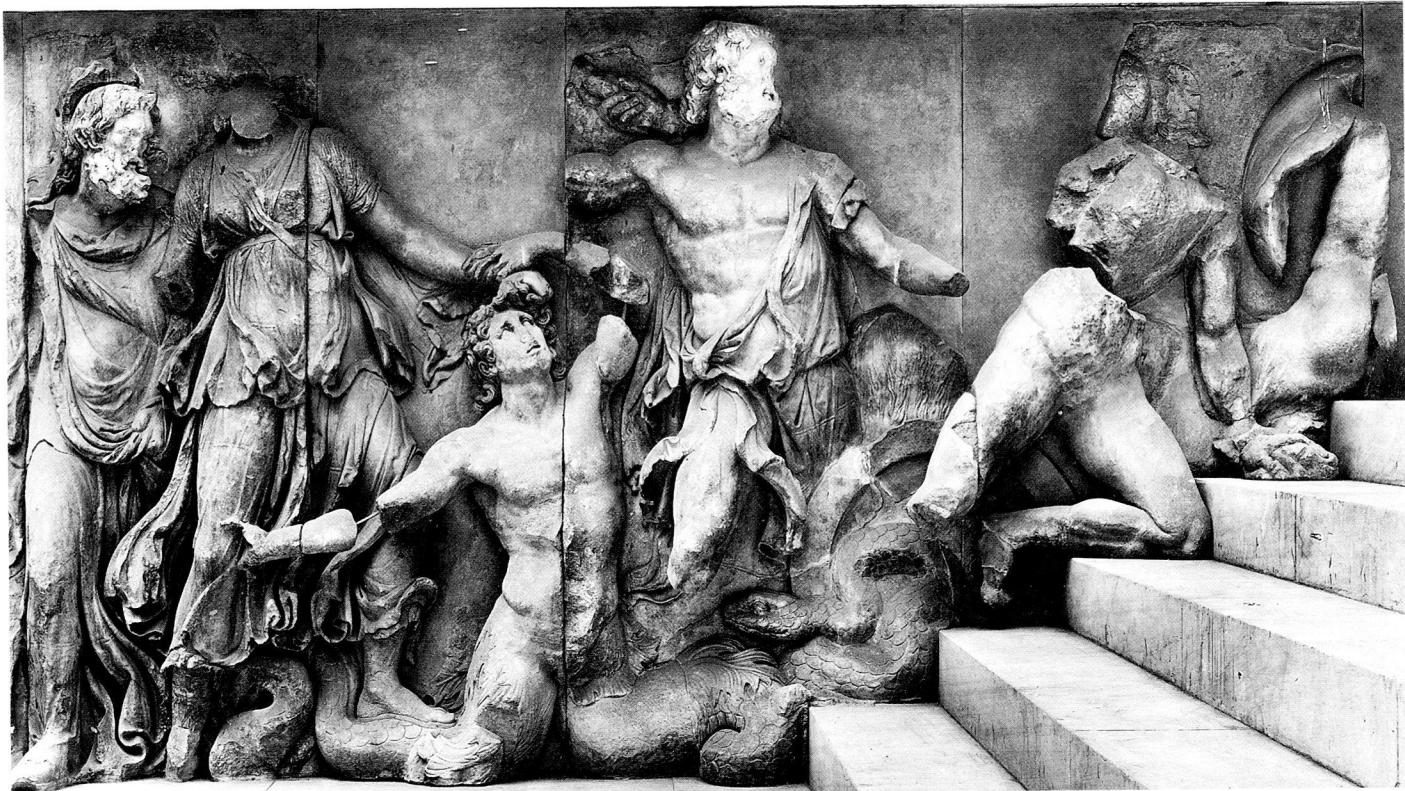
del centauro chiariscono simbolicamente la causa intrinseca dell'azione. Caratteristico della maniera narrativa è anche il fenomeno specifico del tardo ellenismo, per cui figure fortemente mosse vengono rappresentate isolate e come astratte, in pose ricche d'espressività. Così ad esempio alle figure del cosiddetto Piccolo Donario<sup>87</sup> (fig. 26) che derivano da un donario dedicato da Attalo II (159-138 a.C.) o all'Ares Borghese<sup>88</sup>, manca del tutto un concreto punto focale dell'azione. Essi agiscono esclusivamente per lo spettatore, non per difendersi da un avversario, che non farebbe altro che frapporsi fra essi e lo spettatore. Si tratta di figure puramente espressive, immagini astratte di lotta disperata, attacco coraggioso, etc.

Il nostro gruppo di Dirce lascia intuire, con l'immagine della supplice Dirce contrastante con gli zoccoli letali del toro, la possibilità di una futura astrazione. L'azione di Dirce è qui però ancora logicamente inserita in quella complessiva del gruppo, dato che la sua supplica è rivolta concretamente ad Anfione, che effettivamente detiene la decisione. Anche nella gigantomachia dell'Ara di Pergamo molti dei giganti minacciati hanno già l'aspetto di figure espressive isolabili, lì però ancora legittimate in quanto concretamente impe-

gnate nel resistere (fig. 25)<sup>89</sup>. Anche dalle caratteristiche della maniera narrativa, dunque, il Toro Farnese si rivela come una creazione dell'ultima fase dell'ellenismo maturo; andrà perciò datato non molto lontano dalla gigantomachia dell'Ara di Pergamo (180/160 a.C.).

#### *L'interpretazione politica dell'opera*

Il gruppo di Dirce, creato nella seconda metà del II secolo a.C., fu esposto, come riferisce Plinio, a Rodi. Il pretesto e le intenzioni della sua esposizione, come pure il motivo della scelta del soggetto, non ci sono tramandati. È indubbio che una crea-



zione così dispendiosa dipese da particolari interessi pubblici, ma, almeno per quanto consta, il mito di Dirce, originario di Tebe, non ebbe particolari legami culturali, mitici o allegorici con Rodi. È perciò giusto riesaminare un'interpretazione politica del gruppo proposta per la prima volta da W. Klein e recentemente ripresa da F. Heger<sup>90</sup>.

Un sicuro esempio di un uso propagandistico del mito di Dirce ci viene mostrato dal rilievo nel tempio di Apollonis a Cizico, innalzato dai figli di Apollonis, il re Eumene e suo fratello Attalo, fra il 184 ed il 159 a.C., ovvero nello stesso periodo in cui fu creato il nostro gruppo statuario. Il rilievo di Dirce vi compare come parte di un più ampio programma decorativo composto dai mitici esempi di amore materno, soprattutto quelli in cui intervengono coppie di fratelli. È chiaro il riferimento alla coppia Eumene-Attalo. Nel caso del rilievo di Dirce, dunque, il re Anfione e Zeto rappresenterebbero Eumene ed Attalo, che per amore verso la madre Apollonis (anziché Antiope), alla quale era consacrato il tempio, puniscono i suoi nemici.

Ovviamente il fatto che a Cizico il motivo venga utilizzato in funzione pergamena non significa di per sé che questo sia il senso del gruppo di Rodi. D'altra parte le tematiche contenute nella punizione di Dirce si lasciano ricollegare a motivi caratteristici dell'ideologia pergamena, né troverebbero in rappresentazioni di altre potenze altrettante aderenze: Eumene II regnò a Pergamo dal 197 al 159 a.C. e suo fratello Attalo fu di fatto un co-reggente. I contemporanei notarono questo collegamento quasi simbiotico, che caratterizzarono in



26

una serie monetale, dove Eumene ed Attalo venivano rappresentati come i Dioscuri<sup>91</sup>. Il confronto con i Dioscuri costituiva inoltre un'allusione al loro alto rango (i Dioscuri erano figli di Giove) ed al loro ruolo di salvatori e benefattori dell'umanità<sup>92</sup>. Anfione e Zeto, anch'essi gemelli e figli di Zeus, non rappresentavano altro che il *pendant* tebano dei più famosi Dioscuri Castore e Polluce<sup>93</sup>. Anche la loro differenza caratteriale (musico il re Anfione e forte Zeto) trova risonanza nella divisione dei compiti della

coppia regale pergamena: il re Eumene, dedito peraltro alle incombenze culturali, rappresentava l'istanza suprema e decisiva, mentre Attalo rappresentava l'istanza esecutiva ed era spesso a capo di spedizioni militari. Un'altra particolarità delle rappresentazioni pergamene fu il costante accento sul culto della madre dei re<sup>94</sup>, culto che persegua chiaramente intenti propagandistici: l'unità familiare in senso quasi borghese, la legalità dei rapporti dinastici ed infine il riecheggiamento patriottico del culto della

Metè o Cibele, la grande dea madre microasiatica. Soprattutto Apollonis, della libera città greca di Cizico, fu per la sua origine borghese, una specie di rappresentante del carattere ‘borghezzante’ della dinastia degli Attalidi, un motivo che Eumene ed Attalo non cesseranno mai di ribadire per conquistarsi le simpatie delle libere città greche, come ad esempio Rodi<sup>95</sup>. La punizione di Dirce da parte di Anfione e Zeto rappresenta un esempio mitico dell’amore verso la madre. Strumento di supplizio è un toro, simbolo di Dioniso. Il culto regale della dinastia pergamena fu strettamente legato al culto di Dioniso *kathegemon*, venerato come capostipite dei re attalidi. In questo culto svolgeva un ruolo-chiave anche la figura di Dioniso in forma di toro<sup>96</sup>. Il re Attalo I, padre di Eumene II ed Attalo, viene venerato in due oracoli come «figlio del toro generato da Zeus» (ovvero figlio di Dioniso) e come «munito di corna taurine»<sup>97</sup>. Come monumento pergameno il nostro gruppo di Dirce potrebbe essere inteso in questo senso: Eumene ed Attalo, gemelli divini, salvatori, puniscono con la loro forza dionisiaca i nemici della madre, pertanto nemici della loro dinastia, della loro patria e delle libere città greche.

Il recente ritrovamento del torso di Nasso potrebbe forse essere la riprova del significato politico e propagandistico del gruppo di Dirce. Considerato che il nostro gruppo è rappresentato al centro della corazza, esso deve recare un messaggio di propaganda politica. Il torso è stato messo in relazione con Marco Antonio, che si lasciò venerare come un nuovo Dioniso<sup>98</sup>. Il rilievo di Dirce sulla corazza può quindi alludere esclusivamente alla forza dionisiaca con la quale Antonio sconfisse i suoi

nemici. La tematica della venerazione della madre ed il motivo dei Dioscuri non si adattano però né ad Antonio né ad alcun altro dei potentati del I sec. a.C. Pare perciò improbabile che qui, dove sicuramente si voleva esprimere un messaggio semplice e chiaro, Antonio avesse scelto, fra i numerosi miti dionisiaci, proprio il raro mito di Dirce e a questo scopo avesse riprodotto il nostro gruppo, se questo stesso non avesse già di per sé assunto un significato politico, di cui ci si poteva servire semplicemente citandolo. Il primo uso propagandistico del mito di Dirce, invece, deve essere stato dotato di riferimenti tematici molto più precisi che non il solo aspetto dionisiaco, riferimenti che si ritrovano soltanto nell’ambito della rappresentazione dei re pergameni.

Nella storia in verità molto lacunosa delle relazioni fra Pergamo e Rodi<sup>99</sup>, due sono gli avvenimenti tramandatici che potrebbero aver costituito il pretesto per l’erezione di un monumento in onore dei sovrani pergameni a Rodi: l’aiuto militare offerto da Eumene ai Rodiesi nel 181/180 a.C. contro le città licie in rivolta (Dirce sarebbe allora la personificazione della rocciosa Licia)<sup>100</sup> e le grandi offerte di grano, assieme al restauro del teatro radio di Dioniso, da parte di Eumene poco prima della sua morte (159 a.C.)<sup>101</sup>. Anche se una tale lettura pergamena resta indimostrabile, essa ci può offrire un’idea della maniera concettuale con la quale ci si serviva allora dei miti antichi come rappresentazione ‘elevata’ di eventi storici.

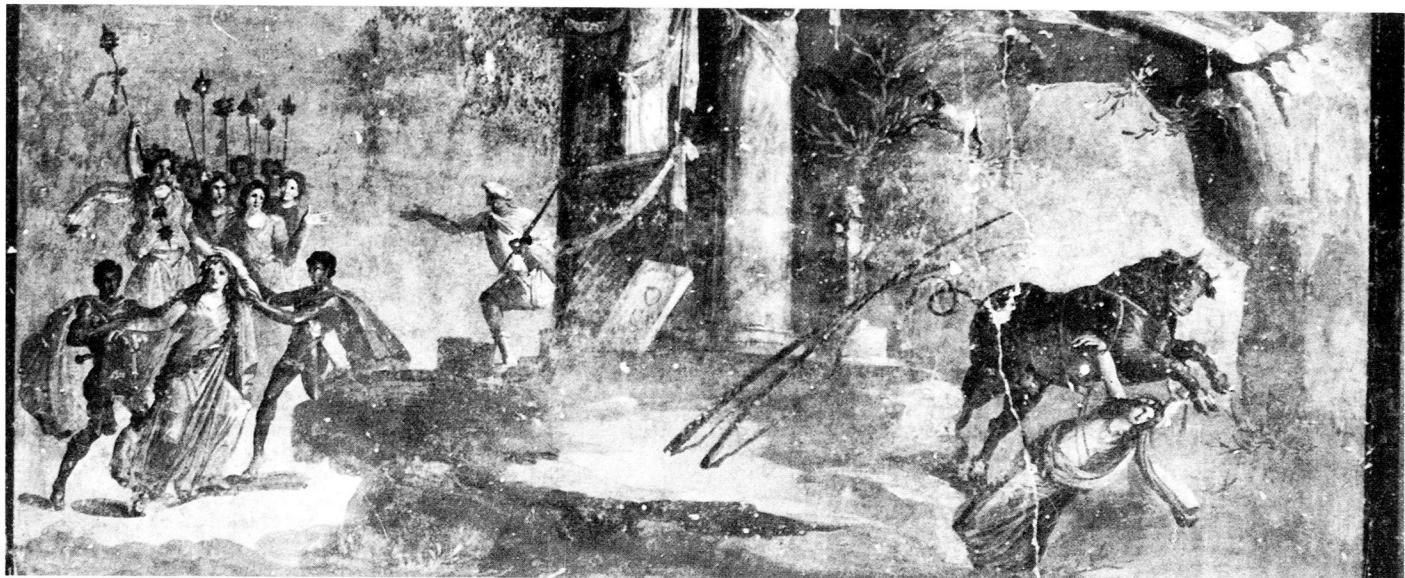
### La fortuna antica

Esposto nella seconda metà del II se-

colo a.C. a Rodi, uno dei maggiori centri marittimi e commerciali del tempo, forse in onore dei sovrani di Pergamo, il gruppo raggiunse con la sua fama ben presto l’Etruria, dove le fabbriche di urne, per la loro predilezione per i miti cruenti come simboli funerari, lo accolsero favorevolmente (figg. 14, 15). Nello scompiglio che seguì all’uccisione di Cesare, Cassio conquistò la città di Rodi (42 a.C.) appropriandosi dei suoi tesori d’arte, compreso il gruppo di Dirce. Sconfitto Cassio poco dopo nella battaglia di Filippi dai cesariani Ottaviano e Antonio, il gruppo di Dirce passò nella spartizione del bottino forse ad Antonio, per essere inglobato in seguito nei beni del suo fautore Asinio Pollione<sup>102</sup>. Antonio stesso, come mostra il torso di Nasso, si servì del gruppo come simbolo della sua irresistibile forza dionisiaca.

Asinio Pollione celebrò nel 39 a.C. la sua vittoria sui Partini con un trionfo. Con il bottino rinnovò l’*Atrium Libertatis* posto immediatamente a nord-ovest del Foro di Cesare. In questo complesso, dove istituì la prima biblioteca pubblica di Roma, collocò, con evidente pretesa museale, numerose opere d’arte, fra cui il gruppo di Dirce. In quel tempo era scoppiata a Roma un’accesa controversia: Ottaviano propugnava nel segno di Apollo uno stile atticistico, equiparato al costume ed alla religiosità romani; il rivale Antonio, invece, propugnava lo stile asiano, nel segno di Dioniso, perpetuando la tradizione dei monarchi ellenistici.

Dalla descrizione fatta da Plinio parrebbe che le opere esposte nell’*Atrium Libertatis* fossero in gran parte prodotti del mondo ellenistico<sup>103</sup>. Asinio Pollione, come fautore di Anto-



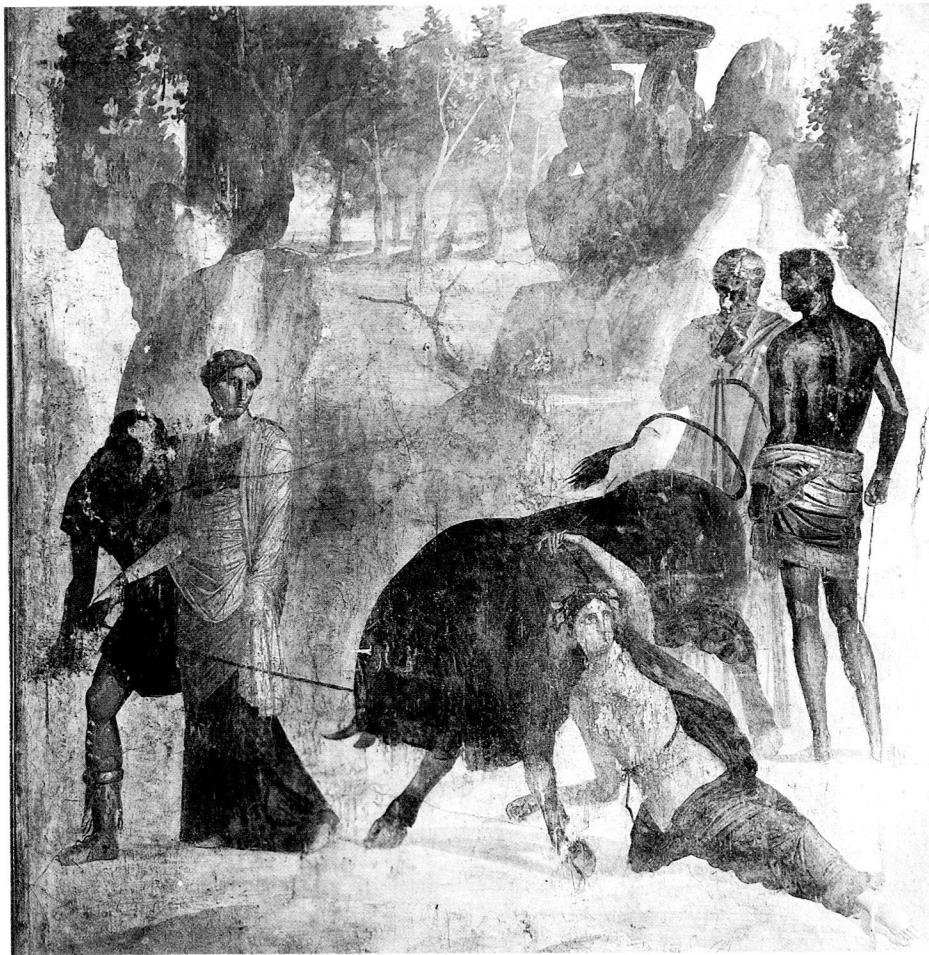
27

nio, restò tutta la vita critico nei confronti di Ottaviano/Augusto, coltivando una retorica definibile — stando alle testimonianze antiche — come asiana. Si potrebbe pertanto supporre che con l'esposizione di questa 'galleria ellenistica', nella quale rientrava anche il gruppo di Dirce, intendesse sostenere una campagna pubblica contro il classicismo augusto che si andava formando proprio in quegli anni<sup>104</sup>. È indubbio che l'esposizione del gruppo di Dirce in un edificio della città così centrale doveva esercitare un'enorme influenza sull'arte romana contemporanea, come dimostrano le repliche nelle decorazioni parietali del tempo, su gemme e cammei (figg. 5, 7, 12), e su una lucerna augustea (fig. 4). Persino nella letteratura se ne trova un riflesso, come nei versi di Properzio<sup>105</sup>: *pueri trahendam vinixerunt sub trucis ora bovis*.

Con quanta automaticità gli uomini

del tempo ricollegassero il mito di Dirce al nostro gruppo ci viene mostrato dal quadro di Dirce nella Casa di Giulio Polibio a Pompei (fig. 27)<sup>106</sup>. Qui la narrazione, inserita in un tipo di paesaggio utilizzato anche per la rappresentazione di altri miti, è divisa in due parti: a sinistra la cattura di Dirce con Anfione e Zeto; a destra il supplizio. Se esaminiamo attentamente la scena di sinistra, vedremo che Dirce è più grande rispetto ai gemelli che la fiancheggiano e che la posizione delle braccia degli eroi, poco comprensibile in una scena di cattura, somiglia molto a quella del nostro gruppo. Evidentemente il modello per la raffigurazione di questa scena, in sé del tutto diversa, fu proprio il gruppo scultoreo e solo il toro fu sostituito da una figura di Dirce. Pare che il nostro gruppo abbia incontrato però anche rifiuto nel corso del classicismo augusto. Un'interessante prova al riguardo ci è fornita

dal quadro di Dirce nella casa del Granduca (fig. 28), riconoscibile come un prodotto dell'epoca augustea per lo stile e la tipologia<sup>107</sup>. A differenza di tutti gli altri quadri tramandati esso non segue il gruppo rodio, bensì formula il mito in maniera chiaramente classicistica come una composizione di figure più riflesse che attive. Considerata l'ampia fortuna del gruppo rodio in quel periodo, potremmo ritenere questo quadro come testimonianza dell'opposizione di gusto classicistico verso il capolavoro ellenistico-asiano di Apollonio e Taurisco. L'Atrium Libertatis fu abbattuto tra la fine del I e l'inizio del II secolo d.C. Sulle sue fondamenta fu innalzato il gigantesco complesso del Foro di Traiano, inaugurato nel 212 d.C.<sup>108</sup>. Alcune funzioni dell'edificio, come il culto della *Libertas*, furono riprese da alcuni ambienti del nuovo foro. Anche il fondo di libri di Asinio Polione andò verosimilmente ad ali-



28

mentare le sue biblioteche. È possibile che anche il gruppo di Dirce trovasse una nuova sistemazione nel Foro di Traiano, ma manca ogni testimonianza sulle sue successive sorti.

Nei primi anni del III secolo, per la decorazione delle gigantesche Terme di Caracalla, costruite fra il 212 (?) ed il 216 d.C., fu eseguita una copia del famoso gruppo rodio, ovvero il cosiddetto Toro Farnese. L'analisi della Marvin delle sculture delle Terme di Caracalla ha dimostrato che furono preferite opere di stile ellenistico<sup>109</sup>.

Sembra trattarsi di una generica tendenza del tempo che trova, fra l'altro, espressione nel ritratto 'agitato' di Caracalla e nelle intricate e mosse composizioni dei sarcofagi con scene di caccia e di battaglia, che ebbero allora il momento di massima fioritura<sup>110</sup>. È in questo contesto di gusto che si deve comprendere l'esposizione del Toro Farnese nelle Terme di Caracalla, esaminata nell'aspetto topografico e contenutistico dal seguente contributo di P. Zanker.

CHRISTIAN KUNZE

Desidero ringraziare per la collaborazione il dott. Eugenio Polito.

<sup>1</sup> Sulla fortuna del Toro Farnese: Haskell-Penny 1988, p. 165 ss.; Chastel-Vallet, I, 1, 1981, pp. 119, 129, 147; I, 2, 1981, pp. 332 ss., 337, 350, 561.

<sup>2</sup> Sulla scoperta del gruppo: Marvin 1983, p. 367 s.; Haskell-Penny 1988, p. 165 s.; Ferrero 1958, p. 21 con nota 2.

<sup>3</sup> Sul progetto di Michelangelo: Siebenhüner 1952, p. 144 ss.; Frommel 1973, p. 147 ss.; Chastel-Vallet 1988, p. 160 ss. (Frommel); Riebesell 1989, pp. 12, 202 s.

<sup>4</sup> Sul restauro e sullo scultore Bianchi: Kinkel 1876, p. 42 ss.; Riebesell 1989, p. 59 ss. Della piccola figura a destra esiste un disegno dell'epoca del restauro: Canedy 1976, p. 121, tav. 48, BM3.

<sup>5</sup> Si veda l'inno dell'artista nonché scrittore manierista Federico Zuccaro: Zuccaro 1607, p. 39 s. Sui gruppi scultorei manieristici: Larsson, 1974.

<sup>6</sup> Ad esempio, Mander 1604, fol. 41v, 40 s.

<sup>7</sup> Winckelmann 1764, p. 353.; cf. Idem 1755, in Rehm 1968, p. 54 s.

<sup>8</sup> Ficoroni 1730; Idem 1744, p. 43 ss.

<sup>9</sup> Heyne 1778, pp. 182-242.

<sup>10</sup> Soprattutto Welcker 1849, p. 352 ss.; Overbeck 1894, p. 341 ss.

<sup>11</sup> Hildebrand 1893, p. 88 s.

<sup>12</sup> Studniczka 1983, p. 171 ss., in part. 172 s., 177 s., 180.

<sup>13</sup> Schweitzer 1940; Lippold 1923, p. 49.

<sup>14</sup> Lippold 1950, p. 383 s.

<sup>15</sup> Rodenwaldt 1909, p. 214 ss.; Lippold 1914, p. 174 ss. Sui modelli dei dipinti, recentemente: Lauter-Bufe 1967, p. 29 ss.; Forsyth 1981, p. 80 ss.; van der Meer 1977-79, p. 65 ss.; Heger 1986, p. 640 ss.; Leach 1986, p. 157 ss.

<sup>16</sup> Un prototipo in bronzo fu supposto per la prima volta da Lippold 1923, p. 48 s.; Idem 1950, p. 383 s. Recentemente l'ipotesi è stata ripresa da Heger 1988, p. 45 ss.

<sup>17</sup> Ad es., Rodenwaldt 1927, p. 58; von Salis 1922, p. 217 ss., 225, 251; Brilliant 1973, p. 343; Bieber 1967, p. 382 s.; Fuchs 1983, p. 382.; Pollitt 1986, p. 117 s.

<sup>18</sup> L'unica analisi stilistica del gruppo di Dirce finora pubblicata, in: Kell 1988, p. 118 ss. (con datazione dell'originale in età romana, «postellenistica»); cf. nota 74.

<sup>19</sup> Per il giudizio attuale sull'arte manieristica: Hoffmann 1987, pp. 13 ss., 32 ss.

<sup>20</sup> Significativo è l'arredo del Museo d'Orsay a Parigi, inaugurato nel 1986, dove per la prima volta, nel presentare la cultura del tardo XIX

secolo, sono state esposte anche numerose opere dell'arte da salon».

<sup>21</sup> Sul mito di Dirce: Roscher 1884-86, col. 308 ss. s.v. «*Amphion*» (Stoll); *ibid.* col. 380 ss. s.v. «*Antiope*» (Schirner); cf. «LIMC» I 1 1981, p. 718 ss. s.v. «*Amphion*» (Heger).

<sup>22</sup> Sulla ricostruzione della tragedia di Euripide (e di Pacuvio): Kambitsis 1972, p. 1 ss.; Ribbeck 1875, p. 281 ss.; Magno 1977, p. 33 ss.; cf. inoltre Hausmann 1958, p. 50 ss.; Webster 1967, p. 205 ss. Raccolta dei frammenti in: Seek 1981, pp. 74-97.

<sup>23</sup> Su Dioniso tauromorfo: Roscher 1884-86, col. 1055 ss. (Voigt) e 1149 ss. (Thrämer) s.v. «*Dionysos*»; «LIMC» III, 1 1986, p. 440 s., s.v. «*Dionysos*» (Gasparri); A. Rumpf 1963, p. 185 ss.

<sup>24</sup> Sul rinvenimento e l'esposizione del gruppo nelle Terme di Caracalla: Marvin 1983; Zanker, *infra*, pp. 43-46.

<sup>25</sup> Cf. per i ritratti di Marco Aurelio (161-180 d.C.), Clodio Albino (196-197 d.C.) e Settimio Severo (193-211 d.C.): Fittschen-Zanker 1985, nr. 70, 80, 82, 85, tav. 82, 97-99, 101 s., 104, tavv. fuori testo 62, 64, 66.

<sup>26</sup> Cf. la resa del panneggio in un busto di tarda età severiana a Londra: Wegner 1976, p. 127, tav. 27,1. Cf. anche una statua della stessa epoca da Afrodisia: Kruse 1975, 406 s., Cat. D 142; Erim 1967, p. 22, fig. 7. Sul panneggio in età antoniana e severiana: Kruse 1975, pp. 204 ss., 216 ss.

<sup>27</sup> Muthmann 1951, 81 (con datazione del Toro Farnese in tarda età antoniniana o severa). In virtù dello stile di superficie (cf. sopra note 25 e 26) come pure dell'abbondante impiego di accessori illustrativi, elementi caratterizzanti della maniera narrativa del Toro Farnese mi appare del tutto incomprensibile la datazione in tarda età ellenistica proposta da Heger 1986, pp. 636 e 641.

<sup>28</sup> Plinio, *N.H.* 36, 33-34.

<sup>29</sup> Sull'*Atrium Libertatis* estesamente: Welin 1953, p. 179 ss.; cf. Coarelli 1974, p. 103 s. Quei *monumenta* non possono essere gli *Horti Asiniani*, menzionati da Frontino, 21. Il termine *monumentum* è utilizzato esclusivamente per oggetti che in senso letterario ci devono rendere memori di qualcosa; è questo perfettamente il caso dell'*Atrium Libertatis* (in quanto monumento alla vittoria sui Partini). Invece giardini o oggetti in giardini non vengono mai chiamati *monumenta*, cf.: Platner-Ashby 1935, pp. 244-27, s.v. «*Horti Aciliorum-Horti Volusiani*».

<sup>30</sup> Il collegamento della biblioteca con la galleria d'arte deriva dalla tradizione ellenistica:

Radt 1988, pp. 187 ss., 31 ss.; cf. Niemeyer 1985, p. 157 ss.

<sup>31</sup> Dio Cass. 47, 33, 4; Val. Max. 1, 5, 8; Oros. 6, 18. Su questo avvenimento: Berthold 1984, p. 216 ss.

<sup>32</sup> Heger 1986, 636-640, nn. 4-6; 8-42, tavv. 503-506. Al catalogo di Heger è da aggiungere solo il torso di una statua loricata scoperto recentemente a Nasso (v. nota 37).

<sup>33</sup> Heger 1986, nn. 4-6; Trendall 1986, p. 157 ss., figg. 1, 2, 7, 8.

<sup>34</sup> Pelike lucana. Policoro, Museo Nazionale della Siride, 32297; Heger 1986, n. 4; Leach 1986, pp. 164, 172, 174, note 25, 59, 65, 66, tav. 49, 1. Trendall 1986, p. 157 ss., fig. 1. (Circa 400-390 a.C.).

<sup>35</sup> Delle 40 rappresentazioni di Dirce complessivamente menzionate da Heger ritengo che con l'eccezione delle tre raffigurazioni vascolari del IV sec. a.C. (v. nota 33) — le raffigurazioni Heger nn. 12, 24-26, 39 e forse la n. 19 non derivino dallo schema del gruppo rappresentato nel Toro Farnese. Per il dipinto dalla casa del Granduca (Heger 1986, n. 12).

<sup>36</sup> V. p. 23, e note 65 e 66.

<sup>37</sup> Torso di una statua loricata tardorepubblica, Nasso, Museo; Lambrinoudakis-Gruben 1987, p. 608 ss., figg. 47-49; Lambrinoudakis 1989, p. 341 ss., tavv. 52-54.

<sup>38</sup> Heger 1986, nn. 27-33. Per le rappresentazioni Heger 1986, n. 27 (fig. 6), 28 (fig. 7), 29 (fig. 8), 30 (fig. 13), cf. *infra*, note 51, 52, 53, 58. I calchi delle gemme Heger n. 31-32 sono pubblicati in Zwierlein-Diel 1986, p. 164, nn. 373, 372, tav. 67. Tutte queste opere di glittica sono da attribuire ad età tardo repubblica o alla prima età augustea (gentile informazione della dr.ssa G. Platz, dell'Antikenmuseum di Berlino).

<sup>39</sup> Tunisi, Museo del Bardo. Heger 1986, n. 34.

<sup>40</sup> Heger 1986, nn. 11, 13-18. Per i dipinti Heger 1986, n. 13 (fig. 29), 15 (fig. 14), 17 (fig. 12), cf. *infra*, note 57, 60 e 107. Per le pitture di Dirce, da ultimo: Leach 1986, p. 157 ss., tavv. 53-59.

<sup>41</sup> Londra, British Museum 1455; Heger 1986, n. 41.

<sup>42</sup> Al II sec. d.C. è forse databile soltanto un piccolo gruppo marmoreo frammentario, conservato ai Musei Vaticani (Heger 1986, n. 40). Non è possibile datare i frammenti di un piccolo gruppo in avorio, noto soltanto da disegni, del Museo Nazionale Archeologico di Napoli (Heger 1986, n. 42).

<sup>43</sup> Heger 1986, nn. 19-23. Per i mosaici Heger

1986, n. 20 (fig. 10), n. 22 (fig. 11), cf. *infra*, note 55 e 56.

<sup>44</sup> Heger 1986, nn. 35-36. Per le monete Heger 1986, n. 36 (fig. 3), cf. p. 18 e nota 50.

<sup>45</sup> Heger 1986, nn. 37, 38; cf. *infra*, note 54 e 61.

<sup>46</sup> Per una raccolta di queste raffigurazioni, cf. p. 13 ss.

<sup>47</sup> Per la bibliografia, cf. sopra note 15 e 16. È significativo il fatto che l'ipotetico prototipo in dipinto o in bronzo non poté essere meglio definito.

<sup>48</sup> Ciò dovrebbe essere comprovato dall'esame in dettaglio di tutte le rappresentazioni superstiti (l'autore spera di poter esporre altrove più estesamente l'assunto).

<sup>49</sup> Heger 1986, n. 3. Il gruppo lì nominato «*tà perì ten Dirken*» deve essere stato una scultura a tutto tondo, perché era esposto all'aperto «*eis tà hypaithra*».

<sup>50</sup> Bronzo, Thyateira. Heger 1986, n. 36.

<sup>51</sup> Cammeo, framm. M.A.N. inv. 8627. Heger 1986, n. 27.

<sup>52</sup> Frasera. Aquileia, Mus. Naz. 25498. Heger, n. 28; Vollenweider 1958, s.v. «*Glittica*», tav. 181 («circa 30 a.C.»).

<sup>53</sup> Pasta vitrea. Monaco, Medagliere. A. 864. Heger 1986, n. 29.

<sup>54</sup> Bronzo, contorniato, seconda metà del IV sec. d.C. Heger 1986, n. 37; Alföldi 1976, pp. 23, 199, 225, nn. 63-65, tavv. 28, 1-5; 60, 1-4; 127, 2; 128, 3; 132, 9-10.

<sup>55</sup> Sagunto, Museo. Heger 1986, n. 20; Balil 1978, p. 265 ss. (data il mosaico all'inizio del III sec. d.C.).

<sup>56</sup> Adana, Museo, 4691. Heger 1986, n. 22; Budde 1969, p. 93 ss., figg. 193-194; II 1972, p. 25 ss., figg. 31-33. Seconda metà del III sec. d.C.

<sup>57</sup> Ercolano, Casa di Argo. Heger 1986, n. 17; Leach 1986, pp. 166-169, tav. 57, 1-2. (IV stile).

<sup>58</sup> Firenze, Museo Archeologico 15579. Heger 1986, n. 30.

<sup>59</sup> La presa nei capelli di Dirce è stata riconosciuta come motivo originario: Muller 1839, pp. 287 ss.; poi anche: Studniczka 1903, p. 171 ss.

<sup>60</sup> Pompei, Casa dei Vettii (VI 15, 1); Heger 1986, n. 15; Leach 1986, pp. 162 ss., 171, 179, tav. 55, 1, (IV stile).

<sup>61</sup> Bronzo, contorniato, (inizio del V sec. d.C.) Heger 1986, n. 38; Alföldi 1976, pp. 127, 199, n. 66, tavv. 157, 7-8.

<sup>62</sup> Per questo tipo statuario: Guerrini 1959-60, p. 403 ss. (con elenco delle repliche); cf. da ultimo: Fleischer 1989, p. 127 ss. Lo stesso tipo

fu anche collegato con un satiro di un gruppo (Guerrini 1959-60, p. 407, n. 11, fig. 5) utilizzato per la rappresentazione di Creusa su un sarcofago di tarda età antoniniana (Guerrini 1959-60, p. 405 n. 6). Un tipo simile si trova anche in uno dei cosiddetti gruppi pasitelici: Zanker 1974, p. 54, n. 2,7, tav. 47,4. La derivazione di Antiope da questo gruppo statuario è stata per la prima volta riconosciuta da Studniczka 1903, p. 173 ss.

<sup>63</sup> Tra tutti i confronti il più stretto è costituito da un gruppo bucolico nella Villa Borghese, degli inizi del III sec. d.C., il cui basamento roccioso è ugualmente coperto con motivi ornamentali talvolta identici (per esempio, le figure giovanili di genere): Helbig (4) II, n. 1966 (v. Steuben); «EA» 2732; cf. (con altre basi rocciose grosso modo contemporanee e riccamente decorate): Floriani Squarciapino 1952, p. 29 ss. figg. 1-4. I piccoli motivi di genere, come i singoli motivi del fregio con animali, si riconoscono spesso in forma analoga anche sui sarcofagi del tardo II e degli inizi del III sec. d.C.: cf. Koch-Sichtermann 1982, figg. 124, 126, 152, 156-161; Andreae 1980, tav. 1, 1-3; 10,1; 11,1; 24,1; 26,7; 36,4; 37,5.

<sup>64</sup> Su questo, in genere: Muthmann 1951, p. 72 ss.; Zanker 1974, p. 97 ss. soprattutto p. 119. Anche nei sarcofagi si nota, a partire dal tardo II sec. d.C. che la scena centrale è attorniata da una folla sempre più folta di motivi minimi: Koch-Sichtermann 1982, p. 116 ss. (motivi bucolici); cf. come esempio estremo la fig. 135.

<sup>65</sup> Berlino (Est), Musei di Stato, 1278. Heger 1986, n. 8; Leach 1986, p. 170, tav. 50,2; *Die Welt* 1988, p. 326, n. D 5 27, fig. S 325. Sulla datazione alla metà del II sec. a.C.: Massa-Pairault 1976, p. 161. Lo stesso tipo iconografico semplificato, appare su un'urna in tufo di Volterra: Volterra, Museo Guarnacci, 486: Heger 1986, n. 9; Leach 1986, p. 165 ss. con nota 31, tav. 51,2.

<sup>66</sup> Volterra, Museo Guarnacci 359. Heger 1986, n. 10; Leach 1986, p. 165 ss., tav. 51,1. Un'urna cineraria di Volterra, lacunosa (Museo Guarnacci 468), mostra lo stesso tipo iconografico: Heger 1986, n. 10 a.

<sup>67</sup> Anth.Pal. 3,1-19, l'epigramma di Dirce, n. 7. Per le colonne a rilievo da ultimo: Froning 1981, p. 40 ss.; van Looy-Demoen 1986, p. 133 ss.; Hebert 1989, p. 90 ss.; Massa-Pairault 1981-82, p. 149 ss.

<sup>68</sup> Sulla data della morte di Apollonio, da ultimo, è convincente: Allen 1983, p. 149 ss. con nota 27.

<sup>69</sup> Sulla datazione del testo in età tardo antica:

Beckby 1957, p. 197 ss.; van Looy-Demoen 1986, p. 133 ss., soprattutto p. 141 con nota 43 (datazione entro il VI sec. d.C.)

<sup>70</sup> Sugli eroti-erma di Taurisco, con un tentativo puramente speculativo di identificarli con opere tramandateci, da ultimo: Wrede 1985, p. 22. Plinio (*N.H.* XXXV, 144) menziona anche un pittore di nome Taurisco, ma la datazione è impossibile. In Magnesia c'è una firma di un Apollonio da Tralle scultore, figlio di un Taurisco, che, in base ai caratteri epigrafici, è databile tra il I sec. a.C. e il I sec. d.C. Si può trattare di un discendente del nostro scultore, non si sa di quale generazione. Sulla firma, da ultimo: Börker 1986, p. 41.

<sup>71</sup> Börker 1986, p. 41 ss.

<sup>72</sup> Per la firma sull'ara di Pergamo: Börker 1986, p. 46 ss. L'identificazione di Menecrate proposta da Börker 1986, p. 47 ss. con un architetto citato soltanto da Ausonio (Mos. 306 s.), assolutamente indatabile, resta per me incerta, anche perché — contrariamente a quanto pensa il Börker 1986, p. 47, nota 30 — la tesi più volte sostenuta che il Menecrates di Ausonio derivi da un'errata trascrizione di Metagene, non è del tutto sbagliata.

<sup>73</sup> Per questi tipi statuari rodii (ma statuette simili sono state trovate anche fuori di Rodi): Gualandi 1976, p. 56 ss., figg. 31-35; Linfert 1976, p. 87 ss., figg. 180-190; Noimer-Pfau 1982, p. 230 ss.; von Prittowitz und Gaffron 1988, p. 52 ss., tavv. 5-11 (mette in dubbio la dipendenza del tipo dalla nostra figura di Dirce). La somiglianza di questo tipo con la Dirce è stato riconosciuto per la prima volta da: Schweitzer 1940, con figg. 1-6.

<sup>74</sup> Unica analisi stilistica finora pubblicata: Kell 1988, p. 118 ss. Il gruppo viene dall'autore esaminato dalla prospettiva proposta dallo Studniczka, errata a mio parere (v. *infra*, p. 37 ss.). I criteri formali utilizzati per la datazione mi sembrano tuttavia molto poco persuasivi.

<sup>75</sup> Studniczka 1903, p. 171 ss.; cf. *ibid.*, p. 3, con note 13 e 14.

<sup>76</sup> Roma, Museo Nazionale 8608. Helbig (4) III, n. 2337 (Fuchs). Sul Donario da ultimo: Schalles 1985, p. 68-104, per la datazione, p. 100 ss.; per la struttura del gruppo, p. 87 ss., tavv. 3-5; Wenning 1978, p. 1 ss.; per il nostro gruppo di Galli, p. 5 ss., tavv. 4-5.

<sup>77</sup> Roma, Museo Nazionale 50170. Helbig (4) III, n. 2270 (v. Steuben); Lullies 1979, tav. 251; da ultimo: Neudecker 1988, p. 132, n. 2,5. La questione se l'opera sia un originale greco o una copia romana è senza importanza per i nostri scopi.

<sup>78</sup> Per la collocazione del gruppo su questa base, è convincente da ultimo: Schalles 1985, p. 87 ss.

<sup>79</sup> Schweitzer 1936, p. 1 ss., tavv. 1-3. Per la datazione dell'originale intorno alla metà del II sec. a.C.: Kunzl 1986, p. 148 ss.; Andreae 1974, p. 87 ss., figg. 30-36, 43-75, tavv. 34-36, 64-68.

<sup>80</sup> Per il fenomeno della veduta unica: Krahmer 1927 (2), p. 1 ss.

<sup>81</sup> Krahmer 1927 (1), p. 251 ss., soprattutto p. 254 ss. Precedentemente chiamato da Krahmer «forma aperta»: Krahmer 1923-24, p. 140 ss.; cf. Idem 1925, p. 70 con nota 1.

<sup>82</sup> Atene, Museo Nazionale 3335. Marcadé 1969, p. 393 ss., tav. 50. Da ultimo Kreeb 1988, pp. 25 ss., 48, 59, 109; cat. S. 1. 11; Kell 1988, p. 50 ss., fig. 11, nota 83.

<sup>83</sup> Museo Vaticano 464. Helbig (4) I, n. 100 (V. Steuben); Brunn-Bruckmann 1888-1947, 258; Fuchs 1983, p. 379 ss., fig. 420.

<sup>84</sup> Museo Vaticano 1059, 1064, 1067. Helbig (4) I, n. 219 (Fuchs); Andreae 1989, p. 1 (cf. la recensione di Ridgway 1989, p. 171 ss.). La discussione attuale è concisamente ricapitolata in: Lorenz 1987-88, p. 13 ss.; Schiering-Hiller 1989, pp. 23 ss., 29 ss. Il problema se il gruppo conservato sia una copia o l'originale e se l'eventuale originale sia stato in bronzo, non ha importanza per il nostro scopo. Il gruppo mi sembra, in ogni caso, una creazione del tardo ellenismo. Ci si attiene, pertanto, alla datazione tradizionale del I sec. a.C.

<sup>85</sup> Berlino Est, Musei Statali. Riprodotto come esempio il tratto di fregio sul saliente nord dell'Ara: Winnefeld 1910, p. 83 ss. n. 29, tav. 21; Schalles 1986, p. 59 ss., fig. 41. Per la datazione dell'altare: Schalles 1986, p. 20 ss. con nota 1; Radt 1988, pp. 103 ss., 190 ss.; Börker s.d.

<sup>86</sup> Winnefeld 1910, p. 86 ss., n. 30, tav. 22. Calzante l'analisi dell'azione di questa parte del fregio da parte di Schalles 1986, p. 63 ss., p. 80, tav. 1.

<sup>87</sup> Lauter 1972, p. 49 ss. Per la base rocciosa e la sua datazione, *ibid.*, p. 5 ss., tav. 15, 1-2. Per i basamenti rocciosi di età ellenistica anche in altri posti fuori di Rodi: Söldner 1986, p. 297 ss.

<sup>88</sup> Sul «Piccolo Donario», da ultimo: Holscher 1985, p. 123 ss; Palma 1981, p. 45 ss. La figura del persiano qui riprodotta: Museo Vaticano 2794; Helbig (4) I, n. 574 (v. Steuben); Palma 1981, p. 59 ss., n. 4; Holscher 1985, p. 125, tav. 30,3.

<sup>89</sup> Parigi, Louvre, 527. Fuchs, 1983 (nota 83), p. 147 ss. figg. 140-142.

<sup>90</sup> Cf. nota 86. Sulle figure espressive sull'Ara

di Pergamo, il cui atteggiamento è riconducibile ad un'azione concreta, cf. anche Schalles 1986, figg. 22, 31, 42.

<sup>91</sup> Klein 1907, p. 218; Idem 1921, p. 15 ss.; Heger 1986, p. 642 ss.

<sup>92</sup> Su questo carattere di Eumene II, da ultimo: Himmelmann 1989, p. 29 e 136 ss., fig. 52, fig. 3, 5-6, 8-9; Nicolet Pierre 1989, p. 203 ss., tav. 47, 1-2.

<sup>93</sup> Per i Dioscuri come personificazioni della virtù dei sovrani ellenistici: Kyrieleis 1986, p. 55 ss.

<sup>94</sup> Ciò vale già per la tragedia di Euripide; cf. Seek 1981, nota 21, p. 92 ss., framm. 223, 95. Per Anfione e Zeto come i Dioscuri tebani, cf. anche Malalas, p. 234, 17 ss.

<sup>95</sup> Per il culto materno dei sovrani attalidi e sul suo complesso significato, da ultimo: Schalles 1985, p. 28 ss., con nota 200; p. 48 ss. con nota 310 (con bibliografia precedente).

<sup>96</sup> Da ultimo: Schalles 1985, p. 28 ss. con nota 625 (con bibliografia precedente). In generale su Apollonis: van Looi 1976, p. 151 ss.

<sup>97</sup> Sul culto dinastico di Dioniso Kathegemon a Pergamo: Ohlemutz 1968, p. 90 ss.; Musti 1986, p. 105 ss., soprattutto p. 117 ss. Per Dioniso in forma di toro nel suo culto pergameno: Ohlemutz 1968, pp. 92 e 110 ss.; Musti 1986, pp. 110 ss. e 125. Sulla concezione di Dioniso in forma di toro, in generale, vedi nota 23.

<sup>98</sup> Paus., 10, 15, 3; Diod., 34, 35.

<sup>99</sup> Per l'attribuzione della statua loricata ad Antonio e la sua propaganda politica: Lambrinoudakis-Gruben 1987, p. 608 ss.; Lambrinoudakis 1986, p. 341 ss. L'attribuzione ad Antonio è deducibile solo per esclusione (si potrebbe pensare, in alternativa, a Mitridate VI, la cui propaganda è anch'essa sintonia al programma figurativo della statua). Chiare tracce di *damnatio memoriae* (così Lambrinoudakis) non le ho potute riscontrare nelle fotografie finora edite né del torso, né del basamento con iscrizione.

<sup>100</sup> Per le relazioni tra Rodi e Pergamo nel periodo in questione: Berthold 1984, pp. 105 ss., 115 ss., 135 ss., 163 e soprattutto 172 ss., 179 ss., 204; Hopp 1977, p. 48 ss.; Allen 1983, p. 113 con nota 146 e p. 122 ss.

<sup>101</sup> Polyb. 24, 25, 13. Berthold 1984, p. 173.

<sup>102</sup> Polyb. 31,31; Diod 31, 36. Inoltre: Rostovtzeff 1955, p. 614. Su questo motivo: Klein 1921, p. 17 ss.; Heger 1986, p. 643.

<sup>103</sup> Si veda qui p. 20 e note 28-31. Su Asinio Pollio come partigiano di Antonio: Haller 1967, p. 50 ss.

<sup>104</sup> Becatti 1956, p. 199 ss. (con datazione puramente ipotetica sulle opere e sugli scultori citati da Plinio). Per una ricostruzione della collezione artistica in possesso di Asinio Pollio, cf. da ultimo: Pape 1975, p. 177 ss.

<sup>105</sup> Questa interpretazione, da ultimo, in: Zanker 1987, p. 77 ss., in genere sulla controversia culturale tra Antonio e Ottaviano, *ibid.*, p. 42 ss. e specialmente p. 65 ss. Sulla posizione politica e culturale e sullo stile retorico di Asinio Pollio: Haller 1967, p. 1, ss., soprattutto p. 85 ss.

<sup>106</sup> Prop., *eleg.*, 3, 15, 37-38. Forse ugualmente derivati dal nostro gruppo: Seneca, *Oedipus*, 609 ss. Su questo: Leach 1986, p. 165 ss. La diversa denominazione delle figure di Anfione e Zeto nel nostro gruppo proposta dalla Leach sulla base di questo passo di Seneca, è perciò insostenibile. Giustamente contrario anche Lambrinoudakis 1989, p. 346 ss.

<sup>107</sup> Pompei, Casa di Giulio Polibio (IX 13, 1-3). Heger 1986, n. 13; Leach 1986, p. 157 ss., tavv. 53, 54, 1 e tavola a colori. Una replica di questo quadro, della medesima bottega, si conserva frammentaria nella casa del Marinaio (Pompeii VII, 15,27): Heger 1986, n. 13a; Leach 1986, p. 168, 170, 180 ss. e tavv. 58 e 59,1.

<sup>108</sup> M.A.N. inv. 9042, da Pompei, Casa del Granduca (VII 4, 56). Heger, 1986, n. 12; Leach 1986, pp. 162, 166 ss. e 178, tav. 54,2. Per la forma, per lo sfondo del paesaggio e per i tipi delle figure, il dipinto è strettamente congiunto con altri quadri del III stile (cf. tra gli altri: Peters 1963, p. 96 ss., figg. 80-90; per l'interpretazione di questo particolare: Carettoni 1983 (tavv. a colori C, F, U, V) e si mostra così come un'opera originale dell'arte augustea.

<sup>109</sup> Sulla distruzione dell'*Atrium Libertatis*, sul trasferimento del culto della Libertà nella Basilica Ulpia e sulla consistenza del patrimonio librario nella Biblioteca del Foro Traiano, da ultimo: Rodriguez Almeida 1981, p. 109 ss., tav. 21; Coarelli 1974, p. 116; esaurientemente Wellin 1953, p. 195 ss.

<sup>110</sup> Marvin 1983, p. 347 ss., in particolare p. 380 ss.

<sup>111</sup> Ritratto di Caracalla: Fittschen 1980, p. 111 ss.; Idem in: Fittschen-Zanker 1985, p. 107 ss. Sui sarcofagi con scene di battaglia e di caccia, che conoscono la loro fioritura già all'inizio del III sec. d.C., da ultimo: Koch-Sichtermann 1982, pp. 92 ss., 94 ss. Cf. in contesto più ampio il fenomeno del cambiamento di stile di età antoniniana: Rodenwaldt 1953, 3.