

Patrizio Pensabene

Le ninfe danzanti ai lati del Palladio nelle lastre Campana della Casa di Ottaviano sul Palatino

Tra espressioni della *pietas* e rifunzionalizzazioni in chiave propagandistica

Abstract

This article deals with the iconographic theme of the dancing nymphs, which is found on the Campana terracotta slabs and on funerary altars in Rome. We focus on the particular iconography of the dancing nymphs on either side of the Palladium, often depicted in connection with the Lupercal, not only on the Campana terracotta slabs but also on other monuments. We conclude that the association between the dancing nymphs and the Palladium was formed in Rome in the Augustan age, in connection with the new needs of imperial propaganda.

Nel corso dei miei lavori sul Palatino, relativi al santuario della Magna Mater, ai templi della Vittoria e di Pales e alla casa Romuli, e ancora relativi al complesso residenziale, al tempio di Apollo e al Portico delle Danaidi, ho avuto modo di rilevare in tutta la sua complessità religiosa e politica l'importanza del *Lupercal*, del Palladio e anche del tipo particolare di ninfe danzanti ai lati, con cui è spesso raffigurato.

Come è noto il *Lupercal* (Fig. 1) era una grande grotta presso cui gli Arcadi, secondo Dionigi d'Alicarnasso, avevano fondato il culto della divinità nativa Pan Lykaion e dove approdarono i gemelli trasportati dalla piena del Tevere. Esso è stato uno dei fili conduttori della storia del Palatino, che ne hanno determinato l'aspetto topografico e architettonico assunto in età repubblicana: entra poi in rapporto dialettico con la sistemazione di Augusto, che tra l'altro riporta in vigore le feste dei *Lupercalia* (Suet. Aug. 31) e ne valorizza il carattere lustrale. Il *Lupercal* era dedicato a Fauno anche chiamato Luperco, in qualità di difensore delle greggi e degli abitanti della campagna dagli assalti dei lupi e lupo egli stesso (*Lupercus* = *lupus* + *hircus*): una delle più antiche divinità italiche, nonché l'istitutore dei Salii e dei Luperchi, le due *sodalitates* dedicate al culto iniziatico di Marte. Le connessioni mitiche di Fauno e le implicazioni religiose e anche topografiche dei *Lupercalia* sono alquanto complesse e qui ci limitiamo ad osservare che Fauno fu assimilato a Pan, a cui era dedicato un altare all'interno del *Lupercal*, e Pan Lycaeus sarà il dio dei *Lupercalia* secondo le fonti di età imperiale.

Ancora non è accertata l'esatta posizione della grotta del *Lupercal* ai piedi del Palatino. Viene descritta come posta alla base delle pendici sud-occidentali (*sub monte Palatino* Val. Max. 2, 2, 9), nell'area del Germalo come affermano Varrone (ling. 5, 54),

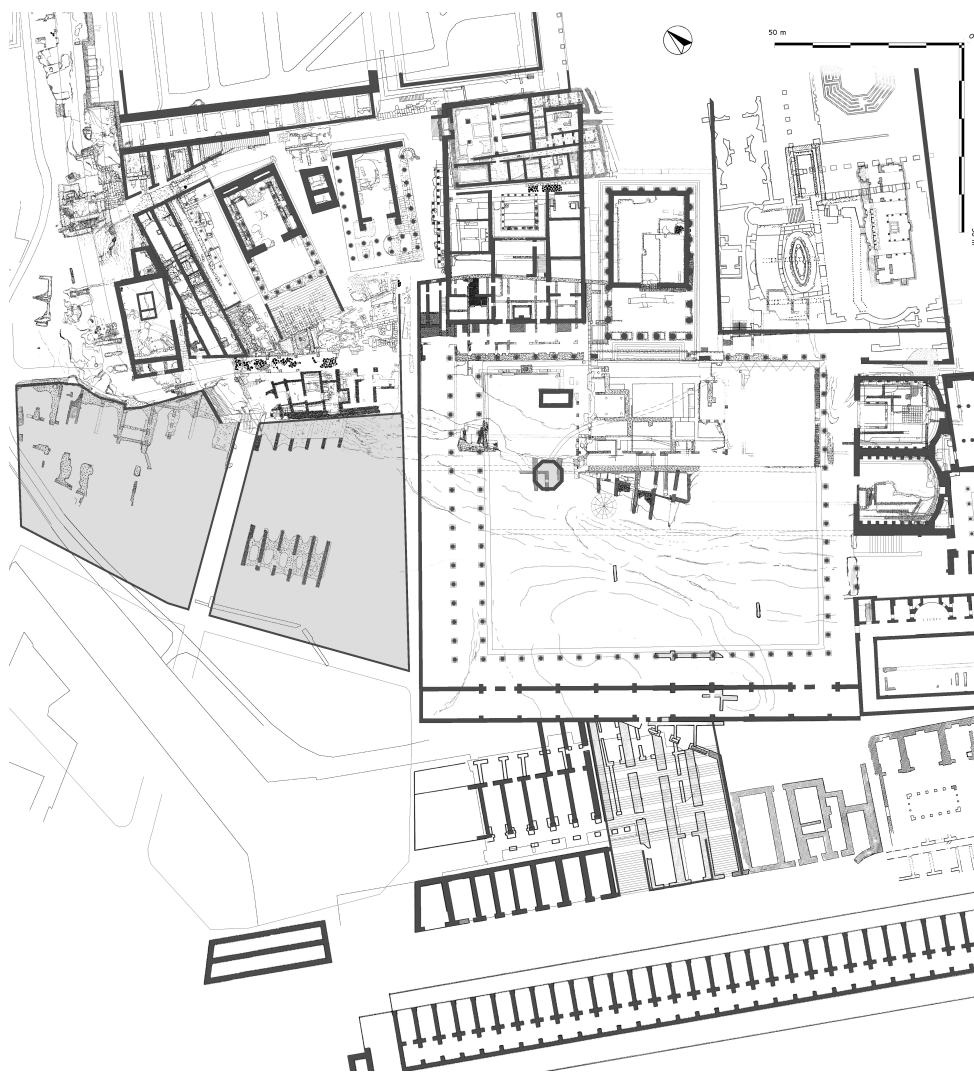


Fig. 1 Roma, area sudovest del Palatino, pianta ricostruttiva.

Immagine: © da Pensabene 2017b, tav. B (modificata).

e Plutarco (Rom. 3, 6; Clem. Al. *strom.*1, 21. 108, 3), sulla strada che conduceva al Circo Massimo come precisa Dionigi d'Alicarnasso (1, 79, 8), e già nella regio X, presso però il confine con il Velabrum che apparteneva alla regio XI.¹ Doveva essere in rapporto visuale con il Tempio della Vittoria, come si ricava ancora da Dionigi d'Alicarnasso che, nel passo che si riferisce all'antica presenza sulle sponde del Tevere degli Arcadi, al *Lupercal* in basso fa corrispondere in alto, sulla sommità del colle, *to tes Nikes temenos*, cioè il tempio della Vittoria (Dion. Hal. ant. 1, 32, 5) in cui si riflette la realtà

1 Wiseman 1981: sulla stessa strada vi era la "tomba di Acca Larentia".

contemporanea allo scrittore.² Ricordiamo brevemente che, ancora per lo stesso autore, Evandro, il capo degli Arcadi, nativo di Pallantion in Arcadia, era detto figlio di Hermes e della ninfa delle acque Temi/Carmenta, descritta come divinità oracolare³ e che aveva consigliato gli Arcadi d'insediarsi su una collina vicino il Tevere,⁴ e questo dato avrà un'influenza nell'interpretazione che formuleremo delle ninfe danzanti.

Il Lupercal presentava, almeno in origine, una sorgente interna e un bosco annesso (Dion. Hal. ant. 1, 32, 3–4; 79, 4–9; 80, 1), ma ai tempi di Dionigi era ormai trasformato e non più isolato e il riferimento ad esso nel *Monumentum Ancyrantum* ha fatto ipotizzare una monumentalizzazione dell'entrata. In questo senso è interessante la proposta fatta da Irene Jacopi di identificarlo o comunque metterlo in relazione con la grande struttura ipogeica dal diametro di circa 6 m e alta ca 7,5 m – con il soffitto della volta decorato con mosaici colorati e conchiglie e con un aquila bianca al centro –, rinvenuta proprio sotto il settore occidentale della platea di Apollo, che sappiamo aveva occupato sopraelevandola l'area della cosiddetta *Roma quadrata* cioè quella parte del Palatino che era connessa direttamente alla fondazione romulea.⁵

Abbiamo visto dunque che Fauno/Lupercus è assimilato con Pan e del santuario di Pan sul monte Likaion in Arcadia ce ne parla Pausania come già in decadenza ai suoi tempi.⁶ Ma tale assimilazione è importante perché il Lupercal di Roma guarda soprattutto come vedremo al santuario di Pan Lykaion ai piedi dell'acropoli di Atene, che tra l'altro è stato identificato con un ambiente scavato nella roccia e con nicchie per doni e rilievi votivi presumibilmente con Pan e le ninfe, di cui è noto un frammento con il dio seduto su una roccia e una ninfa del tutto avvolta dall'*himation* che le copre

2 Vittoria da alcune fonti (Dion. Hal. ant. 1, 33, 1) è detta anche figlia di Pallas a sua volta figlio di Lykaon, divinità eponime rispettivamente del Palatino (Pallantion) e del *Lupercal* (Lykaion); Wiseman 1981, 36.

3 Cfr. Ov. fast. 1, 473–474; Virgil (Aen. 8, 337–341, la definisce *vatis fatidica* che annuncia la grandezza futura di Roma: Fasciano – Seguin 2015, 110.

4 Il potere profetico le deriva proprio dall'essere una dea delle fonti: Bouché-Leclercq 1887, 923. Le fonti ci dicono dell'esistenza di un cippo di marmo sormontato da una testa con i capelli inanellati e sotto il quale vi era un rilievo con le ninfe Eunomia, Dice, Irene, identificate con le horai ("Poi Zeus sposò la lucente Themis, che diede alla luce Horai (Ora) ed Eunomia (Ordine), Dike (Giustizia) e la fiorente Eirene (Pace), colei che dà significato ai travagli degli uomini mortali." (Hes. theog. 901); Carmenta è anche rappresentata in una moneta di Q. Fabio Massimo Eburno come giovane donna dai capelli ricci e con corona di foglie di fava: Zanotto 1844, v. Carmenta.

5 Nel corso dei lavori per la mia pubblicazione delle terrecotte architettoniche rinvenute nell'area degli scavi del complesso Augusteo condotti da Gianfilippo Carettoni e del Santuario della Magna Mater e del tempio della Vittoria da me diretti (Pensabene 2017b), ho avuto modo di osservare che le terrecotte che hanno decorato gli edifici templari succedutisi nel tempo, gli annessi porticati e le residenze tardorepubblicane e di Ottaviano del Palatino (Fig. 5) presentavano spesso riferimento a figure femminili e maschili identificabili come ninfe e satiri: ho ritenuto che un primo collegamento potesse farsi con quanto descritto da Dionigi che a Roma prima dell'arrivo degli Arcadi condotti da Evandro vi era una popolazione di fauni e di ninfe e soprattutto con quanto sappiamo proprio della grotta del Lupercal.

6 Paus. 8, 38, 5–7; Verg. Aen. 8, 343–344; Hor. Od. 1, 17, 1–2.

anche il capo.⁷ Il santuario, che coincide con la località descritta da Pausania (1, 28, 4),⁸ seguiva immediatamente ai contigui santuari di Apollo Hypoakraios e di Zeus Olympios sempre scavati nella roccia e s'incontrava nel percorso verso la fonte Klepsydra, in cui vi era la sorgente Empedo sacra alle ninfe.⁹

Il parallelismo che possiamo istituire tra il *Lupercal* di Roma e il Paneion di Atene si può estendere in alcuni particolari momenti storici anche ad aspetti topografici e monumentali delle due città – v. proprio l'acropoli e il Palatino – che appunto vanno letti in parallelo, ma che tradiscono la volontà del senato romano di citare, d'ispirarsi ad Atene quale modello che giustifichi e insieme manifesti la posizione politica raggiunta dall'urbe.

Per capire i parallelismi anche sul piano leggendario che si riscontrano tra le due città, è necessario risalire agli influssi che Atene con i suoi miti di fondazione già esercita su Roma a partire dal periodo arcaico: è stato anzi affermato che su modelli ateniesi si basano proprio le leggende romulee e il culto di Vesta¹⁰ e come anche sul Palladio un significativo influsso sia stato esercitato dalla dea della vittoria, Atena, che nella famosa statua crisoelefantina del Partenone lo sostiene con la mano.

Alcuni simboli chiave della potenza romana, come proprio il Palladio hanno una spiegazione mediata dalle leggende attiche.¹¹ Dionigi (1, 69, 3) sostiene che, secondo Arctino, fu Giove a consegnare il Palladio a Dardano, come è risaputo il fondatore della stirpe reale troiana da cui discenderà Enea (Dyon. Hal. 1, 62,1); in un altro passo invece afferma che Crise la prima moglie di Dardano, sorella di Pallante, avrebbe portato come dono nuziale i Palladi e i *sacras* dei Grandi Dei, che aveva ricevuto da Atena. Il ruolo di Atena nella consegna del Palladio ha fatto ipotizzare una matrice ateniese nella leggenda espressamente affermata da Servio e dal Danielino (Aen. 2, 166) che riferiscono di un Palladio caduto dal cielo ad Atene e che poi a *veteribus Troianis* sarebbe stato trafugato a *Ilio*.¹² Un'altra variante nella leggenda ateniese del Palladio racconta che esso sarebbe pervenuto ad Atene da Troia dopo la distruzione della città (Paus. 1, 28, 9) ad opera di Demofonte figlio di Teseo, secondo una tradizione che tende ad enfatizzare il ruolo di Atene e dei Teseidi nella guerra troiana. Del Palladio sulle lastre Campana parleremo tra poco, ora invece osserviamo come Teseo, mitico fondatore di Atene, compaia, anche tra lastre rinvenute nel Palatino: era l'eroe fondatore di Atene, di discendenza reale, che ascende e poi rinuncia al potere monarchico per realizzare la *sympoliteia* dell'Attica e la costituzione della città di Atene, divenendo, dunque, riformatore dello spazio politico incentrato sulla città;¹³ sono riportate dalle

7 Travlos 1971, 420 fig. 538, datato al II sec. a.C.

8 Travlos 1971, 417: il culto di Pan ad Atene e in Attica si diffonde soprattutto dopo la guerra contro i Persiani ed è sempre praticato su montagne e colline.

9 Travlos 1971, 323.

10 Mastrocinque 2001, 305–316, in particolare 309; cfr. Ampolo 2003.

11 Non direttamente dunque nel racconto dei poemi omerici sulla guerra troiana, come potrebbe pensarsi per il ruolo di Enea nel trasporto dell'idolo da Troia a Roma.

12 Cfr. anche per l'altra versione, riportata ancora dal Danielino, sulla consegna del Palladio da parte di Diomede ad Enea: Lagioia 2006, 39–67, in particolare 42, da vedere anche e per la tradizione dell'esistenza di due Palladia.

13 Cfr. Greco 2005.

fonti i racconti delle relazioni di Teseo con Apollo a Delos, dove avvenne l'iniziazione giovanile dell'eroe, e a Delfi.¹⁴ Per questo le lastre Campana con Teseo, note anche dal Palatino¹⁵ possono leggersi come allusione ai programmi politici e al ruolo di pacificatore di Ottaviano quale eroe di stirpe divina,¹⁶ e anche in tale chiave, come vedremo, è da leggere il suo rapporto con il Palladio che, quando era divenuto Augusto, fece trasportare sul Palatino presso la sua casa.

Proprio l'operato di Augusto ci spinge ad un'ultima annotazione sull'estensione dell'uso in chiave romana di miti e iconografie greche¹⁷ anche a importanti episodi storici dell'antica Grecia quali le guerre contro i Persiani di nuovo rimessi in auge per conferire in parallelo alle guerre vittoriose di Augusto un quadro epico di salvezza dell'Occidente dall'Oriente. A questo proposito si può citare, rimanendo nell'ambito delle raffigurazioni del Palladio, due rilievi pressoché uguali, uno al Louvre dalla collezione Albani e uno a Berlino. Vi si riconoscono il Palladio, come di consueto di piccole dimensioni, che poggia su una colonna, intorno al quale si avvolge un serpente, alimentato a sinistra da una Nike alata con veste arcaistica, mentre a destra compare, in posizione dimessa, un guerriero barbato con corazza anatomica senza pteriges, che richiama la rappresentazione di un eroe greco. La scena è stata spiegato da Hölscher¹⁸ come istanza della famosa vittoria di Salamina contro i Persiani allusa dalla Nike che tiene sulla mano sinistra sollevata un aplaustre: si tratta di una vittoria che Augusto ripropone nel quadro delle feste al momento della inaugurazione del Foro di Augusto nel 2 a.C., in quanto considerata come prefigurazione della sua vittoria su Antonio e Cleopatra ad Azio e ad Alessandria nel 31 e nel 30 a.C., come anche dell'umiliazione dei Parti nel 20 a.C. per la riconsegna delle insegne di Crasso. La composizione rigida delle figure poste in contrapposizione simmetrica e la presenza del Palladio al centro rimandano, come vedremo, alla struttura delle lastre Campana e hanno lo stesso scopo di mettere in parallelo avvenimenti della storia romana con quelli della storia di Atene. Si coglie una volontà di stabilire paralleli anche nella scelta di decorare le ante del portale del tempio di Apollo Palatino, come sappiamo da Properzio, non solo con episodi mitici, come la strage dei Niobidi, ma anche con la cacciata dei Galli dal Parnaso¹⁹ che riproponeva in chiave di trasfigurazione mitologica l'episodio dell'assedio dei Galli nel 279 a.C. al santuario di Delfi: essi erano stati scacciati ad opera di Apollo, presumibilmente nella stessa misura in cui il dio era intervenuto ad Azio per scacciare gli Egizi.

Ma, se sono evidenti le motivazioni della scelta del *Lupercal* e del Palladio nella propaganda augustea, ci siamo chiesti perché compare associato ad essi un particolare tipo di ninfe, quelle danzanti con il *kalathiskos* ottenuto dall'intreccio di foglie di canna, in una composizione che è estranea al mondo greco e che invece è da considerare

14 Cfr. Strazzulla 1999, 557.

15 Pensabene 2017b, 147 cat. 1149. 1150; Lorenzetti 2004/2005, cat. 40–42.

16 Sui significati in generale degli eroi, oltre ai lavori ancora fondamentali di Farnell 1921; Nock 1972, 203–208; v. anche Hall 1999, 49–59; Malkin 2001, 123–129.

17 Desunte spesso dai poemi omerici v. l'agguato di Achille a Troilo della statua bronzea di Germanico ad Amelia; Cadario 2011.

18 Hölscher 1984b, 194; Hölscher 1988, 370 s. cat. 203.

19 Pensabene 2021, 123–125 e bibl. citata.

un'invenzione romana risalente al periodo dell'ascesa al potere di Ottaviano-Augusto. Per rispondere a questa domanda affronteremo alcuni monumenti romani in cui compaiono le ninfe danzanti, accompagnandolo solo in parte da un esame del rapporto nell'arte figurativa greca e anche magnogreca tra la rappresentazione di grotte e varie categorie di ninfe non necessariamente danzanti, né con il *kalathiskos*. In parallelo insisteremo sul carattere oracolare che può avere la danza estatica delle ninfe e metterlo in relazione proprio con il Palatino.

Le ninfe danzanti nella cultura visiva romana

Vorrei iniziare, introducendo nel dibattito un monumento funerario della Via Flaminia (Fig. 2) in cui appare tra ninfe danzanti con *kalathiskos* nascenti da tralci vegetali un giovane pastore addormentato in una grotta, a cui seguiranno alcune considerazioni sulle lastra Campana con il Palladio tra le ninfe danzanti, che prende spunto da un nuovo frammento rinvenuto nel complesso augusteo del Palatino che ci assicura del loro uso anche in questo contesto.

L'urna-ara, in marmo lunense (alt. cm 140, lati cm 87 × 54) è stata rinvenuta su di un basamento iscritto, insieme ad una ara-ossuario posta successivamente, all'interno di un sepolcro sulla via Flaminia, non lontano dalla cinta muraria, pubblicato da E. Lissi Caronna nel 1975. Il basamento è in travertino e a sua volta era sostenuto da quattro travi di legno di quercia conficcate verticalmente nel terreno per creare una sorta di palafitta di sostegno, data la natura acquitrinosa del terreno. Come recita l'epigrafe sul basamento²⁰ il sepolcro era dedicato da L. Aufidio Aprile ai parenti e ai liberti defunti, e lo stesso personaggio compare come dedicatario nell'epigrafe riportata sulla nostra urna-altare, dove si definisce, *corintharius de teatro Balbi*, quindi un venditore di oggetti di bronzo nella zona intorno al Teatro di Balbo²¹ e dove la mancanza di patronimico ha fatto supporre che anch'egli fosse liberto. Altri cippi e altari funerari della stessa provenienza testimoniano la continuità di utilizzo del sepolcro per liberti di Aufidio (Aufidius Hermes, che esercitava lo stesso lavoro del patrono)²² e per i parenti della moglie, Gargilia Secunda.²³

Vogliamo subito sottolineare come vi sia una relazione unitaria che sottende al senso generale delle raffigurazioni nell'ara (datata in età flavia²⁴ soprattutto in base a criteri stilistici) che in vario modo alludono primariamente alla rinascita, ma attraverso immagini simboliche codificate in età augustea, al di là dei singoli precedenti nel mondo greco. L'unitarietà si manifesta a partire dagli elementi vegetali che collegano

20 [L(ucius)] Aufidius Aprilis / corintharius / sibi et libertis, libertabus suis et / eorum quorum nomina superius in ara / scripta sunt.

21 L(ucius) Aufidius Aprilis / c[or]intharius / [de thea]tro Balbi / [sibi] et / [---]ae Secundae / [uxo]ri sanctissimae et / [Gar]giliae Sp(urii) filiae Venustae, / M(arc) Antoni M(arc) filii Pap(iri tribu) / Flacci liberti Felicis / uxori piissimae et / M(arco) Antonio Felici.

22 Dis Manib(us) / L(ucio) Aufidio Aprilis / lib(erto) Hermae, / corinthario, / Caecinia Euthymia / coniugi carissimo fecit et / L(ucius) Aufidius Achilles / v(ivus) colliberto fecit.

23 D(is) M(anibus) / L(uci) Gargili / Agathopi, / Gargilia / Moschis / patrono / b(ene) m(erenti) et L(ucius) / Gargilius / Nereus filii(s) / fecerunt. La stele marmorea a pseudo edicola è stata rubata nel 1974.

24 Lissi Caronna 1975, 214; Boschung 1987, n. 693 (agli inizi di Domiziano).



Fig. 2 Roma, Museo della Crypta Balbi, altare dalla via Flaminia.

Immagine: © Patrizio Pensabene.



Fig. 3. 4 Fianco dell'altare alla fig. 2 (sinistra); Roma, Antiquario Palatino, magazzino (destra).

Immagini: © Patrizio Pensabene.

le immagini: dai festoni di foglie di quercia che occupano tre lati (Fig. 3), dall'albero di alloro sul retro e, sul lato frontale, dal calice sotto il festone con tralci da cui nascono ninfe danzanti; sul coperchio, le rosette dei pulvini sono unite con un tralcio ai grifoni opposti al candelabro, secondo una nota iconografia rimessa in vigore da Augusto per il collegamento del grifo ad Apollo. Ma il programma iconografico di questo altare deriva soprattutto dalla volontà del committente di richiamare gli aspetti ctoni attraverso divinità minori che nel contesto in cui sono rappresentate si sono configurate agli inizi di questa produzione di altari anche come omaggio all'imperatore: l'elemento qualificante sono dunque le ninfe danzanti e la grotta in cui vi è un giovane addormentato. Le due danzatrici, caratterizzate dal chitone corto e svolazzante e dal *kalathiskos* come copricapo (Fig. 2) permettono di proiettare la scena polifunzionale del pastore addormentato in vari ambiti: innanzitutto a miti connessi all'acropoli di Atene, dove si è detto vi era la grotta del Paneion ai suoi piedi. Nella scelta della posizione e forma del giovane è possibile sia entrata l'influenza o sia stato adottato il tipo dell'Endimione dormiente con i capelli ricci e braccio portato dietro la testa, come è stato già proposto, che ugualmente presenta valenze ctonie e di promessa di rinascita. Si tratta però di un'iconografia nota anche per i satiri addormentati – basti citare il Fauno Barberini – e il piano roccioso su cui dorme il giovane, le capre e appunto la presenza delle ninfe, rinviano meglio a Pan nella sua identificazione latina di Fauno. Questa divinità romana è rappresentata spesso come giovane dio con *pedum* e *pardalè* ed era, come è noto, padre di Aci, il bellissimo pastore anch'esso di capre. Pan/Fauno ci permette di riallacciarsi all'Eneide, dove Fauno è strettamente collegato al re Latino, padre di Lavinia che sposando Enea creò la discendenza dei re di Alba Longa che culmina con la nascita da Rea Silvia dei gemelli Romolo e Remo. È per questo che il giovane dormiente dell'altare rimanda alla grotta del *Lupercal*, ed è per questo che sono presenti le ninfe danzanti con lo scopo di indirizzare il riconoscimento dell'immagine.

Infine un ultimo accenno alla presenza delle protomi di Giove Ammone non solo nel nostro altare di Via Flaminia, ma in lastre Campana, tra cui un frammento rinvenuto ai piedi del Palatino²⁵ (Fig. 4) e in tanti altri altari e monumenti, quali ad esempio statue loriccate imperiali, come vedremo anche quelle che mostrano la rappresentazione del Palladio e del *Lupercal*. Giova ricordare un passo di Diodoro (1, 25) sulla religione egiziana dove tra le interpretazioni/assimilazioni di Osiride-Serapide vi è anche Zeus, Ammone, Dioniso e Pan: in questo sincretismo di divinità gli elementi di Osiride e Pan alludano alla fecondità della terra. Abbiamo già rilevato come Pan e il Paneion dell'acropoli di Atene siano riecheggianti nel *Lupercal* ai piedi del Palatino e come l'aspetto della fecondità della terra di Iside è lo stesso che ritorna nelle divinità femminili palatine, non solo la Grande Madre, Cibele, ma altre di più antica testimonianza come Iuno Sospita, Acca Larenzia.²⁶

Per intendere maggiormente il significato della presenza delle ninfe danzanti con *kalathiskos* nell'altare-urna di Via Flaminia ed in che modo abbia riqualificato l'iconografia comune del pastore addormentato in una grotta ci siamo riallacciati alle lastre

25 Pensabene 2017b, 171 cat. 1547.

26 Cfr. Pensabene 2017b, 170.



Fig. 5 Roma, Antiquario Palatino, magazzino.

Immagine: © Patrizio Pensabene.

Campana: ne abbiamo scelto in particolare alcune nel complesso augusteo del Palatino in quanto permettono di collegarne il linguaggio per immagini con il particolare ambito storico topografico del colle intimamente fuso con i miti delle origini di Roma.

Tra le lastre di maggiori dimensioni, riconoscibili dai fori per chiodi come appartenenti al fregio fittile di rivestimento delle travi di legno di un portico, ne è stata rinvenuta una con il tema del Palladio tra le danzatrici²⁷ (Fig. 5): il ritrovamento era avvenuto ai tempi di Carettoni in occasione di una pulizia alle spalle della casa di Livia, nella galleria sotterranea che dalla casa portava al fianco est del podio del Tempio di Apollo. È in argilla beige rosata e si conserva in realtà un frammento della lastra originaria (alt. mass. cm 15, largh. mass. cm 30, spess. sup. lastra cm 4, spess. lastra cm 1,8) con l'incorniciatura superiore con *kyma* ionico;²⁸ del campo figurato restano le cime gemmate del *kalathiskos* di foglie di canna e una mano di una delle due figure danzanti ai lati del Palladio.

Già dalla raccolta insostituibile di Rohden del 1911 si conosceva un grande esemplare con questo soggetto, ricomposto da frammenti: è conservato a Berlino, ma proviene da Roma dove è stato rinvenuto alle pendici del Palatino (altezza ricostruita ca. cm 70), con misure simili a quelle della lastra da cui proviene il frammento suddetto (Fig. 6). Inoltre, la lastra di Berlino e il frammento palatino dovrebbero essere collocabili in anni vicini ai gruppi più famosi delle lastre (più o meno con le stesse dimensioni) della casa di Ottaviano, quelli cioè con la consegna della gorgone da Perseo ad Atena, con la lotta del tripode e con l'*omphalos*, ben datati per essere riutilizzati come *tegulae fractae* in muri di tamponatura della cd. casa interrotta – siamo poco dopo il 36 a.C. –: infatti hanno la stessa forma a triangolo dell'attacco superiore della lancetta che divide gli ovuli del *kyma* ionico della cornice superiore. Non si tratta però della stessa

27 Pensabene 2017b, 143 cat. 1002.

28 Il *kyma* è formato da ovuli pieni inseriti in sgusci il cui collegamento superiore è costituito da un trattino orizzontale. Del corpo delle lancette si intravede soltanto la punta cuspidata che raggiunge il listello inferiore sullo stesso allineamento della curva degli sgusci.



Fig. 6 Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, Inv. TC 8217,68.

Immagine: CC BY-SA 4.0 (Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung / Johannes Laurentius).

produzione in quanto i *kymatia* dei gruppi ora citati sono con ovuli più plastici. La lastra di Berlino aveva permesso fin dagli inizi del secolo scorso di acquisire il dato che tra i numerosi motivi figurati in parte di tradizione attica ripresi nelle lastre Campana, vi era anche quello delle danzatrici con *kalathiskos*, che era stato rifunzionalizzato dalla propaganda augustea e abbiamo detto connesso al Palladio.²⁹

Dal tipo rappresentato dall'esemplare di Berlino e dal frammento palatino s'ispirano, senza copiarlo, tre altri gruppi utilizzati ora per lastre di coronamento, dove l'arricchimento dello sfondo con particolari paesaggistici (alberi, edicole, ecc.) o anche l'inserimento di candelabri tra le ninfe e il Palladio non sono dovuti, o almeno non solo, alla necessità di compensare la riduzione delle figure per i passaggi di generazione delle matrici,³⁰ ma al più deciso collegamento tra il Palladio e il *Lupercal*, come conferma un altro gruppo individuato da Tortorella, con elementi rocciosi sotto il Palladio che vedremo alludono ad una grotta. Tali gruppi traggono spunto dall'introduzione da parte di Augusto nel 12 a.C. del luogo di culto di Vesta sul Palatino, che provoca nelle case e nelle ville soprattutto di Roma e del Lazio, che ancora utilizzano i rivestimenti fittili, l'adozione di questi nuovi tipi.³¹ Queste lastre di coronamento sono state datate nel corso del I secolo d.C. forse fino all'età giulioclaudia che non flavia,³² a partire dal 12 a.C. quando appunto Augusto assume la carica di pontefice massimo e di garante

29 Rohden – Winnefeld 1911, 10–17 tav. 18; Borbein 1968, 188 tav. 40, 1; La Rocca 2002, 649 n. 13; Cadario 2008, 282 fig. 33. La raffigurazione delle fanciulle danzanti è dunque un tema neoattico assente nella propaganda repubblicana e ben attestato invece in quella del tardo I a.C. e del I sec. d.C. ed in particolare nei loricati (cfr. le statue di Susa e Minturno); Cadario 2011, 228.

30 Così invece in Borbein 1968, 188, che osserva che le lastre più tarde sono normalmente più larghe che alte.

31 Si veda ora in particolare Tortorella 2016b.

32 Cfr. Invece Tortorella 2016b, 477, che propone l'età flavia per le lastre con il bollo *Valentis* sul listello inferiore.

del fuoco sacro di Vesta. E' stato anche proposto da Tortorella che ora le ninfe danzanti abbiano il ruolo delle Vestali, della quali Augusto era il padre e in virtù dunque anche in questo caso della polivalenza delle funzioni dei tipi iconografici di queste ninfe.³³ Tuttavia la presenza di grandi lastre di fregio nel complesso palatino prima della battaglia di Azio spinge a cercare l'origine della scelta delle danzanti nella funzione che esse ebbero nei miti attici, insieme ad altre categorie di ninfe e di divinità minori, e nelle modalità con cui erano raffigurate. Se vi è la consapevolezza che la scena rappresentata in queste lastre, come ribadiva il Borbein nel 1968,³⁴ non si basa su precedenti modelli greci, questo stesso autore confermava quanto affermato dal Fuchs che le due ninfe danzatrici rappresentano la trasformazione di due degli almeno sei tipi noti di ninfe in atto di danzare (tipi 3 e 5 di Fuchs): si è detto trasformazione in quanto il Palladio determina nelle ninfe che gli porgono le armi movimenti differenziati. Si tratta di tipi, soprattutto il tipo 5, a cui s'ispirano anche vittorie e altre raffigurazioni.

Le ninfe danzanti, dunque, si differenziano da altre figure di ninfe con attitudine invece pacata che si collocano ai lati di candelabri accesi o di candelabri vegetali e, a parte poche eccezioni, non indossano il *kalathiskos*. Il loro significato, nonostante possa coincidere l'oggetto di venerazione al centro non si sovrappone a quello delle ninfe danzanti che compaiono nelle lastre Campana e sviluppano specificità che vanno precisate.

È con l'età tardo repubblicana e soprattutto con quella augustea, che rappresentazioni dei vari gruppi di ninfe invadono l'arte decorativa, dalla ceramica aretina, alla glittica, agli argenti e alle lastre Campana: si tratta di motivi che evidentemente derivano da un repertorio condiviso di tradizione attica, fatto proprio da officine specializzate nei diversi generi artigianali/artistici, ciascuna delle quali ne può accentuare il carattere eclettico: proprio per questo carattere il riferimento è alla definizione di repertorio classicistico ed eclettico per l'arte ellenistica e romana espressa da Grassinger nel 1991.³⁵ È vero anche che c'è stata una tendenza ad esaminare le danzatrici con *kalathiskos* prevalentemente come figure isolate nelle singole categorie dei materiali – basti citare gli importanti lavori di Cain per i candelabri,³⁶ di Bacchetta per gli *oscilla*³⁷ ecc. –, indagando il loro rapporto con le rappresentazioni iconografiche greche precedenti. Più recentemente, nel 2012, una studiosa svedese, Julia Habetzeder, ha trattato in modo specifico i cambiamenti che queste figure subiscono nel momento in cui vengono utilizzate nell'arte romana, ma anche del posto che vi è occupato dal motivo della danza:³⁸ si è concentrata su due aspetti, l'eclettismo e il *decorum*, cioè sulle caratteristiche considerate appropriate e stabilite dalla tradizione, anche in base al contesto sociale. Questi due aspetti le derivano dagli studi della Perry sulle lastre Campana nei quali emerge come le novità, le invenzioni, possano essere incluse in un repertorio

33 Sulla polisemia dell'arte augustea, percepita in modo diverso a seconda dei fruitori: Galinsky 1992, 468–475.

34 Borbein 1968, 188.

35 Grassinger 1991, 140 f.

36 Cain 1985, 135 s. 170 n. 61; 173 s. n. 71; 198 n. 127; 196 s. n. 124.

37 Bacchetta 2006, 277. 484 s. n. T220.

38 Habetzeder 2012, 9.



Fig. 7.8 Roma, Antiquario Palatino, magazzino Inv. 53390 (sinistra); disegno ricostruttivo della lastra a cui apparteneva il frammento alla fig.7 (destra).

Immagini: 7) © Patrizio Pensabene; 8) © da Pensabene 2017b, tav. 138.

di soggetti appropriati innanzitutto se sono introdotti da personalità tenute in alta stima,³⁹ come può essere non solo un artefice innovatore, ma anche un committente: ma conta pure se le novità derivano dalla mescolanza di due o più differenti modelli, motivi o stili, in accordo anche alle teorie antiche dell'arte sull'imitazione, che spesso sono critiche quando si usa soltanto un modello per creare una immagine e privilegiando come armonica la mescolanza di varie componenti.⁴⁰ Da qui l'affermazione che l'eclettismo possa essere una strategia usata per conferire all'*inventio* le proprietà che si richiedono nel *decorum*.

Ma in questa sede noi ci occuperemo soprattutto del quadro ideologico in cui si realizza la produzione di lastre Campana con l'uso di danzatrici con *kalathiskos*, rimandando agli autori finora nominati per le serie tipologiche di iconografie che conducono alla particolare forma delle danzatrici nelle lastre Campana, dove il loro abbigliamento e l'attitudine danzante è prestata anche ai barbari ai lati della gorgone (Figg. 7. 8).⁴¹ Certo, siamo consapevoli di quanto affermava Tonio Hölscher che il linguaggio figurativo romano vada considerato un insieme di elementi che interagiscono in maniera flessibile⁴² e con numerose incongruenze nella sua struttura, che spesso finiscono per esaltare proprio il "dinamismo creativo" che caratterizza molte delle espressioni artistiche romane. Tuttavia, la conoscenza che si è raggiunta del periodo augusteo ci consente di affrontare le premesse che sono alla base delle scelte iconografiche e delle trasformazioni formali operate. Infatti i cambiamenti eclettici introdotti

39 Perry 2005, 70–77.

40 Perry 2005, 111–149; Habetzeder 2012, 9.

41 Pensabene 2017b, 168 cat. 637. 1176–1178.

42 Hölscher 2002.

anche nel caso delle lastre Campana, rispondono al contesto culturale romano in quanto veicolano messaggi di propaganda che sono da inquadrare prevalentemente nel periodo dell'assunzione al potere di Augusto e nell'affermazione dell'area S-O del Palatino, già ritenuta sede della "Roma quadrata", quale luogo intimamente legato sia alla fondazione di Roma, sia all'origine della *gens Iulia*.

Prospettive per una lettura ufficiale delle ninfe danzanti

Per definire meglio la qualità che assumono le ninfe danzanti con *kalathiskos* nella propaganda augustea e alla luce anche di una reviviscenza nella storia degli studi più recenti dell'interesse per le ninfe in generale, andrebbe richiamato il ruolo delle ninfe nella cultura religiosa e, di riflesso, visuale, quale si manifesta nelle lastre Campana. Lungi da assumere un valore solo decorativo, le ninfe danzanti dovevano essere state scelte per la possibilità che offrivano di proiettare significati più profondi da vedere in parallelo ad altri gruppi di ninfe e a divinità minori che si muovono nel loro ambito. Innanzi tutto va osservato che le ninfe danzanti con *kalathiskos* vanno chiaramente distinte dalle canefore e dalle portatrici d'acqua e da altre categorie di ninfe con copricapi simili o diademi.⁴³ Ma proprio l'altare della via Flaminia con l'avvicinamento delle ninfe danzanti alla grotta di Pan, renderebbe necessario affrontare – ma in questa sede non è possibile – il tema delle raffigurazioni di ninfe in rapporto con una grotta per mettere a fuoco la storia dei significati di volta in volta arricchiti e diversi di questi motivi iconografici. Ricordiamo solo che generalmente ricorre una stretta connessione iconografica tra le ninfe dei vari gruppi (non solo quelle danzanti) e la grotta,⁴⁴ spesso collegata con una fonte d'acqua: basti citare per l'Attica⁴⁵ le *pinakides* piccoli quadretti tagliati nella pietra e dedicati nelle grotte adibite al culto delle ninfe dalla fine V alla fine II sec. a.C. (si ritroveranno così nei rilievi neoattici), dove le ninfe appaiono come tre fanciulle vestite di un chitone lungo e dove compare sia Hermes che Acheloo. In un rilievo marmoreo rinvenuto presso la sorgente dedicata subito a ovest della stoa dell'Asclepieion, sulle pendici sotto l'acropoli, oltre a Hermes, Pan e le ninfe vi è anche Apollo citaredo⁴⁶ e questa compresenza appare particolarmente significativa quando si osserva la colonna d'acanto di Delfi con ninfe danzanti ma che seguono (v. oltre) un tipo diverso da quelle adottato a Roma ai lati del Palladio.

43 Per la presenza nelle ninfe di copricapi simili si veda ad esempio un cratere (a Vicenza, coll. Sanpaolo) a figure rosse apulo del pittore di Licurgo dove vi è l'apoteosi di Eracle con le ninfe Hiadi dal copricapo che ricorda il *kalathiskos*, e con chitone lungo: esse spengono la pira funebre su cui si era gettato Eracle: De Francesco et al. 2009, 41, dove si osserva che la caratterizzazione di questa categoria di ninfe è semplicemente delegata all'oggetto che portano tra le mani, il vaso d'acqua, attribuito preso in prestito da altre ninfe non di questo gruppo e non ricordate dalle fonti in relazione all'acqua, come ad esempio Eco. È anche l'iconografia prestata a Rea Silvia che partecipa dunque della natura divina delle ninfe ed è sedotta da un dio.

44 Ninfe in una grotta sono restituite anche nell'ambito dell'Italia meridionale dai famosi fittili della Grotta Caruso presso Locri.

45 Cfr. Marchiandi 2004; Larson 2007.

46 Travlos 1971, 138 fig. 193.

Le divinità che accompagnano le ninfe e definite dalle fonti come ninfagete sono, dunque, Hermes, Apollo, tradizionalmente Pan, che è divinità agreste per eccellenza, spesso venerato negli stessi santuari e raffigurato mentre suona la siringa e il doppio flauto in compagnia del suo gregge di capre. Acheloo invece è il fiume che fuoriesce dalla terra, con carattere ctonio ed è considerato padre delle ninfe: vogliamo sottolineare come questa divinità fluviale sia rappresentato come un toro dal volto umano maschile barbato⁴⁷ o anche come una maschera frontale con viso umano ma orecchie e corna taurine⁴⁸ che richiama il potere fecondante delle acque. Abbiamo sottolineato l'iconografia di Acheloo in quanto essa è molto vicina alla protome di Giove Ammone presente agli angoli dell'altare di Via Flaminia e ci siamo chiesti se l'iconografia simile sia una delle ragioni per l'inserimento di queste teste nell'altare.

A queste annotazioni si aggiungono quelle derivate dal nostro recente lavoro sui materiali del Palatino provenienti dal complesso augusteo, che portano una diretta testimonianza del favore delle rappresentazioni delle ninfe in vari gruppi di lastre Campana, dove si coglie il collegamento tra la natura ctonia di queste divinità minori, spesso raffigurate come nascenti o in mezzo ad elementi vegetali e l'*Aurea Aetas* appartenente alla propaganda augustea. Esse dunque sono portatrici di una promessa di rinascita e quindi di immortalità, e nell'arte romana assumono ruoli direttamente in relazione con l'ideologia del tempo che si esprime in immagine collegate ai miti o a singoli personaggi mitici fatti propri dalla classe dirigente romana.

Le rappresentazioni finora citate, dunque, che compaiono non solo sulle lastre Campana, sono state assorbite tra le iconografie che esprimono l'ideologia del periodo, con una modifica di significati rispetto a quelli originali del mondo greco che è segnalata dalla rigida contrapposizione simmetrica delle figure estranea all'arte attica: essa esprime l'aspirazione all'ordine, che si accompagna alla pace, del principato augusteo. Tuttavia appaiono in alcuni casi scelte iconografiche greche che sono in modo ancora più eclatante adattate ad un contenuto congruo alla storia di Roma e al ruolo di Augusto quale discendente di Enea: stiamo facendo appunto riferimento ancora alle ninfe con *kalathiskos* ai lati del Palladio, dove nuovamente le modalità neoattiche sono irrigidite nella contrapposizione simmetrica (il termine neoattico ha qui soprattutto un valore cronologico per definire officine che agiscono tra il I a.C. e il I d.C. e si è consapevoli che sono soprattutto la funzione delle immagini a determinare scelte da repertori di figure o scene).⁴⁹

La connessione che si è stabilita tra le danzatrici con *kalathiskos* e il mito delle origini di Roma è chiara per la presenza del Palladio, cioè uno degli oggetti sacri riportato da Enea in Italia⁵⁰ e conservato nel tempio di Vesta del Foro Romano. Ma la presenza di una grotta nell'altare della via Flaminia e il collegamento tra il Palladio e i gemelli allattati dalla lupa, che presuppone il *Lupercal* ci portano al luogo di culto di Vesta

47 Isler 1981, nn. 180. 186. 194. 202.

48 Isler 1981, nn. 173. 176–178.

49 Cfr. Cain 1985, 3. 140; Grassinger 1991; Hölscher 2002, da vedere anche per l'uso dei termini classico e ellenistico, senza che questi necessariamente implicino precise attribuzioni cronologiche per le opere per cui s'impiegano.

50 Cfr. Vanotti 1995, 63–95.



Fig. 9 Roma, Antiquario Palatino Inv. 475881 (37340 = 12432): fronte.
Immagine: © Patrizio Pensabene.

che Augusto⁵¹ aveva fatto edificare sul Palatino. Si tratta di un *aedes*, probabilmente di piccole dimensioni, all'interno dell'area da lui acquistata sul colle e che egli aveva diviso in tre parti, una per la sua casa, una per il Tempio di Apollo e una per il Tempio di Vesta (Ov. Fasti 4, 449–454; 6, 383: *Phoebus habet partem, Vestae pars altera cessit: quod superst illi tertius ipse tenet*): i due templi precedevano la sua casa (Seneca, Cons. ad Polyb. 35: *domos...intrare in quas per templa aditur*), dove l'apparire i templi di Apollo e di Vesta sullo stesso piano farebbe scartare l'integrazione del riferimento al luogo del culto palatino di Vesta nei Fasti Prenestini (CIL I², 236) come [*signu*]m et [*ara*]Vestae, preferendo [*signu*]m et [*aedis*] Vestae. Non si tratta di una reduplicazione del luogo di culto più antico nel foro romano, in quanto non sarebbe stato possibile reduplicare il fuoco sacro che vi ardeva all'interno. Se inoltre è vero che un frammento di Palladio in marmo (Fig. 9) è da attribuire, come fece il Paribeni, al luogo di culto palatino,⁵² ugualmente si deve ritenere che fosse stato lasciato al suo posto il Palladio originario

51 Che si definì *cognatus Vestae*: cfr. Piro 2016.

52 Paribeni 1963; Paribeni 1964.

xoanico,⁵³ conservato nel tempio di Vesta al Foro Romano.⁵⁴ Il Paribeni considerava la statuetta da cui proviene il frammento di marmo di epoca arcaica, e quindi non arcaistico, ma va osservato che dall'area del Palatino proviene un altro frammento di Palladio, privo però della testa, che doveva trovarsi nel santuario della Magna Mater.⁵⁵ Ricordiamo che ad Atene il Palladio era conservato nell'Eretteo e in occasione delle Panatenee era vestito e portato in processione: per questo va distinto da quello che sarebbe stato portato da Enea in Italia⁵⁶ e che poi venne a far parte dei *pignora imperii Romani* conservati nel tempio di Vesta e per questo non può confondersi con la scultura identificata dal Paribeni: semmai sarebbe questa ad essere stata conservata nell'*aedes Vestae* dedicata da Augusto sul Palatino quando divenne pontefice.

Molto dibattuta rimane la collocazione proprio dell'*aedes Vestae* sul Palatino,⁵⁷ da ultimo trattata da Stefano Tortorella, a cui rimandiamo anche per il collegamento con le lastre Campana qui in oggetto.⁵⁸ Tale collocazione in ogni caso ci è restituita come all'interno del Portico delle Danaidi nella base di Sorrento (Fig. 10) e recentemente abbiamo ribadito con maggiori elementi un'ipotesi già presentata dalla Cecamore di identificazione:⁵⁹ la grande rotonda di cui restano le fondazioni sotto il triclinio della domus Flavia⁶⁰ che risulta collegata al Tempio di Apollo attraverso un propileo a tre navate con pavimentazione in *opus sectile*, e rimasta interrotta e obliterata dalle fondazioni domizianee del triclinio. Essa, insieme al propileo, è orientata perpendicolarmente al tempio e non è più possibile interpretarla con la *coenatio rotunda* neroniana, ora rinvenuta nella Vigna Barberini: costituirebbe dunque quanto resta di un progetto di monumentalizzazione del tempio di Vesta, intrapreso ai tempi di Nerone, e arrestatosi dopo la sua morte.

Potrebbe essere la conferma di un progetto neroniano quanto osservavano Matteo Cadario e Stefano Tortorella che “la salvezza del Palladio e il legame con Vesta furono evocati con forza da Nerone solo dopo l'incendio del 64 d.C.”⁶¹ e in questo contesto non stupisce che l'*arcus Neronis*, noto dalle monete, presenti nei pannelli superiori ai lati del fornice figure isolate di danzatrici che E. La Rocca già identificava con le ninfe con

53 V. però osservazioni di Tortorella 2016b, 481 sul passo – che però mi pare ambiguo – di Ovidio Fasti, 6, 295–298, che potrebbe indicare che non vi era alcuna effigie della dea nel tempio di Vesta del Foro Romano (*effigiem nullam Vesta nec ignis habet*).

54 Cic. Scaur. 23. 48; V. anche Ov. fast. 6, 433–436; Liv. 5, 52, 7.

55 Pensabene 2017a, 383 fig. 112.

56 Cfr. ad Aen. 3, 550 è noto che nel mito esiste un'altra variante secondo la quale il Palladio conservato nel tempio di Troia venne consegnato da Diomede a Demofonte e da questo a Buzige perché lo portasse ad Atene.

57 Della numerosa bibliografia a riguardo citiamo solo Guarducci 1971, Cecamore 1994/1995, Fraschetti 2001, Fishwick 2014.

58 Tortorella 2016b, 479.

59 Cecamore 1994/1995; Cecamore 2002, 156.

60 Pensabene 2017b, 394 fig. 124; Pensabene – Gallochio 2017.

61 Cadario 2008, 282; Cadario 2011, 189; Tortorella 2016b, 482. Per la presenza del Palladio Nikephoros collegato al culto di Atena e in contesti di legittimizzazione del sovrano in età tardoclassica ed ellenistica (Pergamo) v. Agelidis 2014.



Fig. 10 'Base di Sorrento': lato A. Sorrento. Museo Correale di Terranova.
Immagine: © Negativ D-DAI-ROM-65.1254 (H. Koppermann).

kalathiskos.⁶² A prova di tale atteggiamento dell'imperatore si citano la statua loricata di Nerone a Vaison la Romain, poi trasformata in Domiziano, con scena di venerazione del Palladio tra vittorie rappresentate in modo analogo alle ninfe danzanti nel movimento del corpo e delle vesti;⁶³ scena molto simile si ritrova anche in un affresco della Domus Aurea (corridoio 117).⁶⁴ Inoltre sono noti i coni monetali neroniani del 63–68 d.C. che raffigurano il tempio di Vesta del Foro restaurato dopo l'incendio del 64 d.C.⁶⁵

La rotonda, dunque, si presenta come un grandissimo peribolo circolare che circondava una fondazione sempre circolare di una piccola cella posta al centro. Sono appunto le fondazioni di questa cella e non del grande peribolo eventualmente a riferirci un'idea delle originarie forma e proporzioni del luogo di culto dedicato alla Vesta palatina. In ogni caso con il peribolo precedente alla costruzione neroniana è stata messa in connessione una serie di lastre Campana che raffigurano un tempio circolare con colonne tortili contenuto in un portico con colonne a scanalature verticali che si apre al centro per renderlo visibile⁶⁶ (Fig. 11) e che avrebbero potuto decorare la trabeazione lignea di questo portico. La conferma che sia rappresentato il luogo di culto di Vesta palatino viene da un altro frammento di lastra Campana dei depositi del Museo Nazionale Romano reso noto da Tortorella, che conserva parte del Palladio e di una delle colonne tortili (Fig. 12) e anche dalla considerazione che l'*aedes Vestae* palatina si differenzia da quella del Foro Romano per avere la cella occupata dall'effigie del Palladio e non dal fuoco sacro. Anche le più antiche⁶⁷ della serie di rilievi marmorei con coroi femminili, testimoniati a Roma e a Ravenna, che portano offerte al tempio di Vesta, adornano un candelabro o danzano tenendosi per mano, hanno sullo sfondo un portico, nel quale compaiono pure danzatrici con *kalathiskos* dello stesso tipo delle lastre Campana: potrebbero riecheggiare proprio il progetto di monumentalizzazione giulio-claudio, possibilmente neroniano, dell'*aedes Vestae* palatina e il restauro del tempio del Foro dopo l'incendio, che avrebbero rilanciato il culto della dea, sempre in funzione dell'origine troiana della *gens Iulia*, e di altre divinità del pantheon romano all'interno di una "intensa" fase religiosa del periodo.⁶⁸ Data la datazione successiva di altre serie dei rilievi marmorei, in particolare adrianea, essi di volta in volta possono essere messi in relazione con il revival dei culti connessi ai miti dell'origine dell'urbe. H. Cain, a proposito del rilievo di Villa Albani, dove compaiono due ninfe con *kalathiskos* davanti ad un portico a pilastri o colonne corinzie, ne rivendica il modello nella tradizione tardoellenistica per la resa dei pilastri con il basamento che sporge rispetto allo

62 La Rocca 1992b, 405 s. nn. 32, 33, che interpreta il motivo quale espressione di *felicitas temporum*; Cfr. Cadario 2011, pp. 209–211.

63 Stemmer 1978, VII, 4, 77; Cadario 2011, 189 fig. 13 b.

64 Cadario 2011, 189.

65 Tortorella 2016b, 482; cfr. McDaniel 1995, 96–98.

66 Rohden – Winnefeld 1911, 152 figg. 279, 280: alcuni frammenti di lastre Campana di Roma riproducono un tempio con colonne scanalate in mezzo alle quali compare il Palladio, circondato da portici con festoni e maschere sileniche pendenti da ghirlande.

67 Micheli 1987, 2.

68 Micheli 1987, 2–16; La Rocca 1992a, 282–291; Cadario 2008, 282; Tortorella 2016b, 428.



Fig. 11. 12 Roma, Musei Capitolini, magazzino (sinistra); Roma, Museo Nazionale Romano, magazzini (destra).

Immagini: 11) © da Rohden – Winnefeld 1911, tav. 69, 1; 12) da Tortorella 1981a, 90 fig. 19.



Fig. 13 Statua d'imperatore da Susa: particolare. Torino, Museo Archeologico.

Immagine: © Patrizio Pensabene.

zoccolo del portico,⁶⁹ confermando la ripresa in quest'epoca delle danzatrici; ritiene inoltre che il suolo roccioso su cui poggiano le danzatrici sia di restauro, ma in realtà credo debba riflettere la composizione originaria, a giudicare dalle rappresentazioni dello stesso suolo sulle lastre Campana di coronamento e sulle corazze delle statue di imperatori sopra citate.

Per gli scopi che ci siamo posti in questo intervento interessa ora esaminare brevemente l'origine non tanto dell'iconografia delle ninfe danzanti con *kalathiskos* quanto dei motivi che ne hanno determinato la scelta: crediamo che essi siano da riconoscere nel carattere oracolare espresso proprio dalla vivace danza, e nel collegamento con le acque leggibile nelle foglie di canna che compongono il *kalathiskos*. Essi mi hanno permesso di chiamare in causa ninfe latine, come Carmenta o le ninfe tiberine, fermo restando che l'iconografia deriva da repertori attici. Se è vero quanto detto le ninfe danzanti profetizzano la durata sempiterna di Roma, espressa dal Palladio, uno dei monumenti più rappresentativi e solenni legati alla fondazione dell'urbe.

Già da tempo è noto come in alcune statue di imperatori romani loricati vi sia il Palladio, quale immagine, come ribadiva Schürmann, dell'*aeternitas Imperii*.⁷⁰ Esso compare tra le ninfe con *kalathiskos* danzanti (ad esempio statue da Susa ora a Torino, dove la scena sta sotto il gorgoneion e sopra tralci contrapposti (Fig. 13) e da Minturno ora a Napoli.⁷¹ Lo stesso concetto si ritrova in statue di Adriano loricato del tipo Hierapytna,⁷² dove vi è la lupa con i gemelli (che emerge da un calice) e, al di sopra, il palladio: non appare come un idolo, ma come una figura arcaistica di Atena guerriera, caratterizzata come attica per la presenza del serpente Erittonio e della civetta e posta tra due vittorie alate con il chitone lungo svolazzante (Fig. 14). La lupa e Atena alludono dunque simultaneamente a Roma e ad Atene e la scena coglie quella volontà di mettere sullo stesso piano i miti delle origini delle due città che era stato alla base dell'elaborazione augustea del tipo adottato nelle lastre Campana.

La presenza o delle ninfe o delle vittorie per ciò che riguarda le statue loriccate si profila come preferenza per le Vittorie solo per le statue di Adriano del tipo Hierapytna diffuse nella parte orientale dell'impero, mentre entrambe si trovano in Occidente non solo nelle statue imperiali, ma anche in altre categorie di oggetti. Ciò non significa che le ninfe siano semplicemente interscambiabili con le vittorie anche quando queste hanno il chitone svolazzante in quanto entrambe sono collegate ai miti di fondazione di Roma: le ninfe per la grotta del *Lupercal* (va ricordato che in una delle lastre Campana del gruppo con il calice tra le ninfe al Louvre compaiono nel margine inferiore protomi di capri alternate a rosette⁷³ che indicano la consapevolezza del collegamento delle ninfe con Pan/Fauno tra le capre); le vittorie per la relazione con il tempio della Vittoria sul

69 Cain 1989, 296–299 n. 94, a cui si rimanda anche per la citazione di danze in onore di Pallade: in Sen. Herc. O. 366.

70 Schürmann 1985, 41 s.; cfr. Cadario 2005, 282 nota 13; il loricato di Palazzo Colonna presenta anche Tellus e Oceanus che confermano il significato di *aeternitas*: Stemmer 1978, IV, 10, 51.

71 Stemmer 1978, tav. 56, 3; Cadario 2008, 281–287 figg. 1. 6; Tortorella 2016b, 479; cfr. Brecciaroli Taborelli 2006, 49.

72 Cadario 2014, 107.

73 Pensabene 2017b, 167 fig. 103.



Fig. 14 Statua di Adriano: particolare. Atene, Museo dell'Agora, Stoa di Attalo n. inv. S 166. Immagine: © da Stemmer 1978, tav. 28, 2.

Palatino che la nota pittura pompeiana della casa di Fabio Secondo, seguendo pedissequamente il testo di Dionigi d'Alicarnasso,⁷⁴ associa al *Lupercal*. E' noto come i rilievi marmorei 'deliaci' o 'citaredici' con Apollo citaredo a cui una Vittoria alata verso un liquido sacro nella phiale, che Hölscher ha compreso tra le espressioni più significative del linguaggio politico augusteo, continuano ad alludere alla presenza di Vittoria sul Palatino il cui tempio era quasi contiguo a quello di Apollo.⁷⁵

74 Dion. Hal. ant. 1, 32, 5: l'autore parla di un temenos della Vittoria, sulla sommità del Palatino, e in onore di questa divinità Evandro avrebbe istituito sacrifici che ancora si celebravano all'epoca in cui scrive. Sempre secondo Dionigi d'Alicarnasso (v. nota 2) Vittoria sarebbe figlia di Pallas, l'epónimo del Palatino, cioè Pallantion a sua volta figlio di Lykaon, da cui Lykaion cioè il *Lupercal*. Cfr. Dion. Hal. ant. 1, 33, 1; Blanckenhagen 1949/1950, 246; Wiseman 1981, 36.

75 Il più noto è il rilievo di Villa Albani (Cain 1989, 380-387 n. 15, datato tra il 20 e il 17 a.C.) dove si è proposto di riconoscere il tempio sullo sfondo con quello della Vittoria. Il rilievo appartiene al repertorio c.d. deliaco o citaredico in stile arcaistico: cfr. Hölscher 1985, 94; Dräger 1994, 236; Bonanome 2013, 146 n. 88. Vista la datazione del rilievo è ipotizzabile una collocazione originaria nel portico delle Danaidi.

Conclusioni

Si è visto che nell'arte greca le danzatrici con *kalathiskos*⁷⁶ sono estranee al repertorio dionisiaco delle menadi proprio per il particolare copricapo;⁷⁷ sono anche estranee sia alle *arrephoroi* perchè non trasportano sul capo ceste con oggetti misterici al santuario di Afrodite, sia per ragioni simili, alle Aglauridi connesse al culto di Atena: nonostante Euripide parli delle tre sorelle come ninfe danzanti e che ebbero un santuario in una grotta alle pendici dell'Acropoli, forse il versante orientale, nel luogo cioè dove Aglauros si sarebbe gettata, come in sacrificio di espiazione, per aver osservato il contenuto proibito del cesto.

Per la comprensione delle nostre danzanti bisogna innanzitutto risalire all'origine del particolare schema con cui sono rappresentate, che ha permesso già a E. Q. Visconti a proposito delle ninfe del rilievo di Villa Albani⁷⁸ e, con una raccolta delle immagini sistematica, a W. Fuchs⁷⁹ di richiamare le *Saltantes Lacenae* di Callimaco (Plin. n. h. 34, 92), pare realizzate per un monumento di Atene, forse, come ha ipotizzato Tiverios,⁸⁰ per la base della fenice sul candelabro di Callimaco nell'Eretteo (Paus. 1, 26, 6-7), da vedere dunque in relazione a tematiche mitologiche attiche.

M. Cadario osservava che la scelta successiva nell'arte romana delle danzanti era stata rinforzata da una tragedia ora perduta di Sofocle in cui probabilmente veniva rappresentato il ratto del Palladio e dove il coro era composto da *Lacena*, cioè da fanciulle spartane che avevano accompagnato Elena a Troia.⁸¹ Se le *Lacena* callimachee, che si sarebbero ispirate ad esse, finirono per determinare la particolare forma di ninfe danzanti connesse poi a Roma con il Palladio, si ha un motivo in più per ritenere che queste ninfee furono scelte nel contesto religioso-culturale per i loro significati più profondi quali erano recepiti dalla cultura dell'epoca augustea e che si esprimono appunto con l'atto della danza.

Dobbiamo ora introdurre una differenza tra le ninfe danzanti scelte nell'arte romana e quelle invece documentata nella Grecia classica di ninfe con abbigliamento simile, in particolare con il *kalathiskos* di foglie di canna, ma con schema iconografico diverso, per rilevare se rimane in comune ai due schemi il significato religioso, e anche se questo era uno dei messaggi che si voleva veicolare nella propaganda augustea

76 Sul significato della costante del *kalathiskos* da ultimo Schauenburg 1960, 110 nota 772, e bibl. citata.

77 Villanueva Puig 1986, 40.

78 Il Visconti le collegava alla danzatrici spartane che comparivano durante le feste di Artemide di Karyai e indossavano corone di foglie di palma (Paus. 3, 10, 7; Stat. Achill. 1, 830; cfr. La Rocca 1992a, 287; La Rocca 1992b, 405 n. 32. L'interpretazione era stata ripresa anche dal Furtwängler e dal Wolters che proposero le *Saltantes Lacenae* di Callimaco in base a Plin. nat. 34, 92 (cfr. Cain 1989, 298 e bibl. citata).

79 Fuchs 1959, 91 che a nota 53 ritiene una rappresentazione indipendente da quella neoattica. Nelle lastre Campana ripresi due dei sei tipi di danzatrici individuati dal Fuchs; Cfr. Cadario 2008, 203; Tortorella 2016b, 477 sulla possibile relazione con una tragedia perduta di Sofocle, le *Lakainai*, dal tema tratto dall'*Ilias Parva*, in cui sarebbe stato rappresentato il ratto del Palladio con il coro delle *Lacaenae* che avevano accompagnato Elena a Troia.

80 Tiverios 1981, 23. figg. 1. 2.

81 Rohden – Winnefeld 1911, 10-17 tav. 18; Borbein 1968, 188 tav. 40, 1.

con l'uso del tipo danzante con *kalathiskos*. A tale proposito vanno citate le ninfe che sormontavano la colonna collegata alla processione da Atena a Delfi, che costituiva il culmine delle feste Pitaidi.⁸² Le tre danzatrici del capitello della colonna, che era rimasta seppellita nel terremoto del 373, si conservano al museo di Delfi⁸³ e ne proponiamo di nuovo una datazione alla fine del V secolo a.C. e l'attribuzione ad Alcámenes. Esse testimoniano, dunque, l'esistenza di danzatrici con il *kalathiskos* almeno in epoca classica, che differiscono da quelle sopracitate attribuite ipoteticamente a Callimaco, non tanto per l'abbigliamento – sono infatti vestite con un corto chitonisco leggero che lascia intravedere le forme del corpo e portano sul capo una corona di foglie di canna però dritte e non incrociate – ma per i loro movimenti tranquilli che semmai accennano ad una danza e comunque denotano una diversa impronta stilistica. Questa differenza nel modo di danzare però non tradisce il significato delle ninfe con *kalathiskos*, che nasce dall'associazione con Apollo dio oracolare e che spiega la loro introduzione nel repertorio delle immagini legate all'ideologia augustea, dove lo spirito apollineo diventa pervasivo e compare in tutte le manifestazioni artistiche e architettoniche.

In effetti è stato il periodo augusteo che ha determinato a Roma il successo delle ninfe danzanti con *kalathiskos* diciamo del tipo callimacheo perché nei repertori legati alla propaganda repubblicana esse sono assenti. Si deve ritenere che siano state recuperate dalle officine attiche che si erano specializzate nella produzione di rilievi con temi mitici destinati all'esportazione, come conferma la nave naufragata nel porto del Pireo con un carico di rilievi. L'immagine delle ninfe giunse anche nei centri produttori di lastre Campana, dove vengono rifunzionalizzate per la propaganda augustea. A tali centri risalirebbero dunque l'introduzione delle ninfe danzanti che porgono le armi al Palladio⁸⁴ e la loro disposizione simmetricamente contrapposta, secondo uno schema che ubbidisce ad alcune modalità con cui nelle lastre Campana sono rappresentati temi mitologici trasformando l'iconografia greca. La contrapposizione simmetrica che caratterizza le lastre Campana con temi mitologici – v. la contesa del tripode delfico tra Apollo ed Ercole, l'adorazione dell'*omphalos* tra sacerdotesse da considerare istanze di Apollo e Artemide, il signore e la signora delle belve, ecc. – rappresenta infatti, come rilevava Borbein, uno schema meno consueto al mondo greco, anche se non estraneo ad esso nell'ambito delle divinità connesse al mondo ctonio.

Nel corso di questo lavoro, su quale sia stato il motivo della scelta delle ninfe danzanti nei temi della propaganda augustea, abbiamo formulato un'ipotesi, che nasce dalla ripresa in dettaglio della pittura già citata della casa di Fabio Secondo a Pompei così spesso chiamata in causa a proposito delle leggende romulee per il rapporto con il racconto di Dionigi d'Alicarnasso: oltre al tempio della Vittoria e al Lupercal, vi sono stati riconosciuti anche il tempio di Vesta, alluso dal fuoco sull'altare a sinistra di Rhea addormentata, il *ficus ruminalis* a sinistra di Hermes.⁸⁵ Ma nell'angolo inferiore a destra

82 Per un elenco delle colonne d'acanto riprodotte nel mondo romano: Larson 2007, 184. Per la diffusione di ninfe danzanti, diverse dal tipo con *kalathiskos*, v. anche Jenkins 2005; Di Franco 2016.

83 Habetzeder 2011, 10 fig. 2; cfr. Amandry et al. 1991, 84–90 e bibl. citata.

84 Cfr. Cadario 2008, 282 che rileva la novità d'uso di queste ninfe con tale funzione.

85 Wiseman 1981, 36; Pensabene 1991, 23.

vi è una figura femminile con le braccia alzate che potrebbe richiamare un gesto di chi sta profetizzando e per la quale Blanckenhagen ha proposto di riconoscere la ninfa Tiberina, mentre il Pais e altri una delle divinità connesse al Velabro, come Rumina, la dea del *ficus Ruminalis*, Volupia, Angerona e Acca Larentia.⁸⁶ Ci si è chiesti se le ninfe danzanti ai lati del Palladio nelle lastre Campana e in altri monumenti non vadano collegate anche con figure in atto di profetizzare raggiunta l'estasi attraverso la danza sfrenata, e se non possano identificarsi con alcune delle divinità minori citate sopra del Velabrum, a cui si può aggiungere Carmenta/Temi, madre di Evandro e divinità oracolare, o comunque se queste, data la loro natura, abbiano condizionato la scelta iconografica di questo tipo di ninfe.

Si tratta di un tipo che nell'arte romana sarà adattato ecletticamente a vari contesti e classi di materiali. Nella ceramica aretina e tardo italica compaiono anche insieme a candelabri, altari, colonne, crateri, strumenti musicali, statuette che non sono *Palladia*, e ornati vegetali,⁸⁷ accompagnandosi inoltre a figure di satiri, eroti e fanciulle alate che suonano la cetra⁸⁸ e rivelando a una tendenza ad una immagine polifunzionale. Tuttavia in monumenti ufficiali, come le statue loriccate imperiali, il motivo delle ninfe danzanti associato al Palladio conserva un esplicito significato non dissimile a quello presente nelle lastre Campana, dove, si è visto, è da escludere una lettura in chiave solo decorativa. Sia ninfe con *kalathiskos*, sia vittorie alate talvolta danzanti sono raffigurate oltre che con il Palladio, anche ai lati di un candelabro – così sul retro della corazza del Germanico in bronzo di Amelia⁸⁹ – dove dunque il riferimento che accompagna le ninfe è più esplicitamente apollineo.

Sono dunque le figure con cui è associato questo tipo di ninfe che ne permettono una lettura dei significati assunti di volta in volta ed è il persistere di alcuni dettagli iconografici, come la forma del copricapo, a tradire una sfera divina originaria differenziata e articolata che abbiamo visto ci riporta al mondo dei miti attici collegati all'Acropoli e alle sue pendici: miti che abbiamo detto sono spesso usati come pendent ai miti delle origini di Roma e che spiegano anche nelle lastre Campana l'utilizzo in chiave romana di figure nate nell'arte greca.

86 Su tali proposte cfr. Wiseman 1981,

87 La Rocca 2002, 652–655.


88 Habetzeder 2012, 13.

89 Cadario 2011; Habetzeder 2012, 10.

Bibliografia

Per l'elenco delle opere citate da questo articolo si rimanda alla BIBLIOGRAFIA COMPLETA alla fine del volume.

Signatura

Professore Patrizio Pensabene
Università degli Studi "La Sapienza" di Roma
Dipartimento di Scienze dell'Antichità
patrizio.pensabene@uniroma1.it
 <https://orcid.org/0000-0002-2558-903X>