

Maria Grazia AISA

Immagini del potere nell'Antica Roma.

(tratto da Alberto Fiz (a cura di), *Intersezioni 5 - Michelangelo Pistoletto - il DNA del terzo paradiso - al Parco Archeologico di Scolacium e al MARCA, Electa 2010*)

In tutte le epoche le immagini sono state il mezzo con cui esprimere tanto i valori morali, religiosi, civili quanto il concetto che gruppi o singoli cittadini volevano trasmettere di sé.

La nostra società, dominata dai media, attraverso i quali passano tutti gli aspetti della nostra vita quotidiana, dalla politica alla concorrenza commerciale, può ben comprendere come le immagini antiche, nelle molteplici forme della scultura, della pittura, del mosaico, delle decorazioni vascolari, ecc., vadano intese come mezzo di comunicazione sociale.

Se nell'arte contemporanea spesso il messaggio è subliminare e, a volte, enigmatici appaiono i suoi paradigmi, nel mondo antico la comunicazione doveva essere evidente, ma poteva attraversare anche diversi livelli di apprendimento.

L'iconografia infatti non si militava a esprimere concetti direttamente desumibili da essa, ma conteneva anche elementi che la travalicavano.

Spesso il luogo di esposizione era fortemente evocativo, come i simboli che erano "rappresentati".

Se in tutte le società passate la comunicazione per immagini fu ampiamente utilizzata, dove essa raggiunse una straordinaria profusione in tutti gli ambiti, pubblici e privati, fu la civiltà romana, soprattutto a partire dalla terza-repubblica, e in particolare dalla fine delle guerre civili.

Da quel momento, infatti, si moltiplicarono non solo le immagini, ma anche edifici e monumento onorari, atti a soddisfare l'esigenza di trasmettere messaggi che impressionassero l'osservatore.

Due fattori concorsero a una tale abbondanza di manufatti. Da un lato assistiamo a un repentino cambiamento socio-economico della società romana, dovuto alle guerre di conquista che, a partire dal II sec. a.C., fecero di Roma la maggiore potenza politica e militare del Mediterraneo.

Pertanto il ceto che governava la *res publica* ebbe la necessità di propagandare con le immagini il suo potere e, di conseguenza, i ceti medi, soprattutto i liberti, vollero esternare lo *status* raggiunto.

L'altro fattore fu la penetrazione della cultura ellenistica nella società romana, fino ad allora orgogliosa dei propri costumi parchi e morigerati. L'apparato iconografico del mondo ellenistico venne prima adottato dall'aristocrazia senatoria, per poi essere assorbito anche dalle classi medie, come simbolo del raggiungimento di una condizione sociale vicina al potere costituito, sia dal punto di vista economico che politico.

Anche quando, con l'età imperiale, la gestione della *res publica* si allontanerà dal *cives*, si mantenne questa necessità autoreferenziale, che ebbe come punto di riferimento primario il *principes* e la sua cerchia, da cui discendevano gli input stilistici che si riverbereranno nella quotidianità della società del tempo.

Nelle arti figurative, pertanto, comparvero messaggi in cui si sottolineava la valenza e l'indispensabilità delle imprese militari e civili dell'imperatore, mentre i sudditi finanziarono opere a lode delle sue grandi capacità.

Le immagini furono sempre inserite in edifici di cui costituivano abbellimento, ma in cui il significato civile specifico dell'edificio divenne esso stesso immagine.

Così, su decisione senatoria, si costruiranno archi onorari, colonne, altari, ma anche templi, teatri, fori in cui erano presenti statue degli imperatori e delle loro famiglie insieme a statue di divinità, ma anche volti ed effigi di cittadini emeriti che avevano contribuito al bene comune, con il finanziamento di opere pubbliche o la realizzazione di spettacoli e munificenze di vario genere.

Accanto a monumenti "ufficiali", si eressero quelli donati da privati cittadini, gruppi oppure associazioni, a memoria della venerazione degli stessi verso il *princeps* e le sue opere, ma anche a riprova del proprio *status*.

La celebrazione dell'imperatore, pertanto, divenne un modo per richiamare l'attenzione su di sè, nelle forme più svariate, da una semplice iscrizione votiva ai grandi monumenti celebrativi.

Nel privato avveniva la stessa cosa, per cui attraverso gli onori al proprio *dominus* un liberto metteva in evidenza la sua posizione entro l'ambito sociale a cui apparteneva.

In questa appropriazione di simboli appartenenti alla famiglia imperiale, alla ricerca di omologazione e autoreferenzialità, si inserisce l'adozione di pettinature e persino di tratti fisionomici, derivati dalle immagini imperiali, nei ritratti di privati cittadini, cui noi assistiamo a partire dalla prima età imperiale e fino al III sec. d.C.

La vastità dell'impero e la necessità per i *cives* di riconoscere l'effigie del proprio imperatore, portò alla realizzazione, all'indomani della successione al trono, di una grande quantità di ritratti imperiali, che circolavano, *in primis*, sui tondelli monetali, ma anche attraverso statue, busti, dipinti eccetera, che venivano trasportati persino nelle terre più lontane dell'Impero. Ciò fece nascere una ritrattistica privata o d'imitazione, di cui tali ritratti costituivano i prototipi, in una corsa all'omologazione con il potere centrale, per ossequio ma anche per autocelebrazione, che divenne sempre più diffusa.

Altro archetipo che rinveniamo su tutto il territorio dell'Impero è l'essenzialità e la ripetitività, nei rilievi, delle scene "ufficiali" (scene di sacrificio, scene di battaglia, celebrazione di trionfi, ecc.) che con elementi chiari e riconoscibili propagandavano le opere benemerite dell'imperatore.

Con lo stesso zelo i Romani si affrettarono a cancellare dai rilievi quei personaggi che, per la loro vicenda personale e storica, erano condannati alla *damnatio memoriae*, soppressi del tutto, o modificati a rappresentare qualcun altro. Il fenomeno, evidente soprattutto per le immagini degli imperatori, sottolineava il carattere esemplare degli eventi rappresentati.

Gli spazi pubblici deputati a essere sede di monumenti furono i fori, le strade, i teatri, le terme. Ma in assoluto "l'ambiente figurativo" (come lo definisce Paul Zanker) per eccellenza rimase il foro, sede, in età repubblicana, di attività commerciali oltrechè amministrative, politiche e religiose, mentre nella fase imperiale, mutando le condizioni politiche, divenne il luogo dove si innalzano edifici legati al *municipium*, al culto della triade capitolina e della dinastia imperiale, spesso con gli affollamenti di opere poco comprensibile a noi moderni.

Naturalmente i monumenti imperiali avevano una posizione privilegiata e quelli contenenti i ritratti dei familiari dell'imperatore vedevano spesso convivere immagini dei sovrani regnanti insieme a personaggi già defunti e divinizzati, usanza particolarmente rispettata nei gruppi statuari della dinastia giulio-claudia.

Altro luogo ove le immagini degli imperatori e dei cittadini più illustri erano collocate senza parsimonia erano i teatri, in cui le *scaenae frons*, vera e propria facciata scenografica che si innalzava dietro al palcoscenico, era articolata in due o tre colonnati sovrapposti, che delimitavano nicchie ed esedre dove erano collocate statue di divinità, figure mitiche, ritratti degli imperatori e, occasionalmente, benemeriti della città. In tal modo il teatro assolveva alla sua funzione celebrativa nei confronti dell'imperatore e, contemporaneamente, sull'esempio di quanto era avvenuto nei teatri greci, si poneva, insieme ad anfiteatri e circhi, come luogo in cui il popolo poteva esprimere spontaneamente la propria approvazione o critica.

Si trattava, inoltre, di una "struttura dell'immagine" educativa ed esemplare, in quanto l'associazione tra le statue dell'imperatore e delle divinità poste a un'altezza di gran lunga superiore a quella dove erano collocati gli spettatori, i cui posti erano assegnati secondo rigidi schemi, a seconda dello *status* di appartenenza, poneva, nell'immaginario collettivo, l'imperatore in una sfera irraggiungibile, disegnando agli occhi del cittadino una simbolica rappresentazione della società romana che, ordinata nella *cavea*, venerava il suo imperatore, posto in posizione preminente e circondato dalle divinità, che perlopiù incarnavano le virtù e i valori sociali comuni.

La veste che ammantava le statue ritratte sia tutte le decorazioni di monumenti ed edifici, era quella derivata dall'arte greca classica ed ellenistica. I Romani mutuavano dai re ellenistici di Pergamo la passione e l'imitazione dei prodotti della grande cultura ateniese, di cui si proclamavano difensori.

Se in Grecia la perdita dell'indipendenza politica portò a una mentalità retrospettiva, tesa alla salvaguardia del proprio bagaglio culturale del V e del IV sec. a.C. quale ultimo baluardo a difesa della propria identità nazionale, in Occidente, dove non esisteva un retroterra culturale altrettanto significativo, si cercò di bruciare le tappe razziando ed acquistando e, dove non era più possibile, commissionando copie di opere celebri che cominciarono ad affluire a Roma e sul territorio italico in grande abbondanza, come sontuosi trofei, "decori" di ville private e pubblici edifici.

Ben presto i conquistatori Romani furono ammalati dell'arte e della cultura greca, di cui apprezzarono soprattutto la produzione classica del V e IV sec. a.C. e quella ellenistica. Usarono la prima per le figure divine e le rappresentazioni ufficiali (*publica magnificentia*), mentre la seconda, più sensuale, fu impiegata per abbellire giardini, ninfei, terme (*otium*) nella convinzione che questa greca fosse un'arte insuperabile, adatta ad esprimere tutte le norme del vivere civile.

Da Augusto in poi le statue di principi e principesse come quelle di divinità e delle personificazioni delle virtù dello stato ebbero forme classiche, mentre le scene di battaglia, come quelle più legate alla vita quotidiana attingeranno al grande repertorio dell'arte ellenistica, con una fedeltà a prototipi originali che denota il grande rispetto che i Romani avevano dell'arte greca, anche quando procedevano a combinazioni eclettiche, che partivano però da elementi perfetti.

Statue ritratte da *Scolacium*

I ritratti sono una delle produzioni artistiche più caratteristiche dell'arte romana. Creato in ambito patrizio, nacque nella sfera privata del culto familiare degli antenati, tant'è che Seneca (Epist., 44, 5) sosteneva che segno di vecchia nobiltà era di avere l'atrio della casa "pieno di immagini affumicate". Infatti il culto per gli antenati non prevedeva la presenza del ritratto del defunto sulla tomba, ma in appositi armadi a sportello, conservati nell'atrio della casa, aperti in occasioni speciali dal membro più autorevole della famiglia.

Lo *ius imaginum* regolava rigidamente il privilegio di tenere le immagini degli avi che, per tutta la tarda repubblica, rimase una prerogativa esclusivamente patrizia tramandabile a discendenti e consanguinei, fino a quando solo i patrizi poterono accedere alle magistrature ordinarie.

Successivamente si estese alle famiglie plebee ritenute oriunde di ceppi patrizi, infine ai discendenti di tutti coloro che avevano ricoperto magistrature curuli.

Pertanto il ritratto nella società romana assume un'importanza politica e di casta, prima che artistica. Infatti nel diverso modo di ritrarre il committente si riverbera la temperie politica del momento.

Così le influenze stilistiche che rintracciamo nell'evoluzione della ritrattistica romana rispondono, oltre che a valori estetici, alla necessità di trasmettere un messaggio civile e politico.

In età imperiale, in particolare, la rappresentazione sia della famiglia imperiale sia del cittadino emerito venne utilizzata con intento propagandistico-celebrativo, inserita in contesti pubblici, per cui svolgeva anche un'importante funzione di arredo urbano.

A differenza della ritrattistica greca, dove la rappresentazione era concepita come integra e pertanto il personaggio era raffigurato a figura intera, nel mondo romano e italico, soprattutto in ambito funerario e nel culto familiare degli avi, i



ritratti si limitavano, spesso, a riprodurre la testa fino al collo, considerata elemento primario rispetto al corpo.

Nella ritrattistica in età romana dobbiamo distinguere il busto-ritratto dalla statua-ritratto.

Anche in questo caso, soprattutto per quelle private, era invalsa l'abitudine di realizzare teste munite di collo con tratti fisionomici del committente, che venivano montate su statue, eseguite in precedenza, dalle caratteristiche generiche e idonee a essere utilizzate per committenze diverse, con notevole risparmio economico. Ciò è riscontrabile in varie statue rinvenute a *Scolacium*. Infatti esse avevano un incavo destinato all'inserimento del collo, che a sua volta presentava un tenone di ancoraggio sulla superficie inferiore.

Sempre nell'ottica di ottimizzare i costi per la realizzazione di ritratti, soprattutto in periodi di crisi economica, si è spesso riscontrato il riuso di ritratti di personaggi pubblici o privati; questi venivano parzialmente rilavorati, modificandone acconciature e caratteri fisionomici, con l'utilizzo anche di nuovi metodi di lavorazione, come l'incisione della pupilla, consueta solo a partire dal II sec. d.C.; per i ritratti pubblici questo avveniva solo in caso di *damnatio memoriae*.

Un elemento caratteristico del *cives romanus*. in tempo di pace, è la *toga*, simbolo della sua cittadinanza. Si tratta di un telo di lana o lino indossato sopra la tunica, di dimensioni diverse e drappeggiato più o meno riccamente a seconda dei periodi storici.

In età repubblicana aveva un'ampiezza minore (*toga exigua*), mentre era più abbondante e ricca, con effetti coloristici, in età imperiale.

Anche il suo colore variava, a seconda del ruolo e anche dell'età di colui che la indossava. L'abbigliamento era poi completato da calzature chiamate *calcei*, simili a uno stivaletto, di varie foggie e colori in base al rango del proprietario.

Negli esemplari di *Scolacium*, come in molti altri, infine, è presente lo *scrinium*, un contenitore di forma cilindrica utilizzato per contenere documenti, che faceva riferimento agli incarichi amministrativi ricoperti dal personaggio effigiato.



state recuperate altre due teste-ritratto, di

Il nucleo di sculture in marmo provenienti dalle aree pubbliche di *Scolacium* ci permette di gettare uno sguardo attento sulla vita artistica della Calabria antica, oltre a permetterci di studiare la politica interna e i rapporti con Roma di questa colonia gracana.

Della ricca decorazione scultorea che integrava l'apparato architettonico marmoreo del teatro rimangono una statua in *toga exigua* (inv. 21500) di età tardo repubblicana (I sec. a.C.) e un'altra, anch'essa togata, di grandezza superiore al vero (inv. 21502-8), databile alla prima metà del I sec. d.C., probabilmente immagini di cittadini illustri della colonia, che avevano rivestito cariche pubbliche, forse collegati alla storia del monumento teatrale.

Alla statua di epoca imperiale si collega uno dei ritratti (inv. 24888) scoperti nel teatro, raffigurante un uomo maturo rappresentante secondo i canoni dello stile realistico in voga durante il regno dell'imperatore Claudio (41-54 d.C.).

Sempre nel pozzetto di drenaggio in laterizi, posto nel settore meridionale del palcoscenico (*pulpitum*) del teatro, da cui proviene anche il ritratto inv. 24888, sono di cui la 24889 raffigura un giovane uomo

dall'acconciatura che richiama la moda all'epoca di Germanico, datata a età giulio-claudia (prima metà del I sec. d.C.), mentre la seconda (inv. 24887) che ritrae un uomo anziano, databile in età flavia (69-96 d.C.), si distingue per l'attento realismo e la finezza esecutiva che suggeriscono una produzione riferita a un atelier romano urbano.

Dal Foro e in particolare dal c.d. "edificio celebrativo" o "*Caesareum*" proviene un altro significativo gruppo di statue e ritratti.

L'edificio, in cui sono state scoperte, fu il risultato di uno dei lavori di riqualificazione delle aree pubbliche della colonia avvenuti nel corso del II sec. d.C. Tra il II e il III sec. d.C., demolite le *tabernae* II, III e IV sul lato nord-ovest / nord-est del Foro, fu edificato, accanto alla Curia cui era collegato, un grandioso edificio absidato. Fu raccordato alla piazza e coordinato con gli edifici vicini tramite un nuovo portico in ordine tuscanico. Tra il 238 e il 249-251 d.C. fu ricollocato nel portico un gruppo di statue di età tardo-repubblicana e giulio-claudia, poste su basi davanti a pilastri e muri d'anta. All'interno dell'edificio, invece, una statua colossale doveva occupare l'abside, mentre altre due più piccole erano collocate ai suoi lati. Nel gruppo del Foro si distinguono quattro statue di togati, di cui una in *toga exigua* (inv. 21524) di età tardo-repubblicana (I sec. a.C.) e una in ampia toga (inv. 26523) di epoca giulio-claudia (prima metà I sec. d.C.), cui sono pertinenti, rispettivamente, una testa ritratto conservata per metà (inv. 25509) di età giulio-claudia rappresentante un uomo maturo, rilavorata nel III sec. d.C., e un'altra (inv. 35281) identificata con il ritratto di Claudio Giulio Germanico (15 a.C. - 19 d.C.) adottato da Tiberio insieme al cugino Druso Minore per la successione dinastica. Per entrambi rimane incerto se il montaggio su queste statue sia originario o dovuto a riutilizzo.

Significativa è poi la statua togata con cornucopia (inv. 43970), che rappresenta il *Genius Augusti*, la personificazione dello spirito guida dell'imperatore: la statua si riferisce a un culto legato alla figura imperiale istituito nel 12 a.C. ed è di particolare rilevanza anche per la rarità delle figure del *Genius* realizzate a tutto tondo.

Sempre dalla zona del Foro provengono altri ritratti quali un ritratto di giovane uomo di età giulio-claudia (prima metà del I sec. d.C.) (inv. 107214) e due ritratti frammentari in cui sono state riconosciute due principesse della famiglia imperiale: Agrippina Maggiore (inv. 35282), moglie di Germanico e Agrippina Minore figlia di questi ultimi e moglie di Claudio, che confermano la destinazione onoraria dell'edificio celebrativo.

Si ricorda infine una statua femminile panneggiata, anch'essa dal Foro (inv. 67834), che permette di trarre utili informazioni su alcuni aspetti della propaganda imperiale. E' rappresentata una figura femminile stante, che indossa un lungo chitone e un mantello (*Himation*), drappeggiato intorno al corpo con pieghe sottili rese in modo da accentuare la trasparenza della stoffa. Gli attributi tenuti nella mano sinistra (papaveri e spighe di grano) e ciò che doveva sorreggere con la destra, oggi perduta (una torcia), permettono di identificarla con la dea Demetra/Cerere. La statua, probabilmente di epoca adrianea (prima metà del II sec. d.C.), ripropone un modello del IV sec. a.C. attribuibile allo scultore Prassitele o alla sua cerchia. Probabilmente la statua di *Scolacium* rappresenta una principessa della casa imperiale raffigurata in veste di divinità; tali connessioni tra donne della dinastia regnante e divinità avevano scopo celebrativo-propagandistico: nel nostro caso è evidente l'allusione alla prosperità dell'Impero, ottenuta tramite l'abbondanza delle produzioni agricole e la fertilità della famiglia romana, cui la dea sovrintendeva. Per quanto riguarda la sua collocazione originaria, la statua, rinvenuta negli strati di aratura sovrastanti il c.d. Sacello-ninfeo, posto sul lato occidentale del Foro, poteva trovare posto all'interno di quest'ultimo secondo un uso molto frequente, oppure far parte dell'arredo di uno degli edifici pubblici al di sopra del Decumano.



Le ultime scoperte

Un contributo significativo all'arricchimento del già folto gruppo di statue rinvenuto nelle aree pubbliche di *Scolacium* è stato dato dalla campagna di scavo realizzata nel 2008 dalla Soprintendenza per i Beni Archeologici della Calabria, attingendo a fondi europei (APQ SPA 3.2.2), nelle aree del Foro e della Domus bizantina all'interno del Parco Archeologico di *Scolacium*.

L'area che ancora una volta ha restituito le maggiori sorprese è stata quella del Foro, dove sono state recuperate due statue e parte di un'iscrizione molto significativa.

La prima statua, di notevole fattura, è femminile, di grandezza superiore al vero, acefala e priva di braccia (inv. 147647) ed è stata scoperta nel portico adiacente il c.d. "edificio celebrativo". Dai resti di cornucopia appoggiati alla spalla sinistra e dalla posa che trova confronto con statue della Thyche/Annona, in particolar modo con la "Fortuna di Fano", sembra indiscutibile l'attribuzione al tipo statuaria, che così integra in modo mirabile il ciclo scultoreo scolacense, già fortemente caratterizzato per la presenza della statua del *Genius Coloniae*. La statua, in marmo insulare greco, databile al I sec. d.C., è degna di nota per la resa stilistica e la trasparenza del panneggio delle vesti, che ne fanno un prodotto di estrema qualità. Il pregio artistico dell'opera e il richiamo all'immagine di una divinità potrebbe far ipotizzare che l'opera raffiguri una principessa della famiglia imperiale (Livia?).



L'altra scultura (inv. 147819), profondamente mutila tanto da conservarsi il torso soltanto, raffigura un personaggio maschile in nudità eroica mollemente appoggiato a un sostegno perduto. Nonostante le dimensioni ridotte, per la resa della muscolatura è probabile che si tratti di un giovane in posa rilassata, che riecheggia la produzione prassitelica (Apollo *sauroctonos*). Anche questa scultura è realizzata in marmo insulare greco e al momento non può essere ipotizzata una datazione, se non molto

genericamente entro i primi due secoli dell'Impero.

Un'attenzione particolare va data all'iscrizione (inv. 147820) in lingua latina recuperata nella stessa campagna di scavi. Disposta su quattro righe, incisa su una lastra di marmo bianco di piccole dimensioni e ricomposta solo parzialmente da due frammenti contigui.

Sulla pietra è ancora leggibile:

[---A]NCO / [---]O COLON / [---] COS CENS / [---] D

Il testo, come suggerisce il Prof. Antonio Zumbo, cui va un particolare ringraziamento per il prezioso contributo dato per lo scioglimento e l'integrazione dell'epigrafe, rivela trattarsi di una dedica al celebre senatore romano Lucio Munazio Planco. Alla sua onomastica, ricordata alla prima riga, verosimilmente, seguiva in quella successiva la sequenza [*patron*]o colon(iae). Così, infatti, è permesso ricostruire, rispettando la centratura e la lunghezza dell'impaginato epigrafico. Del brillante *cursus honorum* percorso a Roma da questo navigato politico che militò nelle fila di Cesare, Antonio e Ottaviano, alla terza riga, sono invece ancora decifrabili le sigle utilizzate per indicarne in successione l'elezione al consolato (*cos*) e l'esercizio della censura (*cens*), ricoperte rispettivamente nel 42 e nel 22 a.C. Nella lacuna iniziale della stessa riga e sempre in modo abbreviato, avrà trovato posto, è credibile ritenere, la menzione di almeno un altro degli onori contenuti nella carriera senatoria di Planco, nota dall'epitaffio del poderoso mausoleo che l'anziano generale si fece costruire a Gaeta.

Probabilmente inserita alla base di una statua, l'epigrafe rappresenta, al momento, l'unica testimonianza dell'intreccio di interessi intercorso fra la colonia romana di *Scolacium* e uno dei maggiori protagonisti dell'età di passaggio dalla Repubblica al nuovo regime del Principato, dei quali purtroppo ci sfuggono i motivi contingenti. Se però, come ipotizzato, al potente e facoltoso personaggio fu conferito il patronato cittadino possiamo almeno pensare

che questo forte legame servì da una parte a garantire alla comunità scolacense una sicura protezione e una ricca munificenza e dall'altra a mostrare con grande evidenza l'adesione della cittadina del Bruzio all'ormai vincente politica di Ottaviano. Da suo stretto collaboratore, infatti, fu proprio Lucio Munazio Plancio a proporre con un abile discorso, nella seduta del senato romano del 16 gennaio del 27 a.C., di conferirgli l'eloquente appellativo di Augusto.

Questi reperti saranno presto oggetto di una rinnovata indagine all'interno del Museo Archeologico del Parco di *Scolacium* insieme a un referto molto importante che a lungo ha atteso di tornare nel luogo del ritrovamento.



Parliamo del braccio bronzeo (inv. 268) appartenente a una statua colossale di epoca romana, segnalato nel 1879 da Francois Lenormant all'allora Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti, Giuseppe Fiorelli, ma recuperato soltanto nel 1910 da Paolo Orsi, al termine di una lunga trattativa con il proprietario del fondo dove il braccio era stato scoperto, Cav. Vincenzo Massara, e dopo il pagamento della somma di lire 2500. Il braccio, conservato fino al gomito, di pregevole fattura, fece dire a Paolo Orsi "è di valore insigne perchè greco, perchè proveniente dal *Bruttium* poverissima di opere plastiche, e perchè riferibile ad un colosso del

quale nemmeno in Grecia si hanno avanzi analoghi".

Oggi, dopo lunga sosta nel Museo Archeologico di Reggio Calabria, torna a fare bella mostra di sé nel luogo cui era designato ab origine, circondato dalla stessa trepidazione che ne vide la scoperta e il recupero, a sottolineare anch'esso la vitalità politica, civile e culturale di cui godette la colonia *Minervia Scolacium* nei lunghi secoli della sua vita.