

Estratto da **ATHENAEUM** - Studi Periodici di Letteratura e Storia dell' Antichità  
fondati da **CARLO PASCAL** e pubblicati sotto gli auspici dell' Università di Pavia

---

NUOVA SERIE - Vol. LXVI

Fascicolo III-IV 1988

Claudia Perassi

**CORRENTI ARTISTICHE  
NELLA MONETAZIONE ROMANA REPUBBLICANA  
PRECEDENTE L'INTRODUZIONE DEL DENARIO**



**AMMINISTRAZIONE DI ATHENAEUM  
UNIVERSITÀ - PAVIA**

---

COMO - LITOGRAFIA NEW PRESS - 1988

## CORRENTI ARTISTICHE NELLA MONETAZIONE ROMANA REPUBBLICANA PRECEDENTE L'INTRODUZIONE DEL DENARIO\*

Lo studio delle raffigurazioni monetali che compaiono sulle serie fuse e coniate, in bronzo e in argento, prima dell'introduzione del denario <sup>(1)</sup> può fornire preziose indicazioni per la ricostruzione del quadro culturale e artistico della Roma medio repubblicana, ancora lacunoso e denso di problemi <sup>(2)</sup>.

---

Questo lavoro è la rielaborazione di una parte della mia tesi di laurea. Ringrazio di cuore il prof. Gian Guido Belloni che mi ha esortato in questo studio, seguendolo con pazienza e con suggerimenti e consigli sempre preziosi.

Questo articolo è stampato con un parziale contributo del M.P.I.

\* Per i riferimenti fotografici ho usato, per quanto possibile, testi in cui la validità scientifica si accompagna a illustrazioni tipograficamente efficaci, idonee, perciò, a stabilire confronti di carattere stilistico.

(1) Circa la datazione di queste serie monetali (*aes grave*, didrammi) non esiste accordo fra gli studiosi. Esse sono, in genere, considerate pressoché contemporanee e datate in un ambito cronologico compreso tra la fine del IV a.C. e gli anni finali del III a.C. Fondamentale per questa fase della monetazione repubblicana è l'opera di R. Thomsen, *Early Roman Coinage*, 3 voll., Copenhagen 1957-1961 (d'ora in avanti *ERC*), alla quale rimando per l'esposizione delle diverse teorie a lui precedenti (vol. I, pp. 210-247: «160 Years of Research»). L'A. pone l'introduzione della monetazione a Roma nel 289 a.C. ca., con la serie di *aes grave* Giano/Mercurio; data poi i primi didrammi con la scritta ROMANO (Marte/Testa di cavallo; Apollo/Cavallo) al periodo della guerra contro Pirro e la prima emissione di *aes grave* con prua al 235 a.C. ca. M.H. Crawford (*Roman Republican Coinage*, 2 voll., Cambridge 1974; d'ora innanzi *RRC*) propone di datare la prima serie di *aes grave* Giano/Mercurio al 280 a.C. ca., contemporaneamente alla coniazione del primo didramma (Marte/Testa di cavallo). L'emissione dei didrammi e delle diverse serie fuse in bronzo — alle quali si sarebbe affiancato nel 275 a.C. ca. la coniazione di monete enee — sarebbe continuata fino al 225 a.C. ca. A questa data Crawford colloca l'introduzione del «quadrigato» e della serie librale con prua (cfr. *RRC*, I, pp. 35-45). Successivamente, però, lo stesso A. ha retrodatato il primo didramma al 310-300 a.C. ca., collegandolo, in via ipotetica, alla costruzione della Via Appia (cfr. *La moneta in Grecia e a Roma*, Roma-Bari 1982, pp. 99-100; *Coinage and Money under the Roman Republic. Italy and the Mediterranean Economy*, London 1985, p. 29). Si tornerebbe, così, in parte, alla tanto contrastata teoria, della quale fu esponente in Italia principalmente L. Breglia, che data la prima emissione romana in argento attorno al 320 a.C. (cfr. L. Breglia, *La prima fase della coniazione romana dell'argento*, Roma 1952): ha richiamato la mia attenzione su quest'ultimo aspetto della questione il prof. G.G. Belloni.

Senza entrare nel merito di problemi così complessi e tanto dibattuti, mi limito in questo studio a assumere per tutte le emissioni in esame una datazione che le colloca, comunque, genericamente in età medio repubblicana. Anche l'identificazione delle zecche, soprattutto per quanto riguarda i primi didrammi, è soggetta a numerose interpretazioni, oscillanti fra Roma stessa e varie città dell'Italia centro-meridionale. Da parte mia condivido l'opinione di R. Thomsen, *ERC*, III, pp. 49-77 e di quanti pongono a Roma anche la produzione delle prime serie di *aes grave*: è infatti indubbio che vi fossero in città già alla fine IV-inizi III a.C. artigiani in grado di fabbricare monete con la tecnica della fusione. L'esistenza, nello stesso periodo, di botteghe artigiane che lavorano il bronzo è attestata inequivocabilmente dall'iscrizione della Cista Ficoroni.

(2) Molto materiale archeologico databile all'età medio repubblicana fu riunito nell'esposizione del 1973: cfr. AA.VV., *Roma medio repubblicana. Aspetti culturali di Roma e del Lazio nei secoli IV e III a.C.*, Roma 1973. Su questo periodo dell'arte romana, si veda: F. Poulsen, *Die Römer republikanische Zeit und ihre Stellung zur Kunst*, «Die Antike», 13 (1937), pp. 125 ss.; O. Vessberg, *Studien zur Kunstgeschichte der römi-*

Naturalmente una ricerca di questo genere, che esamini cioè le monete come testimonianza d'arte, deve tenere presente la peculiarità dell'oggetto, legata alla sua tecnica di fabbricazione. Come è noto, la produzione monetale antica è strettamente artigianale: essendo all'opera, nello stesso momento, più artigiani addetti alla preparazione delle forme per la fusione e dei coni, è chiaro che affermazioni circa lo stile dell'immagine di una determinata moneta possono non valere per un'altra, della stessa serie o emissione, prodotta però da un diverso artigiano<sup>(3)</sup>. Proprio in questa particolarità risiede, comunque, uno dei dati più importanti che la monetazione può fornire agli studi di storia dell'arte: è infatti possibile, tramite essa, rintracciare le diverse correnti artistiche che, contemporaneamente, operano in un determinato periodo, giungendo così a percepirlle tutte le molteplici sfaccettature.

I soggetti delle serie di *aes grave* anteriori a quelle con la prua<sup>(4)</sup> hanno precedenti iconografici nella monetazione greca, della Magna Grecia e dell'Etruria<sup>(5)</sup>: ma non è possibile escludere *a priori* l'esistenza di modelli a tutto tondo, tanto più per effigi come la testa di Apollo o di Minerva che così spesso erano state rappresentate nella statuaria<sup>(6)</sup>. La testa di Apollo raffigurata sugli assi della serie Apollo/Apollo è tipologicamente simile a immagini monetali che compaiono su emissio-

---

*schen Republik*, «Acta Instituti Romani Regni Sueciae», VIII, Lund-Leipzig 1941, pp. 93-109; G. Becatti, *L'arte romana*, Milano 1962, pp. 5-28; R. Bianchi-Bandinelli (con contributi di J. Eggers e F. Coarelli), *Romana arte*, in *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale* (d'ora in avanti *EAA*), VI, 1965, pp. 944-949; R. Bianchi Bandinelli, *L'arte romana nel centro del potere. Dalle origini al II d.C.*, Milano 1969, pp. 1-35; R. Bianchi Bandinelli - M. Torelli, *Etruria. Roma*, Torino 1976, pp. 68-72; B.M. Felletti Maj, *La tradizione italica nell'arte romana*, Roma 1977, cap. I; G.A. Mansuelli, *Roma e il mondo romano*, Torino 1981, pp. 5-11.

(3) Per tutto quanto riguarda i problemi e le questioni metodologiche circa l'uso della moneta quale testimonianza d'arte, rimando a G.G. Belloni, *Monete romane (repubblica e impero) in quanto opera d'artigianato e arte. Osservazioni e impostazione di problemi*, «ANRW» 13 (1985), 3, pp. 89-114.

(4) Queste otto serie, basate su un'unità — l'asse — del peso approssimativo di una *libra*, strutturate in frazioni e raramente anche in multipli, prendono nome, in genere, dai soggetti raffigurati, rispettivamente, sul diritto e sul rovescio dell'asse: serie pesante Giano/Mercurio (con i seguenti nominali: asse, semisse, triente, quadrante, sestante, oncia e semioncia); serie pesante Apollo/Apollo (dall'asse all'oncia); serie Dioscuuro/Apollo (incompleta, solo asse e semisse); serie della Ruota (tutti i nominali recano sul rovescio una ruota a sei raggi; dall'asse al sestante, più i multipli rappresentati dal *tressis* e dal dupondio); serie Diana/Diana senza simbolo (dall'asse alla semioncia); serie leggera Giano/Mercurio (dall'asse all'oncia); serie leggera Apollo/Apollo con simbolo (asse, semisse, quadrante e sestante); serie Diana/Diana con simbolo (dall'asse all'oncia). Esistono inoltre tre pezzi isolati: un asse Minerva/Toro (al rovescio, la scritta ROMA); un asse Testa di leone/Testa di cavallo; un semisse Testa di toro/Prua. Cfr. *ERC*, I, pp. 59-80.

(5) Uno solo è il soggetto che non ha alcun precedente nella monetazione anteriore, e cioè la mano aperta, effigiata sui due lati del quadrante della serie Giano/Mercurio e Diana/Diana: cfr. *ERC*, I, p. 162.

(6) Circa i complessi problemi attinenti il lavoro di copia, l'uso di modelli per la zecca, il prototipo nell'ambito della monetazione, i rapporti fra incisione monetaria, statuaria e glittica, si veda: G.G. Belloni, *art. cit.*

ni della Magna Grecia e siciliane (7), sulle quali la divinità viene effigiata con i lunghi capelli trattenuti da un nastro o dalla corona di alloro. Questo tipo è interpretato sulle monete romane secondo moduli stilistici diversi: gli assi della fig. 1 (8) mostrano un'immagine delicata e vivacemente espressiva, abbastanza simile, possiamo ritenere, al modello greco dal quale dipende, ma vi si nota l'affiorare di alcuni elementi caratteristici delle inclinazioni figurative dell'artigianato italico. I tratti sono in alcune parti del volto — soprattutto la bocca, il naso e l'angolo collo-mento — un poco duri e rigidi, la capigliatura tende a schematizzarsi sulla nuca in un susseguirsi di grosse onde parallele. Il complesso della struttura rivela una decisa tendenza alla semplificazione, attenuando, talora fortemente, i passaggi dei piani, cosicché la guancia appare più larga che dotata di curvatura plastica ed il medesimo rapido ritmo continua nel collo e nella fronte.

Il punto di arrivo di questa tendenza artistica, che parte da un modello greco ma poi riprende i modi formali che provengono con una loro energia dalla cultura italica, è documentato con evidenza nell'asse della fig. 2 (9): il volto di Apollo è caratterizzato dalla bocca grande e dalle labbra tumide, dal naso lungo con il setto rilevato, dal mento sporgente e pesante. Le guance sono a piani ampi, con la mascella rozzamente squadrata sul diritto e invece appiattita e inerte sul rovescio. Le ciocche della capigliatura si dispongono pesanti e piuttosto fiacche sul capo, separate da solchi profondi, mentre quelle che incorniciano il volto sono riunite in una massa in forte rilievo. È invece a causa di una matrice alquanto consunta o di una non bene riuscita fusione se queste si presentano indistinte nella loro fattura, ma è comunque chiaro che gli influssi del prototipo greco sono quasi annullati dal prevalere della sensibilità italica. Ovviamente non è possibile stabilire se tali teste, di stile così prettamente italico, derivino direttamente dal modello greco o se invece vi sia stata la mediazione di una moneta romana nelle cui figure già affioravano i caratteri formali qui tanto evidenti.

Le effigi raffigurate sulle emissioni che stiamo esaminando si inseriscono, com'è naturale, nell'ambito più ampio della produzione artigianale romana e, più in generale, italica. Ciò risalta con chiarezza dal confronto con opere, soprattutto fittili, di fabbricazione locale, nelle quali si constata l'emergere di tendenze simili a quelle riscontrate sulle monete — evidentemente nel complesso e con le peculiarità dei diversi materiali e delle diverse tecniche usate. La figura muliebre assisa in tro-

---

(7) Fra le tante ricordiamo, perché fra le più simili, le immagini di Apollo raffigurate sulle 50 e 100 lire di Siracusa del 315-305 a.C. e del 289 a.C. ca., in G.K. Jenkins, *Monnaies grecques*, Fribourg 1972, nn. 629, 632.

(8) Quasi tutti i pezzi delle serie di *aes grave* riprodotti sono tratti da E.J. Haeblerlin, *Aes grave. Das Schwergeld Roms und Mittelitaliens*, 2 voll., Frankfurt-am-Main 1910 (d'ora in avanti H.). Gli esemplari della fig. 1 sono in H. tav. 34, n. 2 (rovescio); tav. 34, n. 8 (diritto).

(9) H. tav. 94, n. 14.

no (fig. 3) <sup>(10)</sup>, di fabbricazione capuana, datata dalla Bonghi Jovino intorno alla fine del IV a.C., deriva da modelli greci e italoti ed è, quanto a concezione compositiva, assai vicina alle teste di Apollo sugli assi della fig. 1. Nella testa fittile del IV-III a.C. (fig. 4) <sup>(11)</sup>, anch'essa da Capua, questo linguaggio locale diventa preminente e l'artigiano crea un volto che, come quelli sull'asse della fig. 2, è pesante e carnoso, contraddistinto dal mento massiccio, dal naso molto pronunciato e rigido, dalla bocca con labbra sporgenti e con una capigliatura resa da grosse ciocche disposte a raggiera, distinte da nette incisioni.

L'iconografia greca, dunque, giunta attraverso la mediazione dell'ambiente siciliano o italota, tanto nelle officine della Campania quanto nella zecca romana, viene accolta e interpretata dagli artigiani italici in modo differente, a seconda della loro formazione culturale e sensibilità. L'asse della fig. 5 <sup>(12)</sup> denota chiaramente il coesistere di questi diversi modi di recepire e rielaborare il modello greco o magno greco: infatti la testa di Apollo raffigurata sul diritto si avvicina maggiormente a quelle dell'asse fig. 2 in cui prevale il gusto italico, mentre la testa sul rovescio è stilisticamente affine a quelle che, ad evidenza, conservano un ricordo più vivo e sentito dei prototipi da cui derivano.

La stessa varietà di stili si può osservare nelle teste di Minerva sul diritto dell'asse con la scritta ROMA <sup>(13)</sup>. Questo tipo di Minerva presentata in veduta frontale, con elmo ornato da tre pennacchi, risale a un'analogia immagine di Atena documentata per la prima volta, per quanto risulta, alla fine del V a.C. su un tetradramma di Siracusa firmato da Eukleidas <sup>(14)</sup> e che si ripete in seguito su emissioni della stessa città e su quelle di altre, come Eraclea, Velia e Taranto <sup>(15)</sup>. L'asse della

---

<sup>(10)</sup> M. Bonghi-Jovino, *Capua preromana. Terrecotte votive. Catalogo del Museo Provinciale Campano*, II, *Le statue*, Firenze 1971, tav. XVI, n. 1. La statua, che nell'acconciatura e nel trattamento stesso dei capelli richiama sia esemplari italoti che altri di ambiente greco (cfr. p. 50), conserva «nel taglio generale il ricordo di modelli greci, ma nei particolari si esprime con linguaggio locale» (p. 29).

<sup>(11)</sup> Id., *Capua preromana. Terrecotte votive. Catalogo del Museo Provinciale Campano*, I, *Teste isolate e mezzetestate*, Firenze 1965, tav. XXVII, n. 2. Il tipo femminile con *melonenfrisur* fa la sua comparsa, secondo la Bonghi Jovino, nella seconda fase della produzione capuana in terracotta (IV-III a.C.), perdurando, con leggere modificazioni, anche nella terza (III-II a.C.) (cfr. p. 24).

<sup>(12)</sup> H. tav. 34, n. 3.

<sup>(13)</sup> Cfr. nota 4. Sul rovescio è raffigurato un toro che avanza verso destra; in alto, possono esservi tre diversi segni distintivi: caduceo, lettera L; I. Questo particolare ha fatto ipotizzare l'esistenza di tre diverse officine: Roma (segno di valore I = asse); Luceria, *Lanuviu* o altre città (lettera L), non identificabile (caduceo). Secondo altri studiosi, invece, L indicherebbe *libra* (cfr. H. pp. 141-142): in questo caso tutti gli assi potrebbero essere assegnati alla sola zecca di Roma (cfr. ERC, III, pp. 226-229).

<sup>(14)</sup> G.K. Jenkins, *op. cit.*, n. 400. Cfr. anche ERC, I, p. 166.

<sup>(15)</sup> Cfr. R.S. Poole, *A Catalogue of the Greek Coins in the British Museum. Sicily*, London 1876, nn. 226-231; 281 (dracme e frazioni, statere d'argento di Siracusa); G.K. Jenkins, *op. cit.*, n. 467 (stateri di Eraclea); n. 473 (stateri di Velia); R.S. Poole, *A Catalogue of the Greek Coins in the British Museum. Italy*, London 1873, nn. 366-367 (stateri d'argento di Taranto).

fig. 6<sup>(16)</sup> e un secondo esemplare<sup>(17)</sup> mostrano una testa di Minerva dai lineamenti insieme gentili ed energici, documentando l'opera di artigiani che attingono più direttamente al modello greco. Con notevole abilità hanno saputo raffigurare il volto in leggero scorcio, presentazione questa molto impegnativa, perché si deve rendere su di un piano la forte sporgenza del naso e del mento e il rientrare delle cavità orbitali, graduando nello stesso tempo la struttura plastica di tutta la testa. Un tratto italico si nota però nel modo di rappresentare la capigliatura, con ciocche dall'ondulazione piuttosto rigida e molto distanziate fra loro.

Su altri pezzi della stessa serie (fig. 7)<sup>(18)</sup> sono raffigurati invece volti semplicisticamente ovali, nei quali gli occhi e la bocca si distinguono per un'incisività facile, mentre le gote hanno una struttura che le palesa come zone di particolare interesse per una concezione rustica della bellezza femminile. La lieve torsione della testa sull'asse fig. 6 è sostituita da un'assoluta frontalità<sup>(19)</sup>, i capelli e i pennacchi sono resi con una stilizzazione quasi simmetrica, le guance, dalla profilatura rigidamente lineare, sono risolte con una massa plastica pesante e inerte.

Stilisticamente simile a quest'ultima testa di Minerva, pur se attribuita a un'età più antica (prima metà del V a.C.) è la Menade raffigurata su un'antefissa fittile (fig. 8) ritrovata a Fratte di Salerno<sup>(20)</sup>, di produzione locale, che rielabora un tipo siceliota. In essa è la stessa struttura abbreviata del volto, nel quale emergono bruscamente il grosso naso e la bocca dalle labbra molto evidenti, lo stesso trattamento dei capelli, ridotti al susseguirsi di segni paralleli, la stessa rozzezza di esecuzione.

Anche la testa femminile elmata raffigurata su nominali delle serie Diana/Diana<sup>(21)</sup> e della Ruota è un tipo assai diffuso nella monetazione della Magna Grecia. Può essere interessante notare, a questo proposito, come la testa di Atena con elmo ornato da un grifone sul diritto di un didramma coniato a Velia nel IV a.C. (fig. 9)<sup>(22)</sup> mostri notevoli affinità iconografiche e di stile con quella di Diana sul

(16) H. tav. 55, n. 1 (al rovescio, L).

(17) H. tav. 55, n. 2 (al rovescio, L).

(18) H. tav. 55, n. 9 (al rovescio, L); cfr. anche H., tav. 55, n. 5 (al rovescio, I).

(19) Sulla propensione dell'arte italica alla veduta frontale, cfr. R. Bianchi Bandinelli - M. Torelli, *op. cit.*, p. 19; R. Bianchi Bandinelli, *Frontalità*, in *EAA*, III, 1960, pp. 742-744; M. Bonghi Jovino, *op. cit.*, II, p. 31; B.M. Felletti Maj, *op. cit.*, p. 30.

(20) P.C. Sestieri, *Scoperte a Fratte di Salerno*, «BA» 34 (1949), p. 345, fig. 8. «L'influsso greco si rivela (...) nell'acconciatura della Menade, i cui capelli sulla fronte sono separati e lasciano vedere un *ampyx* intorno al quale si arrotolano, secondo una moda tipicamente italiota della metà circa del V secolo a.C.» (*l. cit.*)

(21) L'identificazione della divinità è incerta tra Diana, Roma e Minerva. Cfr. H. Zehnacker, *Moneta. Recherches sur l'organisation et l'art des émissions monétaires de la République romaine (289-31 av. J.C.)*, BE-FAR 222 (1973), I, p. 227.

(22) G. Bruni, *Monete lucane e bruzie nel Museo di Catanzaro*, Cava dei Tirreni 1977, tav. 78.

diritto di un dupondio romano (fig. 10) <sup>(23)</sup>. Diverso è il copricapo delle due divinità, ma numerosi sono gli elementi che le accomunano in una delicata immagine femminile, come il naso notevolmente lungo e affilato, sulla stessa linea di profilo della fronte, la bocca dalle labbra morbide e leggermente dischiuse, il mento tondeggiate, l'occhio grande e luminoso e, perfino, l'anomala inclinazione dell'orecchio, evidente soluzione di un ritmo compositivo che segue l'andamento obliquo del complesso delle strutture.

Altri esemplari romani (fig. 11) <sup>(24)</sup> recano immagini di Diana sulle quali agisce fortemente l'influsso dello stile italico: esse, come nel caso degli assi già esaminati, possono essere avvicinate a prodotti fittili di fabbricazione campana e laziale, per esempio una testa maschile da Capua <sup>(25)</sup> o un'antefissa con testa di Menade, ritrovata nel Tevere, databile al II a.C. (fig. 12) <sup>(26)</sup>. Tutte le teste ora citate, sia in terracotta sia su monete, sono caratterizzate dalla ricerca di una forte espressività, ottenuta con mezzi semplici e ingenui, che consistono essenzialmente nell'accentuare i particolari fisionomici del volto più evidenti, i quali perciò risaltano con forte spicco sulle superfici poco differenziate della plastica del viso. Come afferma Kaschnitz-Weinberg a proposito di alcune teste del III a.C. da Tarquinia, l'equilibrio fra le diverse parti del volto riscontrabile nelle opere di produzione greco-ellenistica viene, in questi prodotti di arte italica, completamente abolito e l'espressività tende a «concentrarsi nella bocca e negli occhi» <sup>(27)</sup>. Nelle immagini monetali quest'ultimo aspetto è meno facilmente riscontrabile, poiché la zona periculare, essendo una delle più difficili da rendere, viene spesso risolta in modo piuttosto sommario.

Un'analogha accentuazione dei particolari del viso si può ritrovare in alcune teste raffigurate sui semissi delle serie Giano/Mercurio e Diana/Diana (fig. 13) <sup>(28)</sup>. Per la creazione di figure così poco differenziate — tanto che sono state identificate, anche a motivo della mediocrità dell'esecuzione, come divinità sia maschili che

<sup>(23)</sup> ERC, I, p. 68, n. 57 (dupondio della serie della Ruota).

<sup>(24)</sup> H. tav. 28, n. 22 (asse della serie Diana/Diana con simbolo); cfr. anche H. tav. 23, n. 5 (dupondio della serie della Ruota); tav. 27, n. 1 (rovescio, asse della serie Diana/Diana con simbolo).

<sup>(25)</sup> M. Bedello, *Capua preromana. Terrecotte votive. Catalogo del Museo Provinciale Campano*, III, *Testine e busti*, Firenze 1974, tav. XXXIII, nn. 5-6. La testa è definita dall'A. come «pressoché indatabile» (p. 20); «la foggia della pettinatura ricorre» però «in una doppia testa raffigurata su una gemma-scarabeo del IV secolo a.C.» (p. 90).

<sup>(26)</sup> *Museo Nazionale Romano. Le terrecotte*, III, 1, *Antefisse*, a cura di P. Pensabene e M.R. Sanzi di Mino, Roma 1983, p. 108, tav. XLI, n. 165.

<sup>(27)</sup> G. von Kaschnitz-Weinberg, *Studien zur etruskischen und frühromischen Porträtkunst*, «RM» 41 (1926), p. 197.

<sup>(28)</sup> E.A. Sydenham, *The Coinage of the Roman Republic*, London 1952, tav. 7, n. 39 (semisse della serie Diana/Diana); cfr. anche H. tav. 27, n. 7; tav. 29, n. 1 (semissi della serie Diana/Diana).

femminili <sup>(29)</sup> —, è probabile che gli artigiani romani abbiano lavorato senza seguire un modello greco e si siano espressi con un loro modesto linguaggio autonomo. Molte di esse sono, infatti, in un certo senso, paragonabili con immagini che compaiono su monete di Cuma (fig. 14) <sup>(30)</sup> datate all'ultimo venticinquennio del V a.C., cioè al periodo della conquista sannitica della Campania, quando alla popolazione grecizzata si sostituirono genti provenienti dalle regioni più interne della penisola, che, a quell'epoca, non avevano ancora assimilato significative influenze dalle zone vicine, culturalmente più evolute <sup>(31)</sup>. La testa di Ninfa effigiata sulla monetazione di Cuma, e che fino ad allora aveva seguito le tendenze artistiche dell'arte greca, subisce in questo periodo una brusca alterazione: vengono creati volti assai simili a quelli raffigurati sui semissi romani ora esaminati, definiti da un profilo pesante che si caratterizza per il grosso mento sporgente, la bocca tumida e il lungo naso uniti tra loro senza alcun passaggio intermedio, l'occhio grande e contornato da palpebre spesse, la capigliatura strettamente aderente alla testa <sup>(32)</sup>.

\*\*\*

Secondo l'opinione pressoché concorde di tutti gli studiosi <sup>(33)</sup>, nella seconda metà del III a.C. viene introdotta a Roma la serie di *aes grave* caratterizzata dal recare sul rovescio di tutti i nominali l'immagine di una prua. Sui diritti sono raf-

---

<sup>(29)</sup> R. Thomsen, *ERC*, I, p. 59, identifica le due divinità effigiate sul semisse della serie Giano/Mercurio come Marte e Venere; E.A. Sydenham, *op. cit.*, p. 4, n. 15, indica come Marte (o Minerva) la testa sul diritto, mentre definisce genericamente quella sul rovescio come «testa femminile». M.H. Crawford, *RRC*, I, p. 133, n. 14/2, concorda con Sydenham per il rovescio, identificando la testa sul diritto come Minerva. Le effigi sul semisse delle serie Diana/Diana sono invece così classificate dai tre autori: Marte/Marte (R. Thomsen, *ERC*, I, p. 75; E.A. Sydenham, *op. cit.*, p. 3, n. 32), Minerva/Minerva (M.H. Crawford, *RRC*, I, p. 137, n. 21/2).

<sup>(30)</sup> R. Bianchi Bandinelli - A. Giuliano, *Etruschi e italici prima del dominio di Roma*, Milano 1973, fig. 149. Cfr. anche: G. Colonna, *Italica, arte*, in *EAA*, IV, 1961, pp. 264-265; L. Breglia, *Posizione della Campania nell'arte italica*, «Critica d'arte» 7 (1941-1942), pp. 35-36.

<sup>(31)</sup> Naturalmente oggetti di origine straniera erano già giunti nel Sannio fin dai secoli anteriori, ma queste importazioni dai centri dell'Apulia, dal Piceno, dalla Campania e dalla Magna Grecia non avevano ancora esercitato alcuna influenza sulla produzione locale. Si veda: M. Rotili, *L'arte del Sannio*, Benevento 1952; E.T. Salmon, *Samnum and the Samnites*, Cambridge 1967, p. 126.

<sup>(32)</sup> La stessa alterazione è stata riscontrata nelle raffigurazioni monetali di altre zecche campane, come, per esempio, quella di Napoli: cfr. L. Breglia, *art. cit.*, p. 36; Id., *Una testa di arte italica nel Museo Campano*, «Le Arti» (1941-1942), pp. 40-44.

<sup>(33)</sup> R. Thomsen, *ERC*, III, p. 263, data l'introduzione dell'*aes grave* con prua al 235 a.C.; M.H. Crawford, *RRC*, I, pp. 42-44; *Coinage and Money...*, cit., pp. 52 ss., al 225 ca. Per le teorie formulate prima della pubblicazione dell'opera del Thomsen, cfr. *ERC*, I, pp. 210-247.



figurate invece delle teste di divinità<sup>(34)</sup>. In genere esse rientrano nell'ambito di quello stile italico che abbiamo già riscontrato su monete delle serie precedenti<sup>(35)</sup>; alcune si distinguono invece per un trattamento più accurato e organico delle superfici e per una fattura meno rozza e aspra<sup>(36)</sup>.

Soggetti nuovi nella monetazione romana sono le teste di Ercole, Saturno<sup>(37)</sup> e Giano barbato.

Il primo è raffigurato giovane e imberbe, con il capo avvolto nella pelle di leone, secondo un'iconografia molto diffusa nella monetazione greca e della Magna Grecia, soprattutto da Alessandro Magno in poi<sup>(38)</sup>. Gli esemplari che conosciamo<sup>(39)</sup> sono, generalmente, piuttosto mal riusciti dal punto di vista tecnico e recano immagini poco curate, in cui a stento si riesce a riconoscere la *leontís*, ridotta ad una specie di massa che ricopre totalmente la testa dell'eroe. Su alcuni quadranti, per esempio quello della fig. 15<sup>(40)</sup>, il volto di Ercole ricorda ancora i tratti forti e potenti che lo contraddistinguono nella monetazione greca precedente. Nel campo dell'artigianato italico un confronto abbastanza prossimo si può istituire con un'antefissa del Museo del Sannio (fig. 16)<sup>(41)</sup>, anche se di un'età anteriore (V a.C.), raffigurante Ercole con la pelle leonina sul capo, e che presenta, come la testa sul quadrante in esame, una plastica del volto che riassume con la massima concisione i passaggi dei piani, occhi infossati a pupilla sporgente, bocca dalle labbra carnose, secondo il motivo fisionomico riscontrato più volte, ma che si differenzia da essa per la fattura più accurata e ricca di particolari della *leontís*.

Su altri esemplari, per esempio quello della fig. 17<sup>(42)</sup>, l'influsso esercitato dal gusto italico diventa preminente, dando origine a immagini in cui non esiste più traccia di modelli greci.

(34) Le divinità raffigurate sulla serie librale sono: Giano (asse), Saturno (semisse), Minerva (triente), Ercole (quadrante), Mercurio (sestante), Roma (uncia).

(35) Cfr., per esempio, H. tav. 17, n. 6 (triente, serie librale); H. tav. 18, n. 10 (sestante, serie librale); E.A. Sydenham, *op. cit.*, tav. 11, n. 74 (triente, serie librale).

(36) Si veda, per esempio, E.A. Sydenham, *op. cit.*, tav. 11, n. 76 (sestante, serie librale); tav. 11, n. 77 (uncia, serie librale); H. tav. 17, n. 16 (triente, serie librale).

(37) La testa viene anche identificata con Giove (cfr. *ERC*, I, p. 80).

(38) Si vedano, per esempio, le 20 lire di Siracusa del 415/413-406 a.C. ca. in P.R. Franke - M. Hirmer, *Die griechische Münze*, München 1964, tav. 46, n. 125; i tetradrammi di Camarina del 420-405 a.C. ca. in *ibid.*, tav. 53, nn. 148-149; lo statere di Taranto del 315 a.C. ca., in G.K. Jenkins, *op. cit.*, n. 452; l'obolo e il triobolo di Crotona (420-316 a.C.), in G. Bruni, *op. cit.*, tavv. 42, 44; il diobolo emesso dai Lucani nel III a.C., in *ibid.*, tav. 1.

(39) È ovvio che la nostra indagine è limitata agli esemplari editi; possono esservi quindi quadranti ben riusciti tecnicamente, non pubblicati, o anche eventualmente non giunti fino a noi.

(40) *ERC*, I, p. 81, n. 92 (quadrante della serie librale).

(41) M. Rotili, *Il Museo del Sannio nell'Abbazia di S. Sofia e nella Rocca dei Rettori a Benevento* (Itinerari dei Musei, Gallerie e Monumenti d'Italia 111), Roma 1967, fig. X, a.

(42) E.A. Sydenham, *op. cit.*, tav. 11, n. 75 (quadrante della serie librale).

Anche il tipo di Saturno laureato ha precedenti numerosissimi su monete emesse in Grecia e Magna Grecia, che con la stessa iconografia raffigurano, però, Zeus. Possiamo citare, fra le ultime, lo statere coniato da Alessandro il Molosso a Taranto nel 334-331 a.C. (43) e lo statere di Locri del 334-280 a.C. ca. (44). I semissi della fig. 18 (45) possono essere avvicinati, non solo per la tipologia, ma in parte anche per il loro orientamento artistico, agli esemplari ora citati. Come spesso avviene, il passaggio di un'iconografia da un modello greco a un lavoro eseguito in officine romane comporta la semplificazione e l'irrigidimento degli elementi della capigliatura e dei riccioli della barba, la quale, sul semisse del Medagliere di Milano (fig. 18 a), tralasciando le leziosità calligrafiche e i virtuosismi di cui paiono quasi compiacersi gli incisori degli stateri in esame, tende a trasformarsi in quell'insieme di piccoli globuli che si ritrova anche in altre effigi di questa serie di *aes grave* (46) (v. *infra*). Il volto di Saturno mostra lineamenti marcati e severi mantenendo, però, una certa delicatezza di modellato, reso con graduati passaggi plastici, e non accentua i particolari fisionomici, che rimangono fra loro ben proporzionati.

Ma l'impostazione ancora vicina al modello greco di questi semissi resta abbastanza eccezionale, perché altri pezzi, che prenderemo in esame più avanti, recano invece teste stilisticamente molto dipendenti dalle concezioni formali italiche (figg. 20 e 21).

Il tipo di Giano barbato raffigurato sul diritto dell'asse può, con un notevole grado di verisimiglianza, essere considerato una creazione originale degli artigiani romani, perché per questo soggetto non poterono ricorrere a un modello tratto dalla precedente monetazione della Magna Grecia (47). Naturalmente non è possibile escludere l'esistenza di una testa a tutto tondo, probabilmente in terracotta, a noi

---

(43) P.R. Franke - M. Hirmer, *op. cit.*, tav. XI.

(44) *Ibid.* tav. 101, n. 292.

(45) G.G. Belloni, *Le monete romane dell'età repubblicana. Catalogo delle Raccolte Numismatiche del Castello Sforzesco*, Milano 1960, tav. 4, n. 19 (serie librare); H. tav. 16, n. 5 (serie librare).

(46) Lo stesso mezzo figurativo era già stato usato nella figura di tartaruga effigiata sul diritto del sesto della serie della Ruota, per rendere le scaglie del guscio (cfr. *ERC*, I, p. 69, n. 62).

(47) Monete con la raffigurazione di teste di bifronti si trovano, invero, anche fra emissioni greche, come il diobolo di Atene del 594-527, con testa femminile gianiforme (cfr. B.V. Head, *A Catalogue of Greek Coins in the British Museum. Attica, Megaris and Aegina*, London 1888, tav. II, n. 10); le monete di Lampsaco con lo stesso soggetto, del 500-450 (cfr. W. Wroth, *A Catalogue of the Greek Coins in the British Museum. Mysia*, London 1892, tav. XVIII, nn. 9-12); le monete d'argento di Tenedo (550-387 a.C.), con una testa femminile accoppiata a una maschile (cfr. W. Wroth, *A Catalogue of Greek Coins in the British Museum. Troas, Aeolis and Lesbos*, London 1894, tav. XVII, nn. 2-10); le monete della città di Mallus, in Cilicia, del 420-385 a.C., con una figura barbata, talora gianiforme (cfr. B.V. Head, *Historia Numorum. A Manual of Greek Numismatic*, Oxford 1911, p. 723); le monete di *Thasos* con la testa bifronte di un satiro calvo (411-350 a.C.) (cfr. *ibid.* p. 265), ma sono tutte cronologicamente o geograficamente distanti dalle emissioni romane in esame ed è poco probabile che fossero note a Roma nella seconda metà del III a.C.

non pervenuta, di stile greco o italico, dalla quale essi poterono trarre ispirazione: l'ipotesi è suffragata anche dalla modellazione così «pastosa» dell'intera immagine.

Una testa gianiforme, ma imberbe, variamente identificata con Giano giovane o *Fontus* (48), era già stata effigiata sulla monetazione romana in bronzo, sul diritto dell'asse Giano/Mercurio (49). Ben diversa da questa è la testa di Giano barbato sugli assi librali romani del tipo più antico (*älteste Form*) (50), non solo come iconografia, ma soprattutto come risultato artistico, tanto che essa è stata considerata, a mio parere giustamente, come «la più riuscita delle effigi di tutto questo periodo» (51).

I singoli particolari che compongono la figura (fig. 19) (52) si possono ritrovare in prodotti fittili o di bronzo provenienti dall'area etrusco-laziale-campana, ma nella testa di Giano questi elementi formali, tipici della produzione artigianale medio italica, vengono rivissuti in modo tale da non poterle affiancare nessun'altra opera, per lo meno edita, per un confronto sicuro. I capelli sono resi in maniera estremamente stilizzata, con onde parallele sulla nuca e con un susseguirsi di grandi rigonfiamenti sferici attorno alla fronte; la barba è rappresentata con l'accostamento abbastanza regolare di fitti globuli, secondo una schematizzazione documentata in prodotti dell'artigianato italico già alla fine del VI a.C. (53). Con il che non si intende, ovviamente, stabilire una derivazione diretta da questi della figura monetale in discorso, ma si vuole solo indicare una visione formale della quale restano alcuni attenuati riflessi. Ancora una volta, inoltre, ritroviamo anche nel viso di Giano l'accentuazione dell'occhio, della bocca e del naso: essa non dà origine, però, diversamente da quanto si verificava nelle immagini monetali o nei prodotti artigianali in terracotta già esaminati (cfr. p. es. figg. 11-13), a teste atone o grottesche,

(48) Cfr. E.A. Sydenham, *op. cit.*, p. 3, n. 8.

(49) Cfr. ERC, I, p. 60, n. 37; p. 72, n. 71. Circa i «quadrigati», che raffigurano al diritto una testa gianiforme imberbe, mi riservo di scriverne in altra sede.

(50) Per distinguere le diverse fasi della produzione di *aes grave* con prua (vedi nota 55), poiché ho utilizzato essenzialmente monete riprodotte sul testo di E.J. Haeberlin, *Aes grave, cit.*, mi attengo alle suddivisioni proposte dall'A. Pur essendo ormai, allo stato attuale degli studi, superate, in quanto non considerano l'esistenza delle serie trientale e quadrantale, differenziano, comunque, le monete della serie librale da quelle successive, e questo è, per il nostro studio, pienamente sufficiente. Lo Haeberlin divide la serie librale in tre fasi: *älteste* e *mittlere Form* (con prua a destra); *jüngste libral Emissionen* (con prua a sinistra); la *semilibral-Reduction*, invece, in *ältere Periode* e *jüngere Periode*.

(51) H. Zehnacker, *op. cit.*, I, p. 280. Un giudizio estremamente negativo è quello formulato, invece, da G. Becatti, *Arte e gusto negli scrittori latini*, Firenze 1951, pp. 6-7 (cfr. anche H. Zehnacker, *op. cit.*, I, p. 280, nota 2).

(52) H. tav. 94, n. 7 (*mittlere Form*); ERC, I, p. 81, n. 89 (serie librale).

(53) Per esempio, la terracotta votiva di produzione italiota del VI a.C., nel Museo del Sannio (cfr. M. Rotili, *Il Museo del Sannio, cit.*, tav. X, b) o la testa di Archeloo che orna una testata di *columen*, da Fratte di Salerno, della fine VI a.C. (cfr. P.C. Sestieri, *art. cit.*, p. 344, fig. 4).

ma crea una figura fortemente caratterizzata ed espressiva. Un probabile influsso greco si ritrova nella solidità strutturale dell'immagine, costruita generalmente con plastica eccellente, che giustappone, con accurati passaggi di piano, lo sporgere deciso dello zigomo e della mascella potente, la rotondità accentuata della guancia e il rientrare dell'orbita oculare, delimitata da un'arcata sopracciliare molto marcata.

Dobbiamo dunque riconoscere nelle teste di Giano raffigurate sugli assi della serie librale del tipo più antico — ai quali se ne possono aggiungere anche alcuni del tipo di mezzo e più recente (*mittlere Form, jüngste libral Emissionen*)<sup>(54)</sup> — la mano di artigiani particolarmente abili, i quali riescono, usando i mezzi formali di cui dispongono e seguendo alcune tendenze tipiche dell'area culturale in cui operano, a creare immagini decisamente non greche, ma dotate di una propria individualità artistica, carica di energia e di vitalità, anche se effettivamente realizzata più con spontaneità che con spirito culturalmente progredito: ma ciò, in sé e per sé, non è un fatto negativo.

A queste teste possono essere accostate anche quelle di Saturno sul diritto di alcuni semissi della serie semilibrale più antica (*ältere Periode*)<sup>(55)</sup> (fig. 20)<sup>(56)</sup>, che si caratterizzano per i lineamenti forti del volto e per un trattamento molto abbreviato della capigliatura, interrotta da due rigide file di rettangoli che traducono, schematizzandole, le foglie della corona d'alloro.

Su altri assi e semissi (fig. 21)<sup>(57)</sup>, e cioè quelli della serie semilibrale recente (*jüngere Periode*), sono invece raffigurate teste di Giano e Saturno così alterate da divenire quasi aberranti. In esse si moltiplicano i globuli che rappresentano i riccioli della capigliatura sulla fronte: questi elementi sferici invadono progressivamente il resto del volto e descrivono allo stesso modo, oltre ai capelli, gli occhi e la

---

<sup>(54)</sup> Per esempio, H. tav. 14, n. 3 (*libral Serie, mittlere Form*); tav. 19, nn. 1,4; tav. 20, nn. 2,9 (*jüngste libral Emissionen*).

<sup>(55)</sup> Secondo M.H. Crawford, *RRC*, II, p. 595-596; *Coinage and Money...*, cit., pp. 55, 60, l'introduzione della serie semilibrale (basata cioè su un asse del peso teorico di mezza *libra* = 6 onces, e non più di una) sarebbe da collocare nel 217 a.C. ca.; negli anni 215-214 si avrebbero gli *standards* post-semilibrari, ossia quello trientale, basato su un asse di 4 onces e quello quadrantale (asse di 3 onces); nel 211 poi il sestantale (asse di 2 onces). R. Thomsen, *ERC*, II, pp. 15-72, propone di datare l'inizio della serie semilibrale al 220 e al 217/16 quella trientale; negli anni successivi il peso delle monete si abbassò fino a uno *standard* quadrantale; in connessione con l'introduzione del sistema del denario (211 a.C. ca.), lo *standard* divenne sestantale. Nella serie semilibrale vengono fusi i nominali dall'asse al quadrante; quelli dal sestante alla quartuncia sono invece conati. In quelle post-semilibrari, l'asse e i multipli sono fusi, le frazioni, dal semisse al quadrante, in parte fuse, in parte coniate; quelle dal triente alla semuncia, tutte coniate. Dalla riduzione sestantale in poi, tutte le denominazioni sono ottenute con la tecnica della coniazione.

<sup>(56)</sup> H. tav. 44, n. 10 (*semilibral Reduction, ältere Periode*); cfr. anche H. tav. 44, n. 9 (*semilibral Reduction, ältere Periode*).

<sup>(57)</sup> H. tav. 50, n. 15 (asse: *semilibral Reduction, jüngere Periode*); tav. 51, n. 4 (semisse: *semilibral Reduction, jüngere Periode*).

barba, disponendosi, così, senza soluzione di continuità, dalla punta del mento alla fronte. Manca totalmente qualsiasi tentativo di rendere il degradare dei diversi piani del rilievo: viene tralasciato ogni tessuto connettivo e solo un ulteriore globetto rappresenta la rotondità della guancia. La bocca è formata da due linee spesse, il naso si unisce alla sopracciglia in un motivo geometrico quasi astratto. L'immagine si è dunque modificata, trascurando sempre più l'elemento organico e naturalistico, in una struttura ornamentale di linee e punti, simmetricamente disposti.

Su due assi pubblicati da Belloni (fig. 22) <sup>(58)</sup> e da Thomsen <sup>(59)</sup> queste caratteristiche sono più particolarmente evidenti. I due esemplari sono confrontabili con una testa fittile di divinità da Triflisco, nell'alto Sannio (fig. 23) <sup>(60)</sup>, nonostante la grande distanza cronologica, poiché viene datata al V a.C., in un periodo dunque precedente alla infiltrazione commerciale e culturale greca in questa zona interna. Anche gli elementi formali che compongono la «Testa di Triflisco» sono genericamente simili a quelli della testa sull'asse della figura 22: si osservi la fattura della barba attraverso una serie di piccoli pezzi di terracotta schiacciati e disposti regolarmente, la pupilla globosa e molto sporgente, le sopracciglia rilevate e unite al setto nasale, le labbra lineari. Ma soprattutto è simile la totale indifferenza alla resa naturalistica della struttura del volto <sup>(61)</sup>.

La stessa mancanza di consistenza plastica e la stessa geometrizzazione dei tratti del volto sono documentate da altri prodotti artigianali provenienti dalla Campania e dal Sannio. Ricordiamo, fra essi, un'antefissa con Gorgone da Capua <sup>(62)</sup>, datata al periodo della dominazione sannitica nella regione, in cui l'immagine del mostro — osserva G. Colonna — «si trasforma in un campo piatto, da cui affiorano, qua e là, cordoni e dossi a rilievo, ricordo di lineamenti» <sup>(63)</sup>. Inoltre la

---

<sup>(58)</sup> G.G. Belloni, *op. cit.*, tav. 10, n. 135a (asse semilibrale).

<sup>(59)</sup> ERC, I, p. 84, n. 104 (asse post-semilibrale).

<sup>(60)</sup> M. Napoli, *Testa di divinità sannitica da Triflisco*, «PP» 1956, pp. 386-392. Si veda anche: G. Colonna, *voce cit.*, p. 265, A. De Franciscis, *La testa di Triflisco: dio sannitico o imperatore romano?*, Gli archeologi italiani in onore di A. Maiuri, Cava dei Tirreni 1965, p. 151 ss. (l'A. propende, però, a identificare la testa con un ritratto di M. Aurelio); E.T. Salmon, *op. cit.*, pp. 127-128; R. Bianchi Bandinelli - A. Giuliano, *op. cit.*, pp. 126-127.

<sup>(61)</sup> «Nella testa», scrive M. Napoli, *art. cit.*, p. 387, «non esistono mutamenti di piani e gli unici elementi che si distaccano da un piano rigorosamente sentito sono quelli somatici notati sopra (barba, occhi, sopracciglia, naso, orecchie, labbra). (...) secondo una concezione puramente planimetrica, che scivola in formule astratte». Lo stesso studioso, *ibid.*, p. 390, definisce la testa di Triflisco come «aclassica», sottolineando con questo termine l'assoluta mancanza di ogni correlazione e interdipendenza fra essa e la visione greca della forma.

<sup>(62)</sup> R. Bianchi Bandinelli, *Palinodia*, «Critica d'Arte» 7 (1942), p. 18 ss. tav. VIII, n. 9. Altri esempi si possono indicare in una maschera di Archeloo del V a.C., di produzione campana (cfr. *ibid.* p. 264), o nella testa virile ritrovata a Pietrabbondante, in area sannitica, databile, probabilmente, allo stesso secolo (cfr. R. Bianchi Bandinelli-A. Giuliano, *op. cit.*, fig. 135).

<sup>(63)</sup> G. Colonna, *voce cit.*, p. 265.

guancia, sagomata con un leggero rigonfiamento, emerge bruscamente dalla superficie del fondo, così come avveniva sui volti di Giano e Saturno raffigurati sulle monete delle figg. 21-22.

Ritornando a queste ultime, penso di potere affermare, innanzitutto, che sono opera di artigiani meno dotati di quelli che avevano creato le effigi raffigurate sulla serie libratale. È inoltre probabile che essi, copiando nell'eseguirle il prototipo iniziale, abbiano accentuato ancora maggiormente le caratteristiche «deformazioni» tipiche dell'espressività italica già presenti in quello, facendo nel contempo emergere i motivi più primitivi e del tutto privi di qualsiasi eco dell'arte greca, che dovevano appartenere al substrato culturale del mondo romano-italico più antico e che, dunque, a Roma, agivano, in parte, ancora nella seconda metà del III a.C. (64). Il confronto più vicino per queste teste è stato infatti trovato con una testa di produzione sannitica, databile a un periodo in cui non si era verificata in quella regione interna, come già osservato, alcuna infiltrazione greca.

Un'evoluzione simile a quella notata per le teste di Giano e Saturno si può osservare nelle effigi del rovescio delle serie con la prua. Sui pezzi di peso maggiore, questa è raffigurata con estrema precisione in tutti i suoi elementi compositivi, con rilievo piuttosto alto e piani armoniosamente graduati (fig. 24) (65). Nella serie semilibrale l'immagine subisce una notevole involuzione, cosicché i passaggi plastici diventano più bruschi, con parti molto in rilievo contrapposte ad altre del tutto piatte, contornate da spesse linee aggettanti sul piano di fondo, mentre le varie componenti della prua tendono ad assumere forme rigidamente geometriche e a tralasciare qualche particolare accessorio. Le monete del periodo più recente (*jüngere Periode*) (fig. 25) (66) recano infine effigi del tutto disgregate, in cui è a stento percepibile il complesso organico della figura: l'immagine è formata come da un insieme di elementi frammentari quasi distaccati fra loro, che richiamano, ormai pressoché solo simbolicamente, il prototipo originario.

\*\*\*

Nell'ambito della prima monetazione romana in argento prenderò in conside-

---

(64) Un fenomeno analogo, anche se assai più accentuato e per taluni aspetti molto diverso, si verifica, come è ben noto, nella monetazione celtica emessa tra il 190 e il 50 a.C. ca.: cfr. R. Bianchi Bandinelli, *Organicità e astrazione*, Milano 1956, pp. 18-38; P.-M. Duval, *Celtica, arte*, in *EAA*, II, 1959, p. 462; R. Bianchi Bandinelli, *Figurativo e non figurativo*, in *Dall'ellenismo al medioevo*, Roma 1978, pp. 183-186; P.-M. Duval, *Observation sur le style des monnaies gauloises en or attribués aux «Salassi» ou aux «Uberi»*, L'Italie preromaine et la Roma repubblicaine. *Melanges offerts a J. Heurgon*, I, Roma 1976, p. 265 ss.

(65) H. tav. 10, n. 8 (asse della serie libratale, *älteste Form*); cfr. anche H. tav. 11, n. 6 (asse della serie libratale, *älteste Form*).

(66) H. tav. 47, n. 10 (*tressis; semilibral Reduction, jüngere Periode*); cfr. anche H. tav. 49, n. 13; tav. 50, nn. 13, 16 (assi; *semilibral Reduction, jüngere Periode*).

razione soltanto le figure del diritto e del rovescio sui didrammi Ercole/Lupa e Roma/Victoria, in quanto sono le più significative per il discorso che andiamo svolgendo <sup>(67)</sup>.

La testa di Ercole raffigurata sul didramma è una variante originale rispetto all'iconografia dell'eroe che compare sui quadranti, all'incirca contemporanei, della serie con la prua (cfr. figg. 15-17). Ercole, giovane e imberbe, non ha, infatti, il capo racchiuso nella spoglia del leone, ma invece trattenuta dal solo nodo delle zampe attorno al collo. Questo particolare modo di disporre la *leontís* non è documentato da nessun'altra moneta della Magna Grecia, ma i tratti del volto di Ercole mostrano un'analogia stringente — come si può notare confrontando i profili e la fatura della capigliatura — con un'immagine dell'eroe posta sul diritto di una moneta in bronzo di Siracusa <sup>(68)</sup> emessa tra la fine del IV e il primo venticinquennio del III a.C.

Alcuni esemplari del didramma romano (fig. 26) <sup>(69)</sup> appaiono come ottime imitazioni del bronzo siciliano, recando sul diritto teste organicamente costruite, con uno stile greco ben percepito nei suoi caratteri tipici, che possono essere avvicinate, per il loro aspetto formale e stilistico, anche a una statuetta fittile (fig. 27) <sup>(70)</sup> proveniente, probabilmente, dalla stipe votiva di Minerva Medica a Roma, datata al III a.C. Essa raffigura un giovane nudo, con una pelle leonina avvolta attorno alle spalle e al braccio sinistro. Questo particolare ha fatto ipotizzare una sua identificazione con un tipo giovanile di Ercole <sup>(71)</sup>, ma, comunque, a noi interessa soprattutto l'affinità estetica. Somiglianze notevoli sono con la testa sulla moneta della fig. 26: la capigliatura a corte ciocche ondulate, trattenute dal cercine nella statuetta e dalla *tainía* nell'Ercole sulle monete, l'ovale pieno del volto, gli occhi non troppo grandi, delimitati da palpebre rilevate, con la pupilla e l'iride accuratamente segnate, la bocca carnosa, il mento rotondo e leggermente sporgente.

Gli antecedenti dell'Ercole in terracotta sono da ricercarsi nella statuaria greca del IV a.C. e, in particolare, in ambiente lisippeo <sup>(72)</sup>, mentre, come sottolinea-

---

<sup>(67)</sup> Circa la datazione della prima monetazione romana in argento, cfr. nota 1. Le prime due emissioni con scritta ROMANO (Marte/Testa di cavallo; Apollo/Cavallo) sono pressoché concordemente attribuite a una zecca operante nell'Italia centro-meridionale (ma *contra*, p. es., A. Burnett, *The First Roman Silver Coins*, «Quaderni Ticinesi. Numismatica e Antichità Classiche», 7 (1978), pp. 121-142, che propende per Roma stessa). Si ritiene, invece, quasi concordemente da tutti gli studiosi, che la terza (Ercole/Lupa con i gemelli) sia stata coniata a Roma (ma *contra*, p. es., M.H. Crawford, *Coinage and Money...*, *cit.*, p. 31). Su tutta la questione, cfr. H. Zehnacker, *op. cit.*, I, pp. 265-268.

<sup>(68)</sup> Cfr. ERC, III, p. 116 ss., fig. 26.

<sup>(69)</sup> ERC, I, p. 51, n. 7; cfr. anche G.G. Belloni, *op. cit.*, tav. 5, n. 44.

<sup>(70)</sup> Roma medio repubblicana, *cit.*, t. XLIII, n. 279.

<sup>(71)</sup> E. Cicerchia, *Statuetta fittile di efebo (Ercole?)*, Roma medio repubblicana, *cit.*, pp. 186-187.

<sup>(72)</sup> Id., *Statuetta fittile di efebo*, Roma medio repubblicana, *cit.*, p. 187.

to, la figura sul didramma denota una stretta affinità, e forse perfino una dipendenza, con una testa effigiata su una moneta siracusana. In ambedue i casi, i modelli derivati dalla Grecia e dalla Magna Grecia vengono a Roma fedelmente imitati e riprodotti, si può ritenere per deliberata volontà, in quanto cioè sentiti come esemplari, da artigiani di origine greca, o magno greca, o eventualmente romani, ma aperti agli influssi di quella cultura (73). Quest'ultima ipotesi è, forse, convalidata da un piccolo dettaglio dell'immagine. La clava, appoggiata piuttosto incongruamente sulla spalla di Ercole, è raffigurata secondo un rapporto, rispetto al corpo dell'eroe, di molto inferiore a quello che avrebbe nella realtà. Essa, dunque, non è più, in questo caso, un particolare organico della figura che viene legato agli altri da un'esatta proporzione, ma è presente necessariamente, in quanto sentito come irrinunciabile per definire l'iconografia di Ercole. Anche sulle monete greche compaiono, spesso, piccole effigi che richiamano la città emittente o la divinità raffigurata, ma sono in genere relegate all'esergo o poste vicino all'immagine principale, in modo da non avere con questa nessun rapporto formale (74). Nel didramma romano, invece, l'artigiano incisore, che non era, dunque, assai probabilmente, di formazione esclusivamente greca, non ha avvertito il problema — o meglio, può averlo avvertito ma non ha tentato di risolverlo più brillantemente perché per lui non aveva significato precipuamente artistico — e, con una soluzione che sa di ripiego, ha collocato sulla spalla di Ercole una clava di dimensioni minori rispetto al suo collo (75).

---

(73) La teoria secondo la quale sono all'opera, in questo periodo, nella zecca di Roma, artisti di cultura greca, è stata avanzata da H. Mattingly, *The Various Styles of Roman Republican Coinage*, «NC» 1949, p. 57 ss.: l'A. pensa, però, a una loro provenienza da Alessandria, in occasione della coniazione dei didrammi Testa femminile elmata/*Victoria*. Questa stretta relazione fra incisori monetali greco egizi e zecca romana, viene sostenuta in base a osservazioni di carattere stilistico e più strettamente numismatico (i didrammi recano sul rovescio delle contromarche costituite da lettere dell'alfabeto greco, singole o appaiate, secondo uno schema che si ritrova uguale su monete emesse da Tolomeo II Filadelfo dopo la morte della moglie Arsinoe II nel 270 a.C.: un accordo di carattere monetale che collegava emissioni Alessandrine e romane sarebbe stato stipulato in occasione dell'alleanza istituita fra Roma e Tolomeo Filadelfo nel 273 a.C.). R. Thomsen, *ERC*, III, pp. 164-167, accetta l'ipotesi del Mattingly, ma retrodata l'influsso degli artisti Alessandrini all'emissione precedente, cioè quella Ercole/Lupa: poiché Roma adotta per essa lo *standard* Alessandrino, è probabile, per l'A., che, già prima dell'accordo del 273, artisti greco-egizi collaborassero all'organizzazione della nuova zecca sul Campidoglio. Su questo argomento cfr. anche E.G. Huzar, *Egyptian Influences on Roman Coinage in the Third Century B.C.*, «CJ» 61, p. 337 ss.

(74) Fra i numerosissimi esempi, citiamo, nella monetazione siracusana, i delfini posti attorno alla testa di Aretusa effigiata sul diritto, o la spiga, la panoplia d'armi, ecc. raffigurate sul rovescio, in esergo; cfr. P.R. Franke - M. Hirmer, *op. cit.*, tav. 24 ss.

(75) Il particolare può essere confrontato con quello analogo che compare su stateri di Metaponto della fine del III a.C., in *ibid.* tav. 58, n. 249v.: su questa moneta viene rispettata l'esattezza delle proporzioni e, dunque, solo la parte terminale della clava sporge da dietro il collo di Eracle. Lo stesso avviene su monete



Altri didrammi Ercole/Lupa (fig. 28) <sup>(76)</sup> riflettono con evidenza l'indirizzo artistico già documentato dalla monetazione in bronzo precedente, in cui, nell'ambito di una struttura fortemente ellenizzante, si può notare l'affiorare di elementi tipici del gusto figurativo locale. Meno curata è la modellazione del volto, che è contraddistinto da una robusta mascella e da una gota carnosa, e sostenuto da un collo taurino, mentre nel contempo assumono grande rilievo i singoli particolari fisionomici. Gli stessi caratteri stilistici sono ben documentati anche dalla testina di Mercurio dal Tempio dei Sassi Caduti presso *Falerii Veteres* (fig. 29) <sup>(77)</sup>: ma, mentre l'artigiano che ha eseguito quest'ultima, seguendo gli orientamenti dell'arte italica, ha saputo realizzare un'immagine di Mercurio semplice e nel contempo vivace, gli incisori dei didrammi come fig. 28, partecipi delle stesse tendenze, hanno creato volti freddi e atoni, testimoniando, ancora una volta, come, in uno stesso ambiente artistico e usando gli stessi mezzi espressivi, l'abilità dell'artista possa dare origine a creazioni più o meno esteticamente valide, anche se comunque rivelatrici di una grandissima dignità di mestiere.

Il rovescio dello stesso didramma (fig. 30) <sup>(78)</sup> reca un soggetto — la Lupa con i Gemelli — che non ha precedenti su emissioni della Magna Grecia. Con questa raffigurazione compare, per la prima volta nella monetazione romana, una complessa scena a più figure: la lupa, dal corpo modellato con elegante plasticismo che ne mette in evidenza la muscolatura forte e asciutta e concede anche a preziosità calligrafiche, come la fattura dei peli ispidi del collo e delle zampe, e, sotto di essa, Romolo e Remo. Tutta la composizione mostra una cura assai esperta nel disporre i diversi elementi dell'insieme: la lupa si inserisce agevolmente nell'ovale del campo monetale, grazie alla torsione del capo, che sottolinea il suo premuroso interessamento per i gemelli e, focalizzando su di essi il centro della scena, l'importanza di quelli che saranno poi i protagonisti della nascita della città. Romolo e Remo si collocano con grande naturalezza nello spazio scandito dal ventre dell'animale, formando un gruppo cadenzato, in cui ognuno dei due ripete le mosse dell'altro — le braccia sollevate verso l'alto, una gamba flessa e la seconda con il ginocchio a terra —, ma con sottili varianti gestuali.

Questo soggetto ha sempre sollevato numerosi interrogativi <sup>(79)</sup>, fra i quali

---

emesse a *Chartago Nova* nel 241-218 a.C., che raffigurano sul diritto una figura maschile con clava, in ottimo stile ellenistico (cfr. *ibid.*, tav. 112, nn. 332-333).

(76) H. Mattingly, *Roman Coins from the Earliest Times to the Fall of the Western Empire*, London 1960, tav. I, n. 1; cfr. anche RRC, II, tav. I, n. 20/1.

(77) R. Bianchi Bandinelli - M. Torelli, *op. cit.*, scheda n. 136 (arte etrusca); datazione fra il primo e il secondo venticinquennio del III a.C.

(78) J. Kent - B. Overbeck - A.U. Stylow, *Die römische Münze*, München 1973, tav. 5, n. 8.

(79) Per una sintesi delle diverse teorie circa le antiche rappresentazioni della Lupa con i gemelli, esistenti a Roma, cfr. F. Castagnoli, *Lupa Capitolina*, in *EAA*, IV, 1961, pp. 731-732.

quello riguardante l'esistenza o meno, per una immagine così complessa, di un modello, monetale o a tutto tondo. C. Dulière<sup>(80)</sup> pensa di poterlo individuare nei didrammi emessi dalla città cretese di *Kydonia* agli inizi del IV a.C., che raffigurano sul rovescio un bambino, identificato con il fondatore *Kydon*, nutrito da un animale, cagna o lupa. La Dulière indica come prova dell'influsso esercitato dalla moneta cretese sui didrammi romani<sup>(81)</sup> il fatto che su entrambi i pezzi la lupa è presentata «dans la même attitude: debout, janets tendus, queue entre les jambes;... le même mouvement incurvé du cou e de la tête»<sup>(82)</sup>. Ma, a questo proposito, si deve osservare come tale modo di rappresentare un animale, che corrisponde a quello naturale, sia già documentato da lungo tempo nel repertorio figurativo greco, soprattutto nel campo delle gemme incise<sup>(83)</sup>. L'affinità iconografica in questione, dunque, non è, in sé e per sé, indicativa di una sicura dipendenza del soggetto della moneta romana da quella di *Kydonia*.

Secondo la Dulière esisterebbe un preciso riscontro anche fra le immagini dei bambini<sup>(84)</sup>, ma l'affermazione sembra decisamente insostenibile. *Kydon* è infatti in ginocchio, in una posa semplice e raccolta, quasi opposta rispetto a quelle di Romolo e Remo. Raffigurazioni di bambini a carponi, come il gemello di destra, si possono rintracciare, nell'arte greca, fin dall'età classica<sup>(85)</sup>, e la posizione di quello di sinistra, che appoggia un ginocchio a terra e piega ad angolo retto l'altra gamba, è documentata già in opere del V a.C.<sup>(86)</sup>: del tutto differente, però, da questi esempi di un'età precedente è il ritmo, complesso e movimentato, che anima le figure di Romolo e Remo. In esse le varie parti del corpo — testa, tronco, arti — sono viste da angolazioni completamente diverse una dall'altra (una gamba di profi-

---

(80) C. Dulière, *A propos des monnaies de Kydonia, représentant un enfant nourri par un animal*, Homages à M. Renard, III, Bruxelles 1969, p. 203 ss., tav. LXXVII. La stessa ipotesi era stata avanzata da E. Löwy, *Quesiti intorno alla Lupa Capitolina*, «SE» 8 (1934), p. 77 ss.

(81) Secondo C. Dulière, *art. cit.*, p. 208, l'incisore romano si sarebbe ispirato ai didrammi cretesi per risolvere il problema rappresentato dall'adattamento di un gruppo ad alto rilievo, cioè il monumento degli Ogulnii (cfr. nota 90), alla superficie ovale della moneta. Ma questa mediazione non è affatto indispensabile, in quanto da una scultura a tutto tondo si poteva trarre un calco o una copia, da tradurre poi in un nuovo modello a bassorilievo di dimensioni simili a quelle della moneta (cfr. G.G. Belloni, *art. cit.*, pp. 92-93).

(82) C. Dulière, *art. cit.*, p. 207.

(83) Si vedano, per esempio, il diaspro dell'inizio del V a.C., in G. Richter, *Animals in Greek Sculpture*, London 1930, tav. XXIX, fig. 92, con la raffigurazione di una vacca che allatta il vitello; o la calcedonia della seconda metà dello stesso secolo, in *ibid.* tav. XIII, fig. 48, con una iena trafitta dalla lancia, che si avvicina alla lupa del didramma romano anche per il contorno sinuoso del corpo e per la posizione delle zampe, assai divaricate.

(84) C. Dulière, *art. cit.*, pp. 207-208.

(85) Cfr. L. Curtius, *Ikonomographische Beiträge zum Porträt der römischen Republik und der julisch-claudischen Familie*, «RM» 48 (1933), pp. 205-206.

(86) *Ibid.*, pp. 206-207.

lo, una di prospetto, la testa sollevata verso l'alto, le braccia spalancate), in modo da distendersi in tutto lo spazio circostante. Volendole analizzare con scrupolo, dovremo notare, soprattutto, la posizione del gemello di sinistra, che arretra una gamba, mantiene l'altra di lato, con il piede a terra, e inclina il busto verso il fondo.

Per un'affinità tematica, ritengo opportuno ricordare infine la nota pittura di Ercolano con Eracle che scopre il figlio Telefo, raccolto dalle Ninfe dell'Arcadia e allattato da una cerbiatta<sup>(87)</sup>: il bambino e l'animale sono disposti secondo uno schema iconografico dissimile da quello presente sul didramma romano, si ritrova però in esso il medesimo addentrarsi dei corpi nello spazio e il forte senso del movimento. Il dipinto, datato al 70 d.C.<sup>(88)</sup>, deriva da un modello ellenistico della prima metà del II a.C. E nella stessa corrente artistica doveva essere ben inserito, come già notato acutamente da L. Curtius<sup>(89)</sup>, l'incisore della raffigurazione monetale in discorso. Egli può avere usato come modello, se proprio un modello deve essere supposto, il famoso gruppo statuario «*infantium conditorum urbis sub uberibus lupae*»<sup>(90)</sup> posto da Cn. e Q. Ogulnii *aediles curuli*, nel 296 a.C., presso il Fico Ruminale, gruppo a noi completamente ignoto<sup>(91)</sup>, ma che cronologicamente si colloca appunto nell'età del primo ellenismo. La possibilità che esso sia opera di un artista greco è avvalorata dal fatto che Q. Ogulnio dovette essere, in stretto rapporto con i Fabi, uno dei capi del movimento filo-ellenizzante del III a.C. a Roma<sup>(92)</sup>.

L'ipotesi di una dipendenza dell'immagine monetale dalla lupa degli Ogulnii, sostenuta da numerosi autori in base principalmente a considerazioni di ordine cronologico<sup>(93)</sup>, non può essere, comunque, provata con assoluta certezza; ma, in

---

(87) R. Rizzo, *La pittura ellenistico-romana*, Milano 1929, p. 67, tav. LXIX; L. Curtius, *Die Wandmalerei Pompejis*, Leipzig 1931, p. 2 ss., fig. 2-6; J. Charbonneaux - R. Martin - F. Villard, *La Grecia ellenistica*, Milano 1971, pp. 154-156.

(88) *Ibid.*, p. 390.

(89) L. Curtius, *art. cit.*, p. 200.

(90) Livio X 23, 11 ss. Dal passo non risulta con chiarezza se i due Ogulnii si fossero limitati ad aggiungere sotto a una lupa già esistente *ad Ficum Ruminalem* i simulacri di Romolo e Remo, o se, invece, come è più probabile, il gruppo comprendesse sia i gemelli che l'animale: cfr. J. Carcopino, *La louve du Capitol*, Paris 1925.

(91) La famosa Lupa Capitolina, creduta per lungo tempo quella degli Ogulnii, è invece, secondo gli studi più recenti, opera dell'inizio del V a.C. dovuta a un'officina etrusca, che avrebbe parzialmente risentito di influssi greci (cfr. A. Alföldi, *La louve du Capitol; quelques remarques sur son mythe a Rome et chez les Etrusques*, Hommages à la mémoire de J. Carcopino, Paris 1977, p. 1 ss.).

(92) Cfr. F. Münzer, *Römische Adelsparteien und Adelsfamilien*, Stuttgart 1920, pp. 88-89. Ricordiamo che nel 292 a.C. Q. Ogulnio fu a capo della delegazione incaricata di accompagnare Asklepios-Esculapio da Epidauro a Roma; nel 273 fu inviato come ambasciatore, insieme con Q. Fabio Gurges e N. Fabio Pictor, ad Alessandria, alla corte di Tolomeo Filadelfo.

(93) Nel 269 a.C., probabile anno della coniazione del didramma Ercole/Lupa secondo una delle cronologie proposte, era console Q. Ogulnio Gallo insieme con C. Fabio Pittore. L'ipotesi si basa sul passo di

ogni caso, la raffigurazione del didramma testimonia, tangibilmente, l'esistenza a Roma, sia pure in una cerchia ristretta, di estimatori e intenditori dell'arte greco-ellenistica.

L'accoglimento senza riserve, almeno per il momento, e anzi con palese intenzione di modelli culturali e artistici prettamente greco-ellenistici<sup>(94)</sup> è affermato anche dal soggetto coniato sul rovescio del didramma Testa femminile elmata/*Victoria* (fig. 31)<sup>(95)</sup>. La dea è seminuda, con il mantello drappeggiato attorno al braccio sinistro e alla gamba destra leggermente flessa, nell'atto di incoronare un ramo di palma, secondo una variante originale rispetto all'iconografia di *Nike* fino allora in uso sulla monetazione<sup>(96)</sup>. Il corpo di *Victoria* è caratterizzato dal delinarsi dell'ampia curva del fianco e da un modellato, negli esemplari meglio riusciti, pieno e solido. Il panneggio è disposto in modo tale da lasciare percepire, sotto di esso, la forma ben tornita della gamba. L'unico particolare non ben riuscito, spesso anche sui pezzi migliori, è il braccio destro, un po' tozzo, che si distende rigido e teso, in contrasto con tutto il corpo della divinità, morbido e flessuoso. Sorge quasi spontanea l'ipotesi che siano all'opera incisori romani che hanno a disposizione un modello greco, copiato abilmente e con fine sensibilità, in cui, però, il braccio destro è disposto in una diversa posizione: la loro perizia come copisti non era forse pari alla originalità interpretativa.

Il tipo di nudo femminile documentato dal didramma può essere avvicinato a quello di statue e statuette marmoree di Afrodite di età ellenistica (III a.C.)<sup>(97)</sup>, ugualmente carnoso, ma lontano dal gusto accentuatamente realistico che prevarrà nel secolo seguente. La presenza di questo stesso linguaggio artistico si può cogliere, in ambito laziale, anche in opere di modesto artigianato, fra le quali citiamo la statuina, rinvenuta a *Lavinium* nel «deposito» votivo del Santuario orientale, di

---

Plinio, *nat. hist.* XXXIII 44: «*Argentum signatum anno urbis CCCCLXXXV, Q. Ogulnio C. Fabio coss., quinque annis ante primum punicum bellum*».

(94) Diverse sono, però, le concezioni che stanno alla base dell'arte trionfale di origine greco-ellenistica e di quella più prettamente romana: cfr. B. M. Felletti Maj, *op. cit.*, pp. 71-72.

(95) R. Thomsen, *ERC*, I, p. 51 n. 8.

(96) Fra le tante, ricordiamo l'emissione di Seleuco I *Nicator*, sulla quale *Nike*, tenendo la corona e la palma, incorona il nome del sovrano (cfr. P. Gardner, *A Catalogue of the Greek Coins in the British Museum. The Seleucid Kings of Syria*, London 1883, tav. II, n. 3); i tetradrammi dello stesso re, con *Nike* che appende la corona su un trofeo, del 300-280 (cfr. G.K. Jenkins, *op. cit.*, n. 552); le monete in bronzo di Antioco I *Soter* con *Nike* con palma e corona (cfr. P. Gardner, *op. cit.*, tav. IV, n. 13). A Siracusa, Agatocle conì nel 300 a.C. ca. tetradrammi con *Nike* che erige un trofeo (cfr. G.K. Jenkins, *op. cit.*, n. 590); Pirro, fra il 278 e il 276 a.C., stateri d'oro con *Nike* che avanza tenendo nelle mani una corona di quercia e un trofeo (cfr. *ibid.*, n. 628).

(97) Cfr. A. Adriani, *Repertorio dell'Egitto greco-romano*, serie A, II, Palermo 1961, tav. 53, n. 8; tav. 54, n. 82; G. Richter, *Catalogue of Greek Sculpture in the Metropolitan Museum of Art*, Cambridge (Massachusetts) 1954, tav. CXI, n. 53.

una figura femminile seminuda appoggiata a una colonnina, il cui tipo è datato genericamente al IV-III a.C. <sup>(98)</sup>.

Il soggetto sul diritto del didramma in esame (fig. 32) <sup>(99)</sup> non rappresenta una novità per la monetazione romana: una testa femminile con elmo frigio <sup>(100)</sup> era già stata raffigurata infatti su precedenti emissioni in bronzo <sup>(101)</sup> e la moneta in argento ne segue fedelmente l'iconografia. Pur presentando sottili variazioni dovute ai diversi coni, queste immagini sono, in genere, compostamente scialbe e prive di vivacità, eseguite più con cura che con estro. Se pur di fattura accuratissima, non si può preferire alla loro quasi insipida perfezione di ascendenza greca, l'immediatezza espressiva delle teste di Giano raffigurate sugli assi librali del primo periodo, decisamente non greche, ma dotate di una forte individualità artistica.

mon

\*\*\*

Riassumendo i problemi che sono scaturiti dall'indagine delle prime emissioni romane, problemi che rivelano notevole complessità e lasciano tuttora aperte possibilità di ampliamento delle ricerche e di precisazioni, si può affermare che si è assistito al chiaro delinarsi di tre fondamentali correnti.

La prima è caratterizzata da stretti legami con l'arte greca, che viene volutamente presa come modello. In essa rientrano, per esempio, alcune teste di divinità sulle emissioni in bronzo (figg. 6,10), le raffigurazioni sul rovescio dei didrammi Ercole/Lupa e Testa femminile elmata/Victoria (figg. 30,31), molte di quelle sul diritto degli stessi (figg. 26, 32).

La seconda corrente riunisce immagini in cui sul modello greco si sovrappongono, più o meno fortemente, elementi formali italici. Ricordiamo, a questo proposito, gli assi Apollo/Apollo delle figg. 1 e 2, quello con testa di Minerva vista di fronte (fig. 7), il didramma della fig. 28.

Nella terza corrente sono da collocare quelle effigi che non hanno accolto alcun suggerimento e influsso dall'arte greca e si esprimono, dunque, con un linguaggio autonomo, in cui le tendenze stilistiche di tipo italico sono preminenti. Fra esse, citiamo le teste di Giano sulla serie semilibrale più recente di *aes grave* con prua (figg. 21-22), oltre ad immagini sulle monete in bronzo precedenti (fig. 13).

Claudia Perassi

<sup>(98)</sup> AA.VV., *Enea nel Lazio. Archeologia e mito*, Roma 1981, p. 215, n. D 154. Ricordiamo anche un'arula rinvenuta a Roma, del III a.C., sulla cui fronte è raffigurata una Nereide seminuda, seduta a gambe incrociate sul dorso di un delfino, in D. Ricciotti, *Antiquarium Comunale di Roma. Terrecotte votive*, I, *Arule*, Roma 1978, pp. 47, 63, 96, tav. XXX, n. 58.

<sup>(99)</sup> C.H.V. Sutherland, *Monnaies romaines*, Fribourg 1974, n. 32.

<sup>(100)</sup> La testa è stata variamente identificata con quella di Diana, Roma, Bellona e Minerva.

<sup>(101)</sup> Cfr. figg. 10-11.



1



2



3



5



4





6



7



9



8



10



11



12





13



14



15



17



18 a



16



18 b



19







20



21



22



24



25



23



26



27



28



32



29



30



31