



images

Il Magazine delle Gallerie degli Uffizi

Gli **Uffizi**
Corridoio **Vasariano**
Palazzo **Pitti**
Giardino di **Boboli**

11
settembre 2024



Il numero 11 di Images è dedicato alla Giornata di Studi
"Pecunia non olet. I banchieri di Roma Antica"
organizzata dalle Gallerie degli Uffizi il giorno 8 settembre 2023.



Gli **Uffizi** Corridoio **Vasariano** Palazzo **Pitti** Giardino di **Boboli**

Images è pubblicata a Firenze da Le Gallerie degli Uffizi

Direttore delle Gallerie degli Uffizi
Simone Verde

Redazione

Coordinatore delle iniziative scientifiche delle Gallerie degli Uffizi
Fabrizio Paolucci

Dipartimento Strategie Digitali - Divisione Comunicazione Culturale
Coordinatrice Area Strategie Digitali Francesca Sborgi

Hanno lavorato a questo numero
Andrea Biotti, Antonella Madalese, Patrizia Naldini

ISSN n. 2533-2015



images

Il Magazine delle Gallerie degli Uffizi

11
settembre 2024

indice

n. 11 (2024, settembre)

6

NOVELLA LAPINI
INTRODUZIONE

10

JEAN ANDREAU
IL FONDAMENTALE ARCHIVIO
DI LUCIO CECILIO GIOCONDO

12

MARTA GARCÍA MORCILLO
MERCATI, ASTE, BANCHIERI E LA COSTRUZIONE
DEL VALORE NELLA ROMA ANTICA

34

ARMANDO CRISTILLI

IDEOLOGIA POLITICA E PRATICA ECONOMICA
NEI *MACELLA* DELL'IMPERO ROMANO

52

DANIELA CASTALDO

MUSICA E IDENTITÀ NELLE MONETE ROMANE ANTICHE

76

RICCARDO FINOZZI

MUDEM – DIVULGARE LA MONETA E LA FINANZA
NEL FUTURO MUSEO DELLA BANCA D'ITALIA



Novella Lapini

Curatrice della mostra “*Pecunia non olet*. I banchieri di Roma antica”

INTRODUZIONE

Questo numero speciale della rivista “*Images*” è dedicato alla pubblicazione degli Atti del convegno tenutosi l’8 settembre 2023 presso l’Auditorium Paolucci, a chiusura della mostra “*Pecunia non olet*. I banchieri di Roma antica”, allestita al piano terra della Galleria degli Uffizi dal 4 luglio al 17 settembre 2023.

Il convegno ha di fatto rappresentato la conclusione di un percorso biennale di approfondimento sui temi del commercio e della finanza in Roma antica, ambiti nei quali è apparso centrale il ruolo svolto dalle differenti specializzazioni operanti all’interno di quel sistema che può essere definito come banca romana. Un percorso iniziato nell’estate 2022 con le conferenze estive del ciclo “Dialoghi D’Arte e Cultura” e concretizzatosi l’anno seguente nella mostra e nel catalogo, edito da Silvana Editoriale, alla cui redazione hanno contribuito moltissimi specialisti, che hanno affrontato da vari punti di vista il sistema del credito e della tassazione in età romana, il valore della moneta e quello della protezione divina sulle transazioni finanziarie, la specificità delle vendite all’asta effettuate a Roma e nell’Italia romana e il ruolo svolto in tali attività proprio dai banchieri.

A due degli argomenti centrali trattati in mostra e tutt’ora oggetto di ricerca – luoghi e funzioni delle vendite all’asta e la moneta, coi suoi molteplici valori – è stato infine consacrato il convegno svoltosi a settembre 2023. La prima sessione, intitolata “I banchieri nelle aste e nei *macella*”, si è aperta con le parole del prof. Jean Andreau (Directeur d’études émérite presso l’École des Hautes Études en Sciences Sociales - Paris), autore di studi imprescindibili sulla banca romana e sui suoi operatori, come il pompeiano Lucio Cecilio Giocondo. La professoressa Marta García Morcillo (Lecturer in Ancient History, Newcastle University) si è concentrata sui meccanismi delle aste romane e sulla loro centralità nel sistema commerciale dell’epoca, tema cui aveva già dedicato una monografia e che in questo caso ha declinato seguendo i temi trattati in mostra. Un risalto particolare è stato dato alla figura del banchiere *Lucius Calpurnius Daphnus*, *argentarius* nelle vendite all’asta che si svolgevano presso il *Macellum Magnum* neroniano, la cui ara, rinvenuta nel XIX secolo negli scavi di Fortunati al III miglio della via Latina e ora conservata nella Collezione Massimo (Palazzo Massimo alle Colonne - Roma), è stata oggetto di approfonditi studi proprio in occasione dell’esposizione. Ai *macella*, intesi come elemento caratterizzante il paesaggio urbano, ma



I relatori intervenuti alla Giornata di Studi
"Pecunia non olet. I banchieri di Roma Antica" (Gli Uffizi, 8 settembre 2023)

anche come luoghi di commercio e attività dei banchieri romani, quali Dafno, ha dedicato un'ampia analisi il prof. Armando Cristilli (docente a contratto Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"; post-doc e docente a contratto Universidad de Sevilla), mostrando le nuove prospettive di ricerca legate alle recenti scoperte archeologiche di *macella*, alla loro corretta identificazione e alla precisa definizione degli edifici che li caratterizzavano. La seconda sessione del convegno, intitolata "I molteplici significati della moneta", ha visto la professoressa Daniela Castaldo (Docente di Musicologia e Storia della Musica presso l'Università del Salento) esaminare un aspetto particolare dell'iconografia monetale, vale a dire le rappresentazioni che coinvolgono il mondo della musica, dalle divinità che ne sono protettrici agli strumenti dell'arte, esplorandone il valore e le implicazioni. L'ultimo intervento della giornata, a opera del dottor Riccardo Finozzi (project team di MUDEM - Museo della Moneta, Banca d'Italia) ha mostrato invece come le Banche Centrali si stiano adoperando per creare percorsi museali specifici, volti ad avvicinare il grande pubblico alle implicazioni che la finanza ha nella vita quotidiana, mettendo al centro la moneta, un oggetto capace di assumere varie forme, ma che appare comunque il simbolo della storia economica di un popolo. In questa sede il dottor Finozzi ha fornito anche alcune anticipazioni sulle soluzioni pensate per spiegare il legame tra moneta, economia e vita quotidiana nel futuro Museo della Moneta, la cui realizzazione è curata dalla Banca d'Italia e che ha avuto una prima fase, nei mesi successivi al convegno, nella mostra "L'Avventura della Moneta", allestita dal 31 ottobre 2023 al 30 giugno 2024 al Palazzo delle Esposizioni a Roma.

Da tutte queste esperienze e dal dibattito nato durante il convegno, che è stato un'occasione di scambio e discussione realmente proficua, nascono gli Atti pubblicati in questo numero speciale di "Images".

Un sentito ringraziamento ai dottori Eike Schmidt e Simone Verde, successivi direttori delle Gallerie degli Uffizi, che hanno consentito di realizzare le diverse fasi di questo progetto, fino alla pubblicazione degli Atti, al dottor Fabrizio Paolucci, che ha seguito ogni momento del percorso, e naturalmente alle relatrici e ai relatori che hanno partecipato con disponibilità ed entusiasmo, scrivendo contributi di altissimo valore sia per la ricchezza dei temi trattati che per gli spunti che forniscono in vista di future prospettive di ricerca.

Jean Andreau

Directeur d'études émérite presso l'École des Hautes Études en Sciences Sociales – Paris

IL FONDAMENTALE ARCHIVIO DI LUCIO CECILIO GIOCONDO

Le tavolette iscritte scoperte nel 1875 a Pompei, nella *domus* di *Lucius Caecilius Iucundus*, hanno cambiato la visione che si aveva in passato della banca, della vita finanziaria e della circolazione monetaria nell'Italia romana.

Queste tavolette ci hanno infatti fatto conoscere una parte degli affari di uno degli uomini che i latini chiamavano *argentarii* o *coactores argentarii*. Ma qual era la professione di questi uomini? Si trattava di cambiavalute-banchieri. Certo, il loro nome era noto in precedenza, anche per essere menzionato in alcuni testi letterari, che tuttavia non spiegavano le caratteristiche del loro mestiere in modo così preciso e dettagliato, come invece avviene nelle tavolette pompeiane.

Queste tavolette riguardano soltanto una parte degli affari del cambiavalute-banchiere *Lucius Caecilius Iucundus*, vissuto nel I secolo d.C. Se lo si paragona ai grandi uomini d'affari di cui parlano le opere di Cicerone, se lo si paragona ad esempio ad Attico, amico e corrispondente di Cicerone, o a Lucio Egnazio Rufo, questo *argentarius* non appare un personaggio poi così importante. Giocondo può essere stato un uomo molto benestante, ma certamente non aveva le proprietà e la disponibilità economica dei due finanzieri romani che ho appena nominato. Nella stessa Pompei alcuni membri dell'élite possedevano sicuramente beni molto più consistenti di Cecilio Giocondo. Inoltre, se prendiamo in considerazione il suo status giuridico, Lucio Cecilio Giocondo era molto probabilmente un liberto.

Queste tavolette dimostrano però che nell'Italia romana esisteva un gruppo professionale di banchieri, dotati di mezzi relativamente limitati, ma capaci di giocare un ruolo sociale ed economico fondamentale nelle loro città.

Le tavolette di *Lucius Caecilius Iucundus* ci hanno anche permesso di sapere che le vendite all'asta occupavano un posto di primo piano tra le attività di un *argentarius*. Certo noi non abbiamo la totalità dei suoi documenti, ne siamo ben lontani: disponiamo soltanto di una parte del suo archivio. Se ad esempio Cecilio Giocondo avesse prestato molto denaro al di fuori delle aste noi non potremmo saperlo, perché le tavolette rinvenute nella sua *domus* riguardano soltanto la sua attività in relazione alle vendite all'asta, oltre ad alcuni contratti che lo legavano alla città di Pompei.

Tuttavia l'esempio di Cecilio Giocondo e altri indici disponibili mostrano che il ruolo sociale ed economico degli *argentarii* nell'Italia romana era molto probabilmente legato prevalentemente alle vendite all'asta.

I cambiavalute-banchieri delle città greche classiche ed ellenistiche non si occupavano in modo particolare di vendite all'asta: certamente vi erano delle vendite all'asta, ma i banchieri – chiamati *trapezitai* nel mondo greco – non se ne occupavano. Ugualmente, nella parte greca dell'impero romano, i banchieri non svolgevano questa attività.

Al contrario, a partire della seconda metà del II secolo a.C. e fino al III secolo d.C. gli *argentarii* romani giocano un ruolo istituzionale nell'organizzazione delle vendite all'asta, che hanno molta importanza a Roma e nell'Italia romana. E a darne testimonianza contribuiscono proprio le tavolette iscritte di Cecilio Giocondo e quelle che sono state più recentemente trovate nel quartiere di Murecine.

Queste tavolette ci informano, ad esempio, del fatto che il cambiavalute-banchiere poteva accordare dei prestiti agli acquirenti delle vendite all'asta, per aiutarli ad acquistare al prezzo di vendita. Questi prestiti, nel caso delle tavolette di Cecilio Giocondo, venivano saldati in pochi mesi, al massimo in un anno. Ma contribuivano a facilitare la mobilità delle merci e dei beni che coloro che si rivolgevano alle aste mettevano in vendita – fossero essi commercianti o produttori – per trovare i migliori acquirenti.

Di fatto l'esistenza delle vendite all'asta facilitava la circolazione di questi prodotti. La diffusione di tale pratica e il ruolo dei banchieri che se ne occupavano contribuirono quindi in modo significativo alla prosperità dell'Italia in questo lasso temporale.

ASCUNTAQVARI A
PROPINQVOCARISSIMO
FECERVNT

DANISCE



MERCATI, ASTE, BANCHIERI E LA COSTRUZIONE DEL VALORE NELLA ROMA ANTICA¹

Aste antiche e moderne

Le vendite all'asta o all'incanto hanno la reputazione di essere un sistema di fissazione dei prezzi affidabile, efficace e anche flessibile, e non è casuale che siano diventate oggi il meccanismo più comune per il commercio multilaterale, anche per l'aggiudicazione di appalti pubblici. Il volume delle transazioni commerciali e monetarie che le aste generano nelle economie moderne, cresciuto esponenzialmente grazie alle tecnologie digitali, non ha eguali nella storia². Le origini delle vendite all'asta sono ignote, ma l'impalcatura delle aste moderne, la loro resilienza ed enorme flessibilità affondano le radici nel mondo greco-romano, e soprattutto nella Roma antica, dove troviamo questa pratica ben integrata in un'ampia diversità di settori, sia nella sfera pubblica, sia in quella privata³.

Nel presente articolo verranno approfonditi i meccanismi delle interazioni tra aste, mercati e attori nella società romana. Innanzitutto, verranno messi in rilievo alcuni interessanti aspetti di confronto tra le aste moderne e quelle antiche; nella seconda parte, verrà trattata la capillare diffusione e la multifunzionalità delle aste romane, delle loro diverse categorie e dei differenti contesti in cui erano svolte. In questa parte, verrà sottolineata l'importanza delle fonti letterarie, soprattutto ostili, su alcuni tipi di aste di carattere patrimoniale, e saranno affrontate anche alcune riflessioni concettuali sull'idea stessa di mercato. Nella terza parte, verrà offerto un punto di vista che rafforzi, ma voglia anche essere complementare alla ricerca esistente – anche al fondamentale catalogo della mostra *Pecunia non olet* (2023) – sul ruolo rilevante dei banchieri professionisti negli sviluppi delle aste relative ai mercati periodici. La quarta sezione sarà dedicata a un approfondimento della straordinaria testimonianza del banchiere *Lucius Calpurnius Daphnus*, alle aste adibite alla vendita del pesce e al ruolo dei mercati nel processo di legittimazione di queste pratiche. In coda dell'articolo, si tornerà sul tema della costruzione del valore, analizzando l'impegno letterario nei confronti di alcune vendite di oggetti d'arte e di lusso.

Una possibile definizione della vendita all'asta è quella che la identifica con una struttura di mercato che assegna diritti – di proprietà, possesso, usufrutto – attraverso un processo di concorrenza sui prezzi, in cui i potenziali acquirenti fanno offerte. Un fattore cruciale per comprendere questa procedura è l'incertezza del prezzo finale. Questa incertezza determina la strategia degli attori, incluse le varie valutazioni dell'oggetto, e conferisce importanza ad aspetti come la pubblicità, la gestione delle informazioni e della gara da parte del banditore e degli offerenti. Il prezzo finale dipende da regole stabilite in anticipo: possiamo trovarci di fronte a una situazione in cui le offerte di prezzo sono ascendenti (“aste inglesi”), discendenti, oppure seguono un sistema diverso, come nel caso delle aste di seconda offerta o sigillate⁴. Le aste con offerte discendenti sono tipiche nella vendita di prodotti deperibili, dove il tempo diventa dunque un determinante fattore di svalutazione. Questa tipologia è anche conosciuta come “asta olandese” perché è appunto in Olanda che questo sistema è diventato popolare data la presenza del mercato all'ingrosso di fiori più grande del mondo⁵. Altro scenario simile è rappresentato dai grandi mercati portuari, dove il pesce viene venduto sia “a voce” che attraverso un sistema elettronico – ascendente o discendente – che velocizza il processo⁶. Aste a prezzi decrescenti sono tipiche in alcuni tipi di appalti pubblici, e nel mondo romano le troviamo documentate in aggiudicazioni di opere e servizi pubblici, le *locationes operis*⁷. L'asta ascendente invece – quella più tipica – è un sistema dove gli offerenti possono in genere osservare le offerte dei rivali, dove si stimola la concorrenza, e dove il prezzo finale di un oggetto può aumentare a seguito delle valutazioni dei concorrenti, del pubblico e del banditore. Autori antichi hanno colto l'importanza della performatività delle aste, la loro ricezione come forma di teatralizzazione della competizione sui prezzi che riflette spesso una competizione di status sociale – come nel caso del mercato dell'arte – ma che serve anche ad accentuare l'umiliazione pubblica di chi è sottoposto a queste procedure di valutazione, come succede nelle vendite di beni di debitori espropriati o nel mercato degli schiavi. Nelle commedie di Plauto e nelle opere satiriche di Luciano di Samosata, per esempio, la vendita all'asta di schiavi è integrata in una narrazione che trasforma il pubblico (e il lettore) in partecipanti alla gara e sanzionatori della stima e del giudizio collettivo della merce⁸. Un metodo particolarmente utile per capire le aste è proprio considerare questa procedura come un meccanismo collettivo e performativo di costruzione di valore. Questo punto verrà approfondito in questo articolo in rapporto soprattutto con l'idea – concreta ma anche certamente astratta – del mercato come spazio regolato di transazioni e valutazione economica.

Pubblicità, trasparenza e controllo delle informazioni sono i fattori chiave associati all'efficienza di questa istituzione. La sociologia, l'economia della informazione, la nuova economia istituzionale, la teoria dei giochi e l'economia comportamentale sono alcune delle aree moderne di studi che si sono interessate alle aste negli ultimi

anni, con lo scopo sia di migliorare la capacità di predizione e calcolare strategie vincenti sia di cogliere anomalie, bias cognitivi, problemi di asimmetria d'informazione, anche possibili manipolazioni. Tra queste ultime, sono tipiche le collusioni tra gli offerenti e le offerte truccate, che implicano una cospirazione tra venditore e almeno un falso offerente con lo scopo di aumentare o diminuire il prezzo⁹. Le collusioni o cordate di offerte possono portare alla formazione di cartelli più o meno formalizzati. Più l'organizzazione è impenetrabile, più avrà successo nel raggiungere i suoi obiettivi. Istituzioni e regolamenti nazionali e sovranazionali, come la European Competition Network e l'Autorità Garante della Concorrenza e del Mercato in Italia, mostrano l'ampia diffusione e la complessità di questi cartelli, il loro impatto negativo sul libero mercato e sull'economia, ma anche gli sforzi per perseguire queste infrazioni¹⁰.

Nell'antica Roma, gli appaltatori pubblici, spesso organizzati in gruppi noti come *societates publicanorum*, erano essenzialmente il risultato di una collusione societaria istituzionalizzata. La loro influenza, incrementata dalla mancanza di concorrenza, è esemplificata dal caso dell'esazione delle tasse (*vectigalia*) nella provincia d'Asia nel 61 a.C. In questa occasione, i *publicani* si batterono collettivamente per l'annullamento dei contratti perché lo Stato offriva, a loro avviso, un prezzo troppo basso¹¹.

La capacità di collusione dei *publicani* per manipolare o evitare una libera concorrenza sui prezzi è menzionata anche da Svetonio nella sua biografia di Augusto. In seguito a un grave oltraggio commesso da un cavaliere romano, l'imperatore aveva ordinato di mettere in vendita lui stesso e i suoi beni. Per aiutarlo, i suoi compagni *publicani* si erano messi d'accordo per fare un'unica offerta all'asta, comprare il cavaliere a un prezzo basso e liberarlo. Tuttavia, il controllo delle informazioni da parte del gruppo non ebbe successo e Augusto scoprì la manovra, annullò la vendita e assegnò direttamente l'uomo a uno dei suoi liberti¹². Questo aneddoto si inserisce nel contesto delle aste patrimoniali di debitori insolventi e di beni confiscati a cittadini condannati, entrambe sempre più attestata verso la fine della Repubblica¹³. Queste ultime in particolare erano diventate, nonostante la loro impopolarità, un mercato attraente per gli acquirenti alla ricerca di occasioni svalutate¹⁴. Le risposte giuridiche alle questioni legate a conflitti connessi alle aste durante il Principato mostrano la comprensione da parte dei Romani delle strategie e delle manovre complesse, spesso opache e piuttosto sofisticate, dei collusi. Questi testi mostrano inoltre come queste pratiche abbiano avuto un impatto sugli interessi dello Stato e delle autorità fiscali¹⁵.

Queste considerazioni sui dialoghi tra le aste romane e quelle moderne contribuiscono a ridimensionare la diffusione e l'integrazione di questo sistema di vendita all'interno della società romana.

Diffusione e multifunzionalità delle aste romane

Nel suo articolo per il catalogo della mostra *Pecunia non olet*, Jean Andreau, molto giustamente, identifica quattro categorie o funzioni principali delle aste private. Molto sinteticamente, si tratta di:

- 1) aste documentate in contesti commerciali, dove sono anche coinvolti commercianti professionisti;
- 2) compravendite/usufrutto di terreni e di raccolti agricoli;
- 3) vendite e acquisti di patrimonio o *res familiaris* (beni mobili e immobili, spesso in rapporto con l'eredità);
- 4) vendite connesse con attività di prestito e debito (ad esempio, vendite di beni dati in pegno da parte dei debitori)¹⁶.

Come vediamo per esempio nell'archivio dei Sulpici, professionisti finanziari legati al porto di Puteoli che si occupavano soprattutto del prestito commerciale e della vendita di beni dati in *fiducia/pignus* da parte dei debitori, questa divisione non è fissa né chiusa¹⁷. Molto spesso ci sono elementi che trascendono ambiti diversi¹⁸. Questo è il caso, per esempio, dei processi in ambito di proscrizioni politiche, collegati alle confische e vendite di patrimoni di cittadini, come quelle ordinate da Silla, che seguivano e utilizzavano intenzionalmente simboli e immagini di autorità e di sottomissione al potere che erano tipici della sfera militare¹⁹. Le analogie tra le aste militari (la *venditio sub hasta*) – contro i nemici di Roma – e quelle imposte da Silla contro i cittadini sono evocate varie volte e in modo molto critico da Cicerone come una forma di trasgressione. Nel trattato morale *De Officiis*, scritto nel 44 a. C, dopo la morte di Cesare e prima del secondo triumvirato, Cicerone ricorda criticamente la crudeltà di Silla contro i propri cittadini: “Nel caso di Silla, dunque, una vittoria poco onesta tenne dietro a una causa onesta. Infatti, egli osò dire, vendendo – dopo aver piantato l’asta (*hasta ponere*) – nel foro i beni di onesti cittadini, ricchi e, pur sempre, cittadini, che egli vendeva il suo bottino (*praedam se suam vendere*)”²⁰. Il riferimento all’asta militare e alla *praeda* di guerra intende dunque evidenziare un abuso, il trattamento di rivali politici come nemici del popolo di Roma. In un passo ulteriore, le proscrizioni sillane sono connesse con episodi molto più recenti, avvenuti durante la dittatura di Cesare: “Questo è il modo equo di agire coi cittadini, non, come abbiamo già visto per due volte, piantare l’asta nel foro e sottoporre i beni dei cittadini alla voce del banditore (*hastam in foro ponere et bona civium voci subicere praekonis*)”²¹. Nelle contemporanee *Philippicae*, Cicerone descrive in tutti i dettagli l’episodio più paradigmatico e drammatico di queste aste politiche che degradano il foro pubblico e i simboli dell’autorità pubblica (*hasta, praeco*): la vendita delle proprietà personali del defunto Pompeo Magno da cui trasse vantaggio Marco Antonio. L’asta serve all’autore per denunciare l’umiliazione alla memoria di Pompeo, ma anche il rifiuto del pubblico di partecipare alla gara, che trovò un solo offerente, lo stesso Antonio²².

Questi passi ciceroniani mostrano come e perché l'espressione *sub hasta* dagli ambienti militari è passata a descrivere vendite nell'ambito civile. Una strategia simile era stata già utilizzata da Cicerone, per esempio, nel discorso *De lege agraria* (63 a. C.), dove l'oratore condanna le vendite di terre pubbliche in Italia e nelle province promossa dal tribuno della plebe P. Servilius Rullus, e le compara con le vendite all'asta di quelli che hanno perso il loro patrimonio²³. Le prime furono secondo lui pianificate senza nessuna garanzia né pubblicità, mentre le seconde almeno si facevano alla luce del sole, a Roma, negli *atria auctionaria*²⁴. Ma cosa sono questi *atria auctionaria*? Nel *Pro Quintio*, discorso dell'anno 81 a. C., Cicerone si riferisce a questo stesso edificio come Atria Licinia e lo localizza all'ingresso del *macellum* nel foro repubblicano²⁵. L'oratore e altri autori situano lì i banditori (*praecones*), ma anche gli speculatori che speravano di trarre profitto dall'acquisto di beni appartenuti a cittadini che erano stati costretti a venderli²⁶. Gli *atria auctionaria* erano possibilmente edifici a cortile porticato specializzati in aste, sicuramente connesse con il mercato del credito (la vendita di beni dati in garanzia dai debitori), e con confische di beni privati. È anche molto probabile che negli *atria auctionaria* fossero attivi dei banchieri. A questo proposito, due preziosi aneddoti quasi identici riportati da Seneca il Vecchio e da Quintiliano sulla prodigiosa memoria dell'oratore Quintus Hortensius Hortalus (114-50 a. C.), famoso rivale di Cicerone, si riferiscono presumibilmente a questo edificio. Seneca racconta che Ortensio "sfidato da Sisenna, rimase tutto il giorno all'asta, e poi elencò senza errori e nel giusto ordine tutti gli articoli, i loro prezzi e gli acquirenti, con i banchieri (*argentarii*) che autenticavano i dettagli"²⁷. Il retore Quintiliano, anche interessato nelle tecniche mnemoniche utilizzate dagli oratori, menziona l'importanza di referenti visuali (*imagines*) a questo scopo: "I nostri esperti li inseriscono [i nomi di questi referenti] nei siti che hanno appreso: un tavolo (*mensa*) (ad esempio) nel vestibolo (*vestibulum*), una piattaforma (*pulpitum*) nell'atrio (*atrium*), e così via; poi, tornando sui loro passi, li ritrovano dove li hanno messi. Questo potrebbe essere stato un aiuto per coloro che, alla fine di un'asta (*auctio*), ripetevano ciò che avevano venduto a ogni acquirente, proprio come attestano i registri dei cassieri (*tabulae argentariorum*). Si dice che Quinto Ortensio abbia compiuto questa impresa"²⁸.

Entrambi gli aneddoti disegnano un ambiente familiare, caratterizzato da un flusso costante di aste di beni non-standard che portavano a una grande varietà di prezzi e acquirenti. Il riferimento di Quintiliano alla *mensa* del *vestibulum* e al *pulpitum* dell'*atrium* potrebbe forse alludere specificamente all'ingresso degli *atria auctionaria*, che sarebbe stato logicamente attrezzato con una piattaforma di vendita. Il termine *mensa* può riferirsi sia a una semplice tavola, ma anche al banco degli *argentarii* in cui si concludevano i pagamenti dei crediti e delle vendite.

La scomparsa degli Atria Licinia e del *macellum* sul Foro Romano potrebbe essere legata alla ristrutturazione dell'area nei primi decenni del principato, o forse al famo-

so incendio del 64 d.C.²⁹ Un'iscrizione ritrovata a Superaequum, nel territorio dei Pa-eligni, nell'Italia centrale, datata in età augustea, menziona un magistrato locale che costruì un *atrium auctionarium* e dedicò una statua di Mercurio a questa città³⁰. Questo esempio di evergetismo municipale conferma l'esistenza di sale d'asta appositamente costruite, o almeno di un edificio destinato principalmente a questa attività al di fuori di Roma e delle fonti letterarie. Non si sa nulla di altri *atria auctionaria* che abbiano sostituito gli Atria Licinia nell'*Urbs*, anche se questa specifica funzione potrebbe essere stata assolta da diversi tipi di strutture multifunzionali.

L'archivio finanziario dei Sulpici mostra che a metà del I secolo d.C., a Puteoli, le aste di beni dati in pegno si svolgevano – almeno durante i giorni di mercato settimanale – nel *chalcidium Caesonianum*, una struttura porticata – probabilmente dotata di una piattaforma – aperta sul Foro³¹. Una tavoletta di cera proveniente da Pompei e datata al 61 d.C. menziona anche il foro della colonia come luogo per la vendita di uno schiavo che veniva trattato come garanzia (*fiducia*) da un debitore³². Questa testimonianza rafforza l'ipotesi che anche le aste attestate nell'archivio del banchiere pompeiano Giocondo potessero svolgersi regolarmente in un'area specifica del Foro, forse nella *porticus* prominente del cosiddetto edificio di Eumachia.

Gli aneddoti mostrano anche che, oltre alle attività di credito nelle aste, i banchieri si occupavano spesso della funzione di registratori e di cassieri dei pagamenti delle vendite³³. Queste ultime pratiche erano fondamentali per la legittimità delle aste e avevano un valore probatorio.

Riportiamo una testimonianza curiosa che conferma l'importanza dei registri di vendite e del ruolo dei banchieri in questa attività. Uno dei casi giudiziari più famosi e complessi di Cicerone è il *Pro Cluentio* (69 a. C.). La trama di questo *family thriller* si svolge a Larino, nel Samnium, e comprende una madre (Sassia) che accusa il proprio figlio (Cluenzio) di aver avvelenato il patrigno, la rapina di una cassaforte, l'assassinio di due schiavi e un fenomenale *plot-twist*. Il ladro e assassino, il medico Strato, è stato scoperto grazie a un ritrovamento casuale: “poi si sono accorti del taglio sul fondo della cassaforte e la gente ha cominciato a chiedersi come fosse stato possibile farlo. Un amico di Sassia si ricordò di aver visto recentemente tra le cianfrusaglie di qualche asta una piccola sega ricurva con i denti tutt'intorno e storti, con cui era plausibile potesse essere stato inciso questo taglio circolare. In breve, furono interrogati i banchieri (*coactores*) e si scoprì che la sega era stata acquistata da Strato. Tutto questo destò dei sospetti contro di lui”³⁴.

L'aneddoto descrive implicitamente un'asta di articoli casalinghi che si teneva regolarmente nelle città d'Italia e alla quale partecipava sia gente del posto che visitatori. Questi tipi di aste – che possono essere in qualche modo paragonate ai mercati antiquari moderni – assomigliano a quelle descritte e raccomandate da Catone al *dominus* agricola, di articoli di scarso valore e commercializzabili³⁵. Queste aste era-

no sicuramente collegate anche a mercati periodici come le *nundinae*, che riunivano agricoltori, contadini, commercianti ambulanti, intermediari e banchieri, occupati come abbiamo visto a garantire il pagamento e a tenere dei registri di vendita (come in questo caso), ma che contribuivano anche ad accelerare le transazioni, con o senza contanti. Il fatto che i registri di vendita potessero essere utilizzati come prova legale conferiva una autorità e responsabilità relativa alla loro specializzazione.

Banchieri, mercati e fiscalità

Le tavolette di Giocondo e dei Sulpici dimostrano l'importanza delle *nundinae* che si svolgevano in Italia centrale e meridionale all'inizio del principato, probabilmente ogni sette giorni, secondo il sistema calendariale della settimana planetaria³⁶. Come è stato dimostrato da Jean Andreau, le *nundinae* erano molto importanti per organizzare non soltanto le vendite all'asta, ma anche i ritmi dei pagamenti³⁷. Durante i giorni di mercato, i venditori, i commercianti itineranti e i visitatori provenienti dalla campagna e dai municipi vicini viaggiavano verso la città, forse prima delle *nundinae*, per concludere nuovi affari. Questo sistema assicurava il numero necessario di testimoni per la firma dei contratti e coincide perfettamente con le vendite all'asta descritte nelle tavolette Vesuviane; nel caso del pompeiano Giocondo, è evidente poiché i contratti – attraverso la *stipulatio*, una promessa di pagamento bilaterale tra banchiere e acquirente, e tra banchiere e venditore – si concludevano in momenti diversi.

Le *tabulae* di Iucundus mostrano come egli si occupasse anche di pagare le tasse alle autorità pubbliche. È plausibile che le tasse e le commissioni connesse con le aste e con altre transazioni fossero rimosse durante il giorno di mercato da parte di funzionari, oppure dagli appaltatori fiscali (*conductores*)³⁸. Le fonti giuridiche confermano l'uso della *stipulatio* tra il banchiere e le parti come uno strumento attraverso il quale si riducevano le percentuali dei pagamenti che coprivano spese per l'intermediazione. Un testo di Venuleio Saturnino sul *Digesto* (II secolo d. C.) conferma che le *nundinae* servivano per regolare gli acconti promessi tramite *stipulatio*³⁹.

Questa procedura potrebbe essere ipoteticamente ricostruita attraverso le seguenti fasi: 1) l'acquirente promette il prezzo al banchiere; 2) il banchiere concorda un'altra *stipulatio* con il venditore; 3) il venditore verrà pagato durante le prossime *nundinae*, al momento del pagamento di ulteriori eventuali tasse destinate allo stato e incassate tramite ufficiali o appaltatori. In questo modo, nonostante le aste potessero concludersi senza trasferimenti di denaro effettivo nel giorno delle *nundinae*, queste servivano come date di riferimento per la formalizzazione dei pagamenti pendenti relativi a transazioni precedenti⁴⁰.

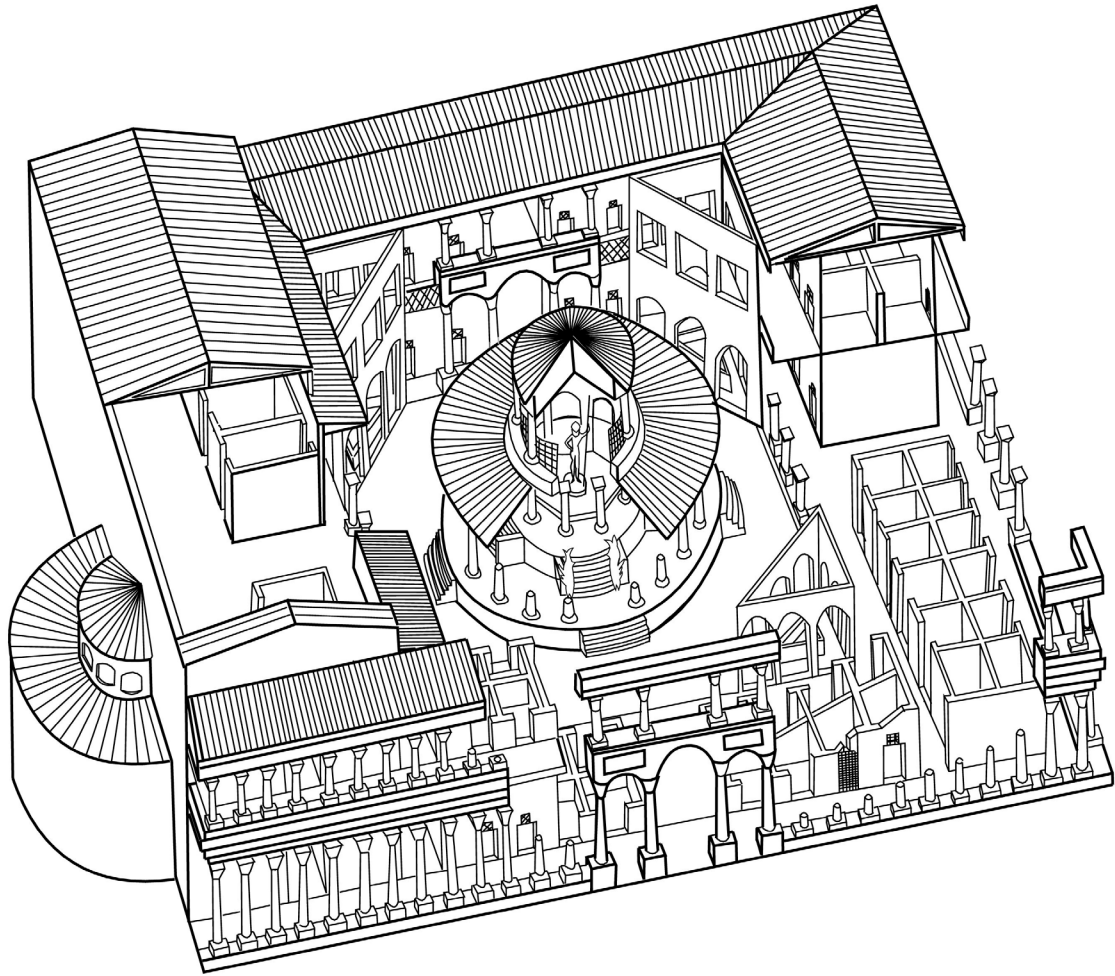
Una nota aggiuntiva sulla tassa delle *auctiones*. Questa era una tassa percentuale, nota generalmente come *centesima rerum venalium*, introdotta da Augusto insieme alla tassa sulle eredità (*vicesima hereditarium*) per alimentare il nuovo tesoro militare (*aerarium militare*), creato nell'anno 6 d. C.⁴¹. Questo collegamento nella rilevazione di entrambe le imposte mostra l'importanza delle vendite per successione, spesso risultato della divisione di patrimoni tra eredi. L'*aerarium militare* era destinato a contribuire a finanziare la riforma militare e la professionalizzazione dell'esercito a lungo termine⁴². Svetonio, nella vita di Caligola, si riferisce all'abolizione di questa tassa nel 38 d. C., a seguito di una precedente riduzione alla metà da parte di Tiberio⁴³. Questa iniziativa è stata plausibilmente celebrata su una serie di piccole monete di bronzo (*quadrantes*) con la legenda RCC, risolta come *remissa ducentesima*, accompagnata dall'immagine iconica di un *pileus libertatis*⁴⁴. Questa iniziativa suggerisce da un lato l'impopolarità dell'imposta, ma anche la diffusione e l'ampia integrazione delle aste nella società romana.

Probabilmente in questo contesto concreto e durante un periodo determinato, anche nell'Oriente romano, dove a testimonianza sono stati ritrovati alcuni preziosi papiri, i banchieri si sono occupati di trattenere le tasse delle aste, per poi effettuare il pagamento alle autorità pubbliche⁴⁵. Questo identifica i banchieri come figure se non indispensabili sicuramente molto rilevanti, soprattutto nell'ambito dei mercati itineranti in regioni dove era difficile seguire il ritmo delle transazioni. Dal punto di vista dello Stato e delle autorità pubbliche, questa funzione dei banchieri privati ha certamente contribuito a rendere più efficace il sistema di riscossione delle imposte, il controllo e la rendicontazione delle vendite all'asta. La loro presenza negli *atria auctionaria*, dove aste di beni mobili (e possibilmente anche immobili) molto diversi si svolgevano in continuazione, è un punto a favore di questa interpretazione.

Dafno, il *macellum* e il pesce

Abbiamo finora visto come i banchieri romani non fossero assolutamente necessari per lo svolgimento della vendita all'asta, ma come invece lo fossero alcune delle funzioni da loro spesso svolte. Dipendendo della complessità della forma di mercato cui partecipavano, la loro figura poteva anche diventare indispensabile, come appena visto nel caso dell'intricata struttura di raccolta delle tasse, o nell'elaborazione di registri. Questa idea risulta fondamentale per capire le scelte iconografiche e, contestualmente, i possibili messaggi nel magnifico monumento funerario di *Lucius Calpurnus Daphnus, argentarius* del *Macellum Magnum*, inaugurato da Nerone in 59 d. C., e dei complementari – e illuminanti – *dupondi* neroniani⁴⁶ (fig. 1).

Il *macellum* era essenzialmente una struttura di mercato chiusa, specializzata in prodotti alimentari, soprattutto pesce e carne⁴⁷. Il mercato del pesce, con tutte le sue



1

Proposta di ricostruzione del Macellum Magnum sulla base delle monete neroniane e della Forma Urbis Romae © Marta García Morcillo.

incertezze, è un caso chiaro che dimostra che non esiste un mercato “perfetto”, dove i prezzi si trovano sempre a metà nell’incontro tra domanda e offerta. Il mercato (in senso fisico e astratto) e il sistema di vendita all’asta come vettori e creatori dei prezzi, sono anche un fenomeno sociale, dove il prezzo – assumendo la nozione di valore – è costruito, decostruito e ricostruito, esaminato in forma individuale e collettiva, e dove molti fattori, anche affettivi, compreso il contesto fisico e temporale, hanno un ruolo importante nelle decisioni economiche.

A questo proposito è interessante cercare di capire come si esprimessero gli autori antichi su questo tema. La vendita di pesce a prezzi esagerati, spesso nel contesto esclusivo del *macellum* è un *topos* letterario, che troviamo da Plauto ad Ambrogio⁴⁸. Questi testi tendono a sottolineare l’esclusività di questi ambienti, i prezzi impossi-

bili e inadeguati. In questo contesto, il valore del prodotto diventa per sé una qualità (ma anche un simbolo) che insieme ad altre serve a classificare e valutare il prodotto. Nella letteratura, il pesce – con alcune eccezioni – non è un prodotto standard, ma viene trattato spesso come una merce dal valore particolare, unico, che mette in evidenza storture e violazioni sociali e morali.

Senza dubbio, una testimonianza rilevante su ciò che poteva accadere nel corso delle aste per la vendita del pesce lo troviamo in una delle *Lettere morali* di Seneca. Si tratta di una lunga epistola che si occupa di denunciare la diffusione dei vizi umani, l'ossessione del piacere (*voluptas*) e le spese sproporzionate che mettono a rischio il patrimonio. La lettera include un aneddoto – reale o fittizio – di epoca di Tiberio, che ha come protagonista un *mullus* (triglia), forse ancora vivo. Questo pesce era stato oggetto di un dono precedente fatto all'imperatore, che aveva deciso di venderlo al *macellum*, con la certezza che P. Octavius e il famoso Apicius avrebbero tentato di accaparrarselo. Il testo recita: "L'ipotesi andò ben oltre le sue aspettative. I due fecero un'offerta e vinse Ottavio, acquisendo così una grande reputazione (*gloria*) tra i suoi perché aveva comprato per cinquemila sesterzi la triglia venduta dall'imperatore, e che neppure Apicio era riuscito ad acquistare. Pagare un prezzo del genere fu una vergogna (*turpe*) per Ottavio, non per chi aveva acquistato il pesce con l'intenzione di mandarlo a Tiberio, anche se sarei propenso a dare la colpa anche a quest'ultimo: in ogni caso l'ha giudicato straordinario e ne ha considerato degno l'imperatore"⁴⁹.

In questo contesto vediamo molto chiaramente la considerazione del *macellum* come "teatro dei vizi", amplificato dai meccanismi di competizione dell'asta. La gara mette in luce la condotta discutibile dei contendenti, accecati dalle loro passioni, e da quello che i giuristi chiamavano *calor licitantis* (la passione sfrenata della competizione, che ci fa perdere la capacità di analisi)⁵⁰. Il prezzo inflazionato del *mullus* segnala dunque un'idea sbagliata di cosa sia il prestigio e lo status sociale⁵¹.

Una nota interessante è che il focus di questo aneddoto si concentra sugli attori principali, e non sugli intermediari (creditori, banchieri, banditori), che non sono nemmeno menzionati, e accende una luce sul mercato inteso come scenario pubblico dove un certo comportamento è osservato e sottoposto a giudizio. Come nella commedia plautiana, il pubblico non solo assiste ma partecipa al giudizio del comportamento degli attori, che finisce con l'influenzare i prezzi stessi. Questo episodio, dal punto di vista morale, evoca un fenomeno tipico e persistente nelle vendite all'asta, studiato dall'economia comportamentale, il cosiddetto *winner's curse*, che descrive situazioni molto frequenti nelle quali la gara per il prezzo termina con un'offerta che assolutamente sovrastima il valore intrinseco o convenzionale di un bene o prodotto specifico⁵².

Tornando a Dafno, in contrapposizione all'episodio narrato da Seneca, egli probabilmente si occupava del finanziamento delle vendite di lotti di pesce fresco o sotto sale (fig. 2). Le ceste che accompagnano Dafno nel rilievo, oltre che un elemento

indicativo dei ritmi agitati del mercato, potrebbero suggerire come si presentasse il prodotto al momento della vendita, e non semplicemente la modalità con cui fosse trasportato sulle navi. L'asta veloce delle partite di pesce ancora nelle ceste ai pescivendoli e il pagamento tramite accordi di credito nei mercati moderni è una pratica ben attestata fino a oggi, che rafforza questa interpretazione⁵³.

Una testimonianza fondamentale per capire come si svolgessero le aste nei *macella* è il mosaico detto "dell'Oceano", trovato in una villa vicina al Reno, a Bad Kreuznach, non molto lontano da Mainz. Si tratta di una rappresentazione stilizzata di un periplo marittimo e sicuramente anche fluviale⁵⁴. Il mosaico è stato trovato nel triclinio di una villa che apparteneva sicuramente a un commerciante di prodotti marittimi che percorreva forse la rotta mediterranea, il Rodano e il Reno. Un'iscrizione permette di datare un restauro avvenuto nell'anno 234 d. C. Il mosaico mostra varie fasi di trasporto e commercializzazione di prodotti trasportati in anfore, forse *garum*. Spicca la rappresentazione di un *macellum* con una *tholos* centrale di due piani (come quello inciso sulle monete neroniane del *Macellum Magnum*) in una città portuaria. Risulta anche affascinante la presenza di una figura sulla *tholos*, un banditore che sembra comunicare con il pubblico anche a gesti (oltre che oralmente), come era abituale nelle aste antiche (così come in quelle moderne). Tutta la scena sembra quasi un atto performativo, una conferma d'informazioni che ricaviamo da altre fonti e che guardano alla *tholos* come a una specie di teatro panottico dove l'asta diventa l'atto ritualistico principale⁵⁵.

Un ultimo riferimento a Dafno e al dettaglio del *codex*⁵⁶. Si tratta di un elemento di prestigio che si presta a varie letture, se guardiamo iconografie complementari, ma anche fonti letterarie. Questo *codex*, sia in forma di tavolette o come un solo documento, rappresenta il linguaggio della contabilità nominale, simbolica, priva di contante: dunque, un tentativo di capire il mercato più astratto che tangibile. In qualche modo, rappresenta l'assenza di *cash* in un mercato dominato dal denaro. Seneca si riferiva con disprezzo a questo tipo di conoscenza che ha le pretese di manipolare come una *obscura scientia*⁵⁷. Sono vari, infatti, i riferimenti al linguaggio e ai libri contabili in rapporto con il credito e il debito da parte di Seneca, come forma di espressione dell'avarizia, della schiavitù del denaro e dei pericoli intrinseci alla sua riproducibilità⁵⁸.

Ma oltre a questo riverbero senechiano, il *codex* di tavolette di Dafno evoca anche la molteplicità e complessità di transazioni connesse alle aste attraverso la sua intermediazione. Come abbiamo visto, egli assume una posizione intermedia, sia come figura centrale nella composizione della scena, sia nel suo ruolo di intermediario di transazioni bilaterali (tra venditori e compratori), attraverso il meccanismo della stipulazione. In questo contesto, egli appare come una figura assolutamente indispensabile, garante della buona riuscita della transazione. Questo aspetto è evidenziato dalla sua posizione prominente sul piedistallo, che lo equipara in effetti a un giudice



2 a-b

Altare funerario di Lucius Calpurnius Daphnus, intero e dettaglio.
Cortesia della Collezione Massimo, Palazzo Massimo alle Colonne, Roma

sul podio della giustizia. Il *codex* appare pertanto come un oggetto di prestigio che dimostra la conoscenza tecnica dell'*argentarius*, la sua capacità manageriale e il suo contributo al successo di transazioni a volte complesse, ma anche la sua responsabilità nella rendicontazione alle autorità pubbliche⁵⁹.

Mentre il *macellum* incarna la teatralizzazione collettiva e la sanzione sociale della formazione dei prezzi, possiamo dire finalmente che il monumento di *Daphnus* è una forma di rivendicazione del ruolo attivo – e positivo – del banchiere nella creazione di valore in questo contesto che viene presentato come esclusivo. Come



intermediario che facilita accordi e muove denaro oltre il contante, sia Dafno che il suo *codex* incarnano la creazione del valore attraverso la riproducibilità del denaro, ma non come una misteriosa e arcana scienza, come denuncia Seneca, ma come una *sapientia* di pubblica e contabile utilità.

Dafno ci invita anche a fare un grande salto verso i banchieri del Medioevo e del Rinascimento, verso un'idea molto più astratta, quella dei mercati finanziari, dove i soldi contanti sono già spariti ed esistono soltanto libri e numeri variabili questi sì, molto arcani per i non addetti ai lavori⁶⁰.

Aste, prezzo e valore delle cose

Per concludere, vorrei approfondire una questione fondamentale che permea l'intero articolo: l'importanza delle aste e dei mercati non solo come strumenti per la formazione del prezzo, ma anche come coproduttori di valore. Per illustrare questo punto, esaminerò alcune considerazioni discorsive sul mercato e sui prezzi di oggetti d'arte fornite da Plinio il Vecchio e Cicerone.

Negli ultimi anni, una certa attenzione da parte degli studiosi è stata rivolta al tema della formazione dei prezzi nei mercati antichi, in particolare in relazione alla questione dell'interventismo statale nel libero mercato e all'impatto delle normative pubbliche, soprattutto su prodotti standard e considerati essenziali⁶¹. Un'opinione abbastanza accettata è che i prezzi dovevano essere limitati o regolati dallo Stato solo in alcuni casi e momenti eccezionali di crisi e che, fondamentalmente, fossero determinati dalle dinamiche di domanda e offerta⁶². L'asta è spesso descritta dagli economisti moderni come un mercato perfetto in cui domanda e offerta si incontrano. Questa idea, però, si fonda sulla teoria marginalista formulata dal neoclassicismo economico, secondo il quale il risultato di questo incontro di forze del mercato coincide con il cosiddetto prezzo di equilibrio. Secondo questa – certamente non incontrovertibile – teoria, molto diffusa e persino largamente assunta nelle società moderne, il prezzo di mercato sarebbe pari al valore del bene⁶³. La principale critica sociologica a questo modello oggettivista è mossa dal fatto che questo sembra non riconoscere l'impatto delle valutazioni soggettive e delle forze sociali nella formazione dei prezzi e delle nozioni di prezzo. Le strategie di informazione, le dinamiche delle offerte e altri aspetti contestuali che definiscono le aste mostrano differenze essenziali tra le diverse idee di valore tenute dagli attori (e dal pubblico) e il prezzo raggiunto infine con la vendita. Al di là del concetto piuttosto astratto di regola del mercato, dobbiamo tenere conto dell'impatto di idee, norme e condotte sociali come fattori scatenanti che modellano sia il concetto – più o meno astratto – di valore che quello di prezzo. In definitiva, possiamo dire che il mercato, sia come spazio fisico e regolamentato che, come idea astratta, non è un contesto neutrale di scambio commerciale. Questo spiega anche perché le rappresentazioni discorsive del mercato, delle aste, degli attori e gli intermediari che operano in questi contesti da parte degli autori antichi tendano a porre l'accento sulle esagerazioni di alcuni prezzi, così come sui comportamenti devianti e moralmente sanzionabili di chi vende.

Esempi di sopravvalutazioni simboliche e moralizzanti come quella del *mullus* seneciano si trovano nella *Storia Naturale* di Plinio il Vecchio. In questo contesto l'autore si serve delle aste per denunciare l'inflazione dei prezzi delle opere d'arte greche importate a Roma e, in ultima analisi, per sottolineare la degradazione morale di coloro che partecipavano a questo mercato considerato da lui come contraffatto⁶⁴. Cicerone

ne illustra il caso del poderoso liberto di Silla, Crisogono, che approfittò ampiamente delle proscrizioni politiche a cittadini romani. Presentato come epitome della *luxuria*, Crisogono non solo possedeva proprietà sontuose, ma anche oggetti stravaganti. Tra questi, Cicerone segnala uno scaldavivande (*authepsa*) acquistato da lui a un prezzo così alto che i passanti, sentendo il banditore annunciare le offerte, avevano creduto che si trattasse di un immobile (*fundus*)⁶⁵. La comparazione tra entrambi i mercati e i tipi di aste amplifica l'assurdità del prezzo del bollitore di metallo, mentre ricorda al lettore la precedente, oscura occupazione di Crisogono come profittatore delle proscrizioni. Una differenza fondamentale tra un'asta e una vendita consensuale tra venditore e acquirente è che il prezzo finale risultante dal processo di offerta nel primo sistema passa al vaglio di un pubblico che, passivamente o attivamente, contribuisce a legittimarlo. Ancora una volta, l'asta permette di formulare un giudizio critico sulla distorsione del valore. Il costosissimo bollitore segnala la trasformazione di un'innovazione tecnologica in un oggetto di lusso e di ostentazione sociale.

La scelta di queste strutture di mercato nelle fonti letterarie – ma anche nelle auto-rappresentazioni come il monumento del banchiere Dafno – non può essere disgiunta dalla doppia natura delle aste e dalla loro percezione sia come sistemi trasparenti e regolamentati di determinazione dei prezzi, sia come processi aperti in cui individui e gruppi sottoponevano la loro condotta al giudizio pubblico e morale. Le aste non erano certo formule incontrastate per misurare la domanda e l'offerta, ma la loro attrattiva – anche per i nostri autori – risiedeva nella loro percepita affidabilità come processi pubblici che combattevano l'incertezza attraverso una competizione economica che modellava e negoziava diverse prospettive sul valore delle cose⁶⁶.

Il famoso discorso di Cicerone contro Caio Verre (70 a.C.) fornisce un ritratto che demolisce l'immagine del governatore della Sicilia, definendolo un magistrato corrotto. Gli abusi di potere di Verre – secondo Cicerone – includevano pratiche che alimentavano la sua vorace passione di collezionista di lusso, come l'appropriazione di opere d'arte sottratte con metodi poco legali ai cittadini locali. L'argomento centrale di Cicerone consiste nel ritenere che Verre avesse manipolato i suoi libri contabili per giustificare il possesso di innumerevoli oggetti di valore ottenuti a seguito di presunti acquisti regolari⁶⁷. La strategia di Cicerone nel disvelare furto e abuso di potere mascherati da vendita fornisce anche informazioni molto preziose sull'uso frequente delle aste nel mercato artistico romano e sull'importanza delle loro registrazioni negli affari privati. Il libro quarto delle *Verrine* (*De Signis*) si apre con il caso di C. Heius, rispettato cittadino di Messana, che possedeva nella casa di famiglia un'antica cappella (*sacrarium*) dotata di altari e statue consacrate. Tra questi, i visitatori avevano potuto ammirare un Cupido in marmo di Prassitele, un Ercole in bronzo attribuito a Mirone e due Canefori in bronzo di Policlete⁶⁸. Mentre Verre sosteneva di averli acquistati da Eio, Cicerone cercò di dimostrare che quest'ultimo non li avrebbe mai fat-

ti vendere liberamente⁶⁹. Le cifre ufficiali registrate nei conti di Verre per l'acquisto delle statue ammontavano a un totale di seimilacinquecento sesterzi. Per Cicerone si trattava di una svalutazione sospetta, rispetto ai prezzi che queste opere avrebbero potuto raggiungere nella realtà⁷⁰. Nei passaggi successivi, Cicerone mette a confronto il pubblico – immaginario, dato che questa parte del discorso non è mai stata pronunciata – con le conoscenze convenzionali sulla formazione dei prezzi nel mercato dell'arte: “Credo che la questione debba essere esaminata da voi sotto questa luce: qual è il valore di questi oggetti secondo l'opinione dei bene informati? (*quanti haec eorum iudicio qui studiosi sunt harum rerum aestimentur*); a quale prezzo sono soliti essere venduti (*quanti uenire soleant*); a quale prezzo potrebbero essere venduti, se fossero venduti apertamente e liberamente (*quanti haec ipsa si palam libereque venirent uenire possent*); infine, a quale prezzo li valuta lo stesso Verre (*denique ipse Verres quanti aestimet*). Infatti, non sarebbe mai stato così sciocco, se avesse pensato che il valore di Cupido [di Prassitele] fosse di soli quattrocento denari [1.600 sesterzi], da permettersi di essere oggetto della conversazione comune e del rimprovero generale degli uomini”⁷¹. Cicerone ammette così che la valutazione economica degli oggetti d'arte è determinata non solo dai criteri (e dalle competenze) degli attori coinvolti nella loro valutazione, ma anche dal contesto in cui questi oggetti sono venduti. *Soleant* e *possent* segnalano una sfumatura tra la regolarità dei prezzi e delle valutazioni di tali opere sul mercato, e la variabilità e l'incertezza dei prezzi che eventualmente governavano le offerte alle aste di oggetti singolari. Alla luce di questo ragionamento, il prezzo ridicolo presumibilmente pagato da Verre per il Cupido e le altre statue contribuì solo a rafforzare il sospetto di frode ed estorsione agli occhi di un pubblico informato.

Cicerone presuppone la familiarità del pubblico con i prezzi regolari e i meccanismi del mercato: “Chi di voi ignora quanto siano apprezzate queste cose? (*quis vestrum igitur nescit quanti haec aestimentur*) Non abbiamo forse visto all'asta una statua di bronzo di non grandi dimensioni venduta a quarantamila sesterzi? (*in auctione signum aeneum non maximum HS XL venire non vidimus?*) E se dovessi scegliere di nominare uomini che hanno comprato cose simili per un prezzo non inferiore, o addirittura superiore? Non posso farlo? In realtà, l'unico limite alla valutazione di queste cose è il desiderio che ognuno ha di esse, perché è difficile fissare dei limiti al prezzo se prima non si fissano dei limiti al desiderio (*etenim qui modus est in his rebus cupiditatis, idem est aestimationis; difficile est finem facere pretio nisi libidini feceris*)”⁷².

La dissertazione dell'oratore sulla coesistenza di diversi valori degli oggetti a seconda di chi li giudica, in quale contesto e per quale scopo, mostra in definitiva la comprensione di Cicerone dei prezzi di mercato come segni culturali e cognitivi, e la determinazione dei prezzi nelle aste come sistema di comunicazione e non soltanto di allocazione⁷³. Vista l'impossibilità di dimostrare la frode di Verre, Cicerone sceglie quindi di mettere il suo pubblico – e noi – di fronte all'evidenza non solo dei

prezzi reali di mercato, ma anche dei criteri di valore abituali che lo influenzano, incluse le passioni. A differenza di Plinio che usa le aste per sottolineare l'inflazione artificiale dei prezzi alimentata da una domanda incontrollabile, Cicerone vi ricorre per dimostrare che questo meccanismo aperto, e in un certo senso trasparente, riesce a catturare un'idea di valore costruita collettivamente all'interno dello spazio regolamentato del mercato.

Per concludere, vorrei sottolineare che, al di là dell'autenticità e dell'affidabilità delle fonti che abbiamo discusso nel corso di questo articolo, un aspetto importante da tenere presente è che esse dimostrano che le aste servono soprattutto a mettere i lettori e gli spettatori – antichi ma anche moderni – di fronte a una nozione di mercato inteso come teatro sociale ed economico in cui il valore, i prezzi, ma anche i comportamenti di attori e agenti sono continuamente costruiti, ridefiniti e giudicati.

NOTE

1 Vorrei ringraziare vivamente Novella Lapini e Fabrizio Paolucci per avermi invitato a contribuire a questo numero della rivista "Images", e a partecipare alle giornate di studio di chiusura della mostra "Pecunia non olet" tenute presso le Gallerie degli Uffizi nel settembre 2023. Il mio riconoscimento anche ad Antonella Madalese per aver corretto e migliorato in maniera sostanziale il mio testo italiano. Infine, ringrazio il principe Fabrizio Massimo per aver permesso la pubblicazione in questo articolo del magnifico monumento di Dafno della Collezione Massimo.

2 Sull'impatto delle aste online, si veda per esempio Hubbard – Paarsch 2015.

3 Sulla vendita all'asta in epoca romana vd. Talamanca 1954; Thielmann 1961; Andreau 1974, 1987, 1999, 2018; García Morcillo 2005 e Petrucci 2016.

4 Sulle diverse modalità di aste e settori economici, vd. Klemperer 2004.

5 Steen 2010.

6 Sulle aste elettroniche di pesce a Fiumicino, vedere <https://www.silverfishasta.com/>

7 Un caso famoso è attestato nelle *Verrine* di Cicerone, in cui l'oratore denunciava la manipolazione nell'appalto per i lavori di riparazione del tempio di Castor e Polluce a Roma (70 a. C.), Cic. *Verr.* 1.130-145.

8 Vd. *Mercator* e *Stichus* di Plauto e la *Vitarum Auctio* di Luciano.

9 Un studio in profondità di queste anomalie nelle aste moderne è offerto da Marshall – Marx 2014.

10 Il sito della Competition Policy della Commissione Europea (https://competition-policy.ec.europa.eu/antitrust-and-cartels/european-competition-network_en) e quello della AGCM (<https://www.agcm.it/>) apportano informazioni molto utili per capire come funzionano queste collusioni illegali su prezzi e appalti pubblici.

11 Cic. *Att.* 1.17.9; Q. *fr.* 1.1.33; *Mur.* 62, Nicolet 2000, pp. 310-12.

12 *Suet. Aug.* 24.

13 Un caso famoso di associazioni a delinquere volte a mantenere bassi i prezzi nei confronti di offerenti esterni per favorire coloro il cui patrimonio era stato messo in vendita è quello di T. *Annius Milo*, condannato all'esilio nel 52 a. C. per l'assassinio del rivale Clodio, vd. Cic. *Att.* 5.8.2; *Ascon. tog. Cand. in Mil.* 54, 20-21.

14 È il caso, ad esempio, delle aste svalutate dei beni dei cittadini romani indette dai triumviri nel 43 a. C., App. BC. 4.31. Vd. García Morcillo 2020.

15 Vd. Dig. 4.4.49; 26.7.7.2; 49.14.1 pr.; Cod. Iust. 2.37.3 (AD 294); 10.1.3; 10.3.2; Cod. Theod. 10.17.3 (AD 392) = Cod. Iust. 44.16. Su collusioni e anomalie nelle aste romane, vd. García Morcillo 2021.

- 16 Andreau 2023.
- 17 Sulle *tabulae ceratae* dei Sulpici, vd. la splendida edizione di Camodeca 1999; anche 2023.
- 18 Sulla sfera pubblica (o statale) – comprese le aste militari – e quella privata, vd. García Morcillo 2005; 2008a; 2016; 2023.
- 19 Su questa confluenza, vd. Donadio 2016; García Morcillo 2016.
- 20 Cicero, *Off.* 2. 27 (trad. D. Arfelli).
- 21 Cicero, *Off.* 2. 83.
- 22 Cicero, *Phil.* 2.64-65; 67-68. Vd. anche Plut. *Ant.* 10.3; 21.2-3. Su questo episodio e sulla devaluazione dei beni acquisti da Antonio si veda García Morcillo 2016.
- 23 Cic. *Leg. Agr.* 1.7; 2.55-56.
- 24 Cic. *Leg. Agr.* 1.7.7.
- 25 Cic. *Quinct.* 3, 12.
- 26 Serv. *Aen.* 1, 726; Varro, *Sat. Menipp.* 36; Iuv. 7, 1, 16.
- 27 Sen. *Controversiae* 1 pr. 19
- 28 Quintiliano, *Inst. Orat.* 11.2.23-24.
- 29 De Ruyt 1983: 252 e Coarelli 1985.
- 30 CIL 9.3307 = ILS 5599 = EDR146788.
- 31 *TPSulp.* 85; 87; 90; 91 y 92, vedere anche 79; 83-84; Camodeca 1999, 181-190. Sulle aste collegate al mercato del credito, vedere Lerouxel 2016.
- 32 CIL IV *Suppl.* I 3340 n° 155; FIRA (ARANGIO-RUIZ), *Negotia*, n° 91.
- 33 Un caso famoso di credito all'asta di un banchiere attraverso una *stipulatio* è attestato nel *Pro Caecina* di Cicerone, 5-7.
- 34 Cicero, *Clu.* 64.180.
- 35 Cat. *Agr.* 2.7
- 36 Sulle *nundinae* nell'archivio dei Sulpici, vedere Camodeca 1999, pp. 185-204
- 37 Andreau 2000.
- 38 Sul rapporto tra controllo fiscale e mercati periodici nel mondo romano, vedere Ligt 1993, pp. 157-161.
- 39 Dig. 45, 1, 138 (*Venul. 4 stipul.*).
- 40 Su questa procedura, vd. Andreau 1974, pp. 80-81. L'autore confronta le tavolette 26 e 32, che suggeriscono che *Jucundus* avrebbe preparato in anticipo il documento e lasciato in bianco lo spazio per la data, poiché avrebbe ignorato in anticipo la data in cui il venditore si sarebbe recato in ufficio per incassare il denaro della vendita.
- 41 Tac. *Ann.* 1.78. Sulla tassa delle *auctiones* e il ruolo dei banchieri nella sua estrazione, vd. García Morcillo 2008b.
- 42 La creazione dell'aerario militare è menzionata nella *Res Gestae* 17.
- 43 Suet. *Cal.* 16.9. Questo punto è anche confermato da Cassio Dione, 59.9.6.
- 44 RIC I, Gaius, pl. 14, 26.
- 45 *Komaktors*, variante greca dei *coactores*, e il concetto derivato di *komaktoria*, riferito a una tassa o commissione, sono documentati in una serie di papiri ritrovati nell'Egitto romano. Un'iscrizione di Magnesia sul Meandro (I. *Magnesia* 217), del secolo I a. C, menziona anche *komaktors* e *kerykes* (banditori) come dedicatari di un monumento a Hermes, un riferimento chiaro al mercato delle aste. Su questi documenti e la sua interpretazione si veda García Morcillo 2005, p. 110, 163-165; 2008b, pp. 271-274.
- 46 CIL VI 9183 = ILS 7501. Sui Dupondi: RIC 187, RIC I, Nero n° 274-283; pl. XI 181. RIC I² n. 184. Un frammento della *Forma Urbis Romae* mostra la struttura di questo mercato monumentale, Per un'analisi in dettaglio di questi documenti e la storia del *Macellum Magnum* sul Celio di veda Ruyt 1983, pp. 172-184; Andreau 1987, pp. 111-116, 259-260, 411, 593, fig. 1 e 2; Pisani Sartorio 1996, pp. 204-206; Cugno *et alii* 2023.
- 47 Sull'architettura e la multifunzionalità dei *macella* romani e sul loro vincolo con la vendita di pesci e altri prodotti freschi, si veda Ruyt 1983; Holleran 2012; Andreau 2012; Richard 2014; Cristilli 2015; Evangelidis 2019; Hoffelinck 2022.
- 48 Plaut. *Aul.* 2.8.373-6; Hor. *Sat.* 2.4.76-77; Mart. 9.96.9; Ambr. *Hel.* 8.24-25.
- 49 Sen. *Epist.* 95.42.
- 50 Dig. 39. 4.9pr.
- 51 Sen. *Epist.* 95.47.
- 52 Vedere Thaler 1992.

- 53 Si veda anche il dipinto anonimo del XVII secolo *Les Halles au XVIIe siècle: la criée du poisson de mer*, Musée Carnavalet Histoire de Paris, che ricrea una frenetica asta di pesce fresco trasportato in ceste, con un banditore e un contabile o banchiere che tiene un registro degli acquirenti o dei crediti.
- 54 Sul mosaico, vd. Rabold 1995.
- 55 Varrone per esempio mostra la *tholos* del *macellum* come un simbolo degli eccessi umani, Varro sat. Men. Bimar. 67 (54)
- 56 Sull'analisi preciso del *codex*, vedere Cugno et alii 2023
- 57 Sen. Epist. 95.13.
- 58 Per esempio, Sen. Epist. 81.8-10; 87.7; Ben. 1.2.3-4; 7.10.3.
- 59 Sulla responsabilità pubblica dei banchieri romani di mostrare i loro libri contabili (*edere rationes*) per propositi legali, vd. il capitolo 2.13 del *Digesto*.
- 60 Una interessante rappresentazione moderna dei libri bancari si trova su un rilievo del Royal Exchange Building, a Londra, costruito nell'Ottocento. Su banchieri e strumenti di contabilità nell'arte fiorentina, si veda ad esempio la mostra "Denaro e Bellezza" (2011), curata a Palazzo Strozzi, <https://www.palazzostrozzi.org/archivio/mostre/denaro-e-bellezza>
- 61 Andreau et alii 1997; Rathbone – von Reden 2015; Chankowski 2020.
- 62 In quanto prodotto essenziale, il mercato del grano era spesso regolato dallo stato. Su prezzi, mercato e lo stato, vd. Kroops 2016; Lo Cascio 2020.
- 63 Sulla critica a questa idea, proposta tra altri da Léon Walras, vd. Orléan 2014; Elder Vass 2019.
- 64 Plin. Nat. 7.26; 35.24; 33.20; 33.148-149; 34.11
- 65 Cic. S. Rosc. 133
- 66 Smith 1989, pp. 3-4, sulla funzione delle aste come processi sociali che creano nuove definizioni collettive del valore.
- 67 Cic. Verr. 2.4.8-10; 4. 35-36.
- 68 Cic. Verr. 2.4.4-5.
- 69 Cic. Verr. 2.4.8-11.
- 70 Cic. Verr. 2.4.12.
- 71 Cic. Verr. 2.4.13.
- 72 Cic. Verr. 2.4.14.
- 73 Velthius 2003.

BIBLIOGRAFIA

- Andreau 1974: J. Andreau, *Les Affaires de Monsieur Jucundus*, Roma 1974
- Andreau 1987: J. Andreau, *La vie financière dans le monde romain. Les métiers de manieurs d'argent (IVe siècle av. J.-C. - IIIe siècle ap. J.-C.)*, Roma 1987
- Andreau 1999: J. Andreau, *Banking and business in the Roman world*, Cambridge 1999
- Andreau 2000: J. Andreau, *Les marchés hebdomadaires du Latium et de Campanie au Ier siècle ap. J.-C.*, in *Mercati permanenti e mercati periodici nel mondo romano*, Atti degli Incontri Capresi di Storia dell'Economia Antica (Capri, 13-15 ottobre 1997), a cura di E. Lo Cascio, Bari 2000, pp. 69-91
- Andreau 2012: J. Andreau, *Quelques observations sur les macella*, in *Tout vendre, tout acheter. Structures et équipements des marchés antiques*, Actes du colloque d'Athènes, 16-19 juin 2009, a cura di V. Chankowski e P. Karvonis, Paris-Bordeaux-Athènes 2012, pp. 75-82
- Andreau 2023: J. Andreau, *Banchieri e vendite all'asta nell'Italia romana*, in *Pecunia non olet. I banchieri di Roma antica*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 4 luglio - 17 settembre 2023), a cura di N. Lapini, Firenze 2023, pp. 12-17
- Andreau et alii 1997: J. Andreau, P. Briant, R. Descat (a cura di), *Économie antique: prix et formation des prix dans les économies antiques*, Saint-Bertrand-de-Comminges 1997
- Camodeca 1999: G. Camodeca, *Tabulae Pompeianae Sulpiciorum (TPSulp.)*: Edizione critica del archivio puteo-lano dei Sulpicii, Vol. I, Roma 1999

- Camodeca 2023: G. Camodeca, *Credito e affari commerciali negli archivi di tabulae ceratae della Campania*, in *Pecunia non olet. I banchieri di Roma antica*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 4 luglio - 17 settembre 2023), Firenze 2023, pp. 56-63
- Chankowski 2020 : V. Chankowski, *Juste prix, prix libres et prix fixés dans les cités du monde grec antique: histoire d'un malentendu*, in V. Chankowski, C. Lenoble, J. Maucourant (a cura di), *Les infortunes du juste prix: Marchés, justice sociale et bien commun de l'Antiquité à nos jours*, Lormont 2020, pp. 25-68
- Coarelli 1985 : F. Coarelli, *Il Foro romano. Periodo repubblicano e augusteo*, II., Roma 1985.
- Cristilli 2015: A. Cristilli, *Macellum and Imperium. The relationship between the Roman state and the market-building construction*, in "Analysis archaeologica", 1, 2015, pp. 69-86
- Cugno et alii 2023: S. A. Cugno, L. Buccino, N. Lapini, *Lucius Calpurnius Daphnus: vita e morte di un banchiere in Roma antica*, in *Pecunia non olet. I banchieri di Roma antica*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, 4 luglio - 17 settembre 2023), Firenze 2023, pp. 74-99
- Donadio 2016: N. Donadio, *Vendita della praeda e bonorum sectio*, in I. Piro (a cura di), *Scritti per Alessandro Corbino*, Tricase 2016, pp. 381-445
- Elder-Vass 2019: D. Elder-Vass, D., *No Price without Value: Towards a Theory of Value and Price*, in "Cambridge Journal of Economics", 43, 2019, pp. 1485-1498
- Evangelidis 2019: V. Evangelidis, *Macella and Makelloi in Roman Greece: The Archaeological and Textual Evidence*, in "Hesperia", 88.2, 2019, pp. 283-318
- García Morcillo 2005: M. García Morcillo, *Las ventas por subasta en el mundo romano: la esfera privada*, Barcelona 2005
- García Morcillo 2008a: M. García Morcillo, *Performing Power and Authority at Roman Auctions*, in "Ancient Society", 38, 2008, pp. 185-213
- García Morcillo 2008b: M. García Morcillo, *Auctions, Bankers and Public Finances in the Roman World*, in K. Verboven, K. Vandorpe, V. Chankowski (a cura di), *Pistoi dia tèn technèn. Bankers, Loans and Archives in the Ancient World. Studies in Honour of Raymond Bogaert*, Leuven 2008, pp. 257-275
- García Morcillo 2016: M. García Morcillo, *Placing the hasta in the Forum: Cicero and the Topographic Symbolism of Patrimonial Sales*, in M. García Morcillo, J. H. Richardson, F. Santangelo (a cura di), *Ruin or Renewal? Places and the Transformation of Memory in the City of Rome*, Roma 2016, pp. 113-133
- García Morcillo 2020: M. García Morcillo, *Hasta infinita? Financial Strategies in the Triumviral Period*, in F. Pina Polo (a cura di), *The Triumviral Period: Civil War, Political Crisis and Socioeconomic Transformations*, Sevilla-Zaragoza 2020, pp. 379-397
- García Morcillo 2021: M. García Morcillo, *Managing Uncertainty and Asymmetric Information in Roman Auctions*, in Rosillo-López, C. and García Morcillo, M. (a cura di), *Managing Information in the Roman Economy (Palgrave Studies in Ancient Economies)*, Cham 2021, pp. 61-88
- García Morcillo 2023: M. García Morcillo, *Markets on the Move: The Commercialization of Spoils of War in the Roman Republic*, in M. Helm, S. Roselaar (a cura di), *Spoils in the Roman Republic*, Stuttgart 2023, pp. 249-265
- Hoffelinck 2022: A. Hoffelinck, *The Macellum in the Roman City: A Critical Reappraisal, Market(s) - Market Buildings - Market Squares*, a cura di K. Ruffing, K. Droß-Krüpe, Wiesbaden 2022
- Holleran 2012: C. Holleran, *Shopping in ancient Rome: the retail trade in the Late Republic and the Principate*, Oxford 2012.
- Hubbard – Paarsch 2015: T. P. Hubbard, H. J. Paarsch, *Auctions*, Cambridge (Ma.) 2015
- Klemperer 2004: P. Klemperer, *Auctions. Theory and Practice*, Princeton-Oxford 2004
- Kroops 2016: E. Kroops, *Price Setting and Other Attempts to Control the Economy*, in C. Ando, P. du Plessis, K. Tuori (a cura di), *Oxford Handbook of Roman Law and Society*, Oxford 2016, pp. 609-620
- Lerouxel 2016 : F. Lerouxel, *Le marché du crédit dans le monde romain*, Roma 2016
- Ligt 1993 : L. De Ligt, *Fairs and markets in the Roman Empire. Economic and social aspects of periodic trade in a pre-industrial society*, Amsterdam 1993
- Lo Cascio 2020: E. Lo Cascio, *Setting the Rules of the Game. The Market and Its Working in the Roman Empire*, in G. Dari-Mattiacci, D.P. Kehoe (a cura di), *Roman Law and Economics: Institutions and Organisations I*, Oxford 2020, pp. 111-136
- Marshall – Marx 2012: R.C. Marshall, L.M. Marx, *The Economics of Collusion. Cartels and Bidding Rings* (1st ed. 2012), Cambridge, MA 2014
- Nicolet 2000 : C. Nicolet, *Censeurs et publicains: Économie et fiscalité dans la Rome antique*, Paris 2000
- Orléan 2014: A. Orléan, *The Empire of Value: A New Foundation for Economics*, Cambridge MA 2014

Pisani Sartorio 1996: G. Pisani Sartorio, *Macellum Magnum* in *LTUR* III, 1996, pp. 204-206

Rabold 1995: B. Rabold, *Das Bad Kreuznacher Oceanusmosaik. Neue Aspekte zu Handel und Verkehr im Mainzer Grossraum*, in "AKB" 25, 1995, pp. 221-232

Rathbone – von Reden 2015: D. Rathbone, S. von Reden, *Mediterranean Grain Prices in Classical Antiquity*, in R.J. van der Spek, B. van Leeuwen, J.L. Zanden (a cura di), *A History of Market Performance. From Ancient Babylonia to the Modern World*, London-New York 2015, pp. 149-235

Richard 2014: J. Richard, *Macellum / μάκελλον*: 'Roman' food markets in Asia Minor and the Levant, in "Journal of Roman Archaeology", 27, 2014, pp. 255-274

Ruyt 1983: C. de Ruyt, *Macellum. Marché alimentaire des romains*, Louvain-La-Neuve 1983

Steen 2010: M. Steen, *A world of flowers: Dutch flower auctions and the market for cut flowers*, in "Journal of Applied Horticulture", 12.2, 2010, pp. 113-121

Petrucchi 2016: A. Petrucci, *Banquieri e vendite all'asta private tra tarda Repubblica e Principato*, in "Cultura giuridica e diritto vivente", Numero speciale, 2016 (<http://ojs.uniurb.it/index.php/cgdv/issue/view/106>)

Talamanca 1954: M. Talamanca, *Contributi allo studio delle vendite all'asta nel mondo classico*, Roma 1954

Thielmann 1961: G. Thielmann, *Die römische Privatauktion. Zugleich ein Beitrag zum römischen Bankierrecht*, Berlin 1961

Thaler 1992: R. H. Thaler, *The winner's curse. Paradoxes and anomalies of economic life*, Princeton 1992

Velthius 2003: O. Velthius, *Symbolic Meanings of Prices: Constructing the Value of Contemporary Art in Amsterdam and New York Galleries*, in "Theory and Society" 32.2, 2003, pp. 181-215



IDEOLOGIA POLITICA E PRATICA ECONOMICA NEI MACELLA DELL'IMPERO ROMANO

Molto significativo è il tema dei luoghi scelti dai banchieri romani per esercitare la loro attività e le loro varie funzioni. E, del resto, interrogarsi su dove questi professionisti operassero pone l'attenzione anche su altri dati che concorrono a delineare al meglio le loro stesse figure.

Uno degli spazi del mondo romano che viene chiamato in causa direttamente da quello che è, forse, uno dei banchieri più noti, cioè *Calpurnius Daphnus*, è l'edificio del *macellum*, dal momento che questo personaggio si identifica sulla sua ara nel Sepolcro dei *Calpurnii* lungo la *Via Latina* quale *argentarius Macelli Magni*¹. Ed è proprio questo altare a fornirci il giusto collegamento per aprire un focus sull'edificio del *macellum* (fig. 1) che negli ultimi decenni si è imposto come hot spot attraverso cui si muovono i flussi commerciali e monetari interni tanto alla capitale quanto a gran parte delle città dell'Impero. E nello stesso tempo è stato evidenziato chiaramente anche il carattere “flessibile” di questa tipologia architettonica a cui, però, suo malgrado, non vengono ancora riconosciute autonomia identitaria e, soprattutto, specifiche peculiarità, tanto urbanistico-strutturali quanto più propriamente funzionali². Pertanto, è opportuno mettere un po' di ordine tra le conoscenze che si sono incrementate su questa struttura commerciale a più di quarant'anni dalla pubblicazione dell'importante testo di Claire De Ruyt³, soprattutto alla luce delle nuove scoperte che hanno quasi raddoppiato il numero dei casi disponibili. E il numero è in costante crescita. Ecco perché, quando ci si avvicina a questo edificio, il testo della studiosa belga andrebbe sempre integrato con le ricerche successive e, per questo, è necessario riaggiornare costantemente la congerie dei dati disponibili.

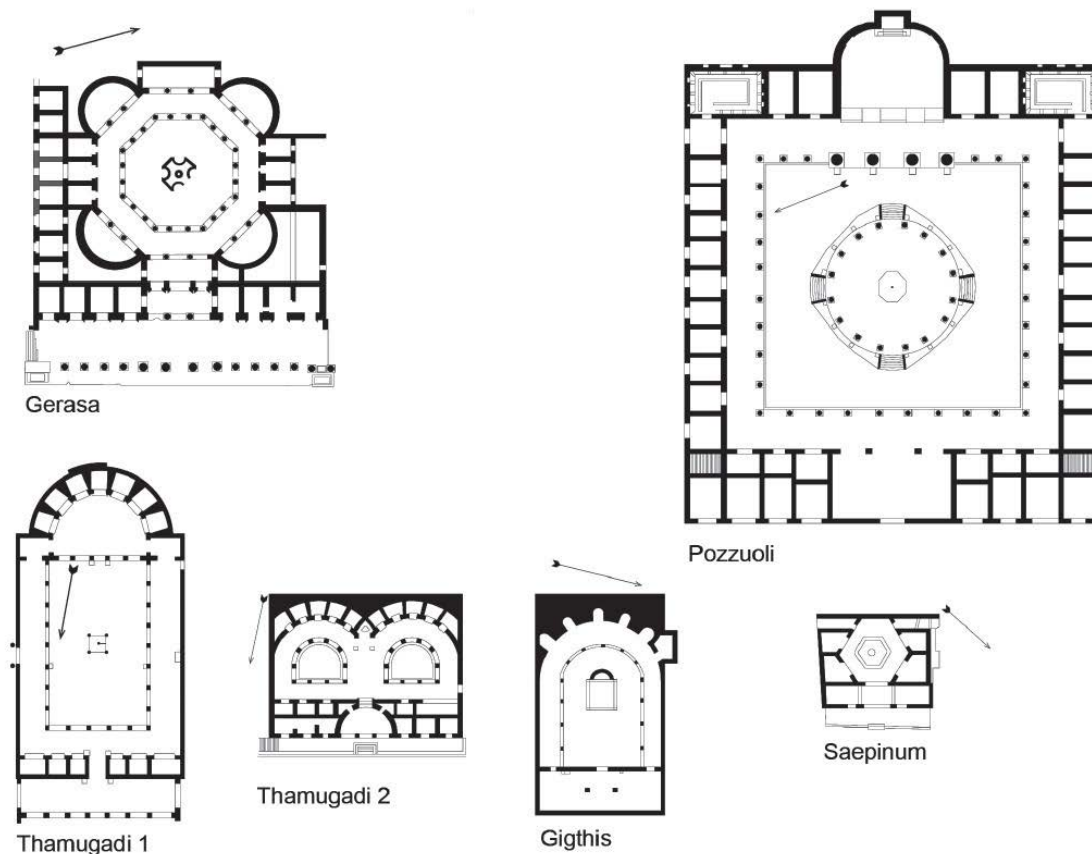
Per tutto il suo sviluppo storico il *macellum* è un mercato esclusivamente alimentare: di fatto, è preposto alla vendita quotidiana al dettaglio esclusivamente del pesce (che dalle fonti appare come la merce principale), della carne e dei loro derivati, a cui talvolta, e non di norma, si associano spezie e vegetali esotici, garantendo alti standard di igiene (prima di tutto) e di fruibilità da parte degli acquirenti. Ma si tratta anche di un edificio urbano di forte impatto economico-culturale che trova principalmente spazio nel foro o nelle sue immediate adiacenze, come sappiamo, e in cen-



1

Macellum, portico esterno, Pompei (foto dell'autore).

tri molto grandi è possibile incontrarne anche più di uno, collocato spesso e volentieri in quartieri di più nuova urbanizzazione o di più recente riorganizzazione urbanistica e sempre con un più che discreto livello residenziale: Roma costituisce in proposito il caso più emblematico (con i suoi tre *macella*), così come anche l'algerina *Thamugadi*⁴. Al contrario, non è assolutamente possibile reperire *macella* in aree esterne alla città, seppur lungo crocevia di capitale importanza economica, dove sorgono sovente strutture e complessi con valenza economico-commerciale (e anche qui un caso eclatante, l'edificio di San Lorenzo al Sebato⁵, su cui ho avuto modo già di chiarire⁶), che, all'opposto, si configurano per loro natura come una realtà esclusivamente urbana. In pratica, si tratta di una dimensione alternativa all'esperienza - ma senza alcuna necessaria relazione biunivoca - del più democratico mercato nundinario che è, appunto, periodico, extraurbano, non strutturato e caratterizzato da vendita sia al dettaglio che all'ingrosso di prodotti alimentari in genere. Anzi, potremmo anche dire che, data la presenza di realtà mercatali altre, come appunto le *nundinae*, coadiuvate da attività commerciali più ridotte all'interno della città come quelle dei *pistores*, dei *pomarii*, o anche come quelle dei *thermopolia* e delle *caupona*, il fabbisogno alimentare della comunità risultava già



2

Piante di *macella* romani (rielaborazione di Uscatescu – Martin Bueno 2018).

ampiamente garantito a prescindere dalla presenza del *macellum*. E credo che questo aspetto già ponga l'edificio in un'ottica particolare.

Strutturalmente il *macellum* è un sistema architettonico piuttosto semplice (fig. 2) che si basa su alcuni elementi fondanti, e dispiace tornare sempre su questo argomento, ma la situazione non sembra ancora molto ben chiara tra gli studiosi, che spesso banalizzano proprio queste sue peculiarità. Nello specifico, le particolarità a cui dobbiamo riferirci sono: (1) la corte centrale di forma estremamente variabile (fondamentale nel complesso generale del mercato coperto, poiché essa permette il completo funzionamento e la massima fruibilità dell'edificio stesso), magari centralizzato da una fontana (talvolta anche monumentalizzata), o da un *piscarium* (ma non sempre)⁷ e nella stragrande maggioranza dei casi corredata di (2) un portico (tanto importante da essere sostituito, laddove manca lo spazio, da una stretta tettoia che poggia su semicolonne addossate ai muri della corte, per esempio, come a *Baelo Claudia*⁸), sotto cui si aprono (3) le botteghe (eccetto che a *Lepcis Magna*, dove sono ospitate in una delle due *tholoi*), il cui numero varia a seconda della grandezza dell'edificio (si va dalle sei *tabernae* del *macellum* di *Saepinum* alle ventotto di quello di Pozzuoli), cor-

redate di banchi di vendita (chiaramente laddove sussistano ancora), e che potevano essere anche prese in affitto (di qui l'appellativo di *meritoria* o di *ergastéria* in ambiente greco). Ma altri elementi altrettanto basilari sono (4) i sistemi di approvvigionamento idrico e (5) di evacuazione delle acque che sono segnali privilegiati per l'identificazione del *macellum*: i *macella*, infatti, sono sempre forniti di tubazioni per l'alimentazione di eventuali *piscinae*, fontane, *latrinae*, così come di accurati impianti di smaltimento delle acque pluviali e di servizio (grondaie, canalette tangenti lo stilobate del portico della corte, pozzi di scolo all'interno della corte e nelle *tabernae*), spesso collegati ai grandi collettori delle fogne cittadine posti sotto la pavimentazione. Già nella sua semplice organicità (che forse non è nemmeno tanto semplice) emerge una qualità imprescindibile dell'edificio: il *macellum* si identifica solo nel *core* del complesso, nella sua parte più interna. La sua facciata esterna (anche se, a questo punto, sarebbe impreciso parlare proprio per questo di una facciata esterna) prevede il più delle volte portici e *tabernae* che si aprono sulla strada e che, però, non sono mai preposte alla vendita di carne e pesce, pur conservando un certo legame concettuale con l'interno dell'edificio, proponendo al pubblico, per lo più, vasellame da cucina, pesi e misure, o ortaggi, pani e prodotti alimentari di non facile reperimento⁹.

Dunque, con siffatte tipicità l'edificio si diffonde in tutte le aree del Mediterraneo in cui il controllo di Roma è ormai consolidato. È implicito, però, che solo un centro con un certo sviluppo economico, un discreto tenore di vita e un buon collegamento con il territorio esterno abbia tra i suoi edifici pubblici un "macellum"¹⁰. E qui si apre un altro scenario: nonostante un certo carattere democratico, di fatto, quasi da subito, come confermano anche le fonti, il *macellum* si segnala come un mercato destinato ai maggiorenti locali e alle élites a essi collegate, proprio in virtù della tipologia dei prodotti venduti¹¹. Pur senza necessariamente scomodare il tradizionale *Forum Cuppedinis*, i cui bottegai divenivano, per forza maggiore, *cupediarii omnes*, come vengono identificati nell'*Eunuchus* terenziano¹², è innegabile che la mercanzia offerta in questo edificio costituiva un segmento alimentare che oggi potremmo chiamare 'gourmet' e che, pertanto, non era prioritario nelle diete più comuni. Ma teniamo sempre presente che le fonti si riferiscono principalmente a Roma, dove forse il senso del lusso risultava più marcato ed evidente rispetto a realtà più contenute in area provinciale. Come anche va da sé che proprio questo carattere potrebbe aver favorito uno degli aspetti più evidenti per il *macellum*, cioè il fatto di non essere un edificio pubblico inserito per *default* nel gruppo delle strutture necessarie alla città (per intendersi, quelle di smaccata tradizione vitruviana) quali il *Capitolium* o la *Curia*¹³.

E, pertinente a questo aspetto, va aggiunto anche che per tutta l'età repubblicana e nel I secolo d.C. la città debba essere in possesso, precedentemente alla costruzione dell'edificio del mercato coperto, di uno statuto municipale o coloniale: non si tratta di una regola istituzionalizzata, sia chiaro, ma questa sembra essere

stata comunque una consuetudine strettamente rispettata¹⁴. Ed è stato dimostrato, ulteriormente, che tale consuetudine parrebbe decadere a partire dal II secolo d.C.: infatti, da questo momento anche città senza particolari statuti civici possono dotarsi di un mercato alimentare coperto, a cui affidare, questa volta, però, il compito di manifestare il loro grado di romanizzazione e la loro fedeltà allo Stato, messaggio già implicito in questo monumento, ma che dal II secolo d.C. appare più marcato e amplificato, come si nota, per esempio, negli esemplari costruiti o ristrutturati in età adrianea¹⁵. Questo implica che all'iniziale necessità della struttura, legata al suo carattere commerciale, seppur di lusso, si affianca quella propagandistica, perché ciò che in questo momento appare ugualmente necessario è la costruzione di un monumento che sia tipicamente "romano" da un punto di vista ideologico e concettuale. E il *macellum* soddisfa appieno tale esigenza, senza però rinunciare mai al suo carattere commerciale ed elitario¹⁶. Del resto, pur venendo progressivamente ad acquisire nel corso della sua storia significati dalla forte carica ideologica, politica e culturale, fino a diventare efficace espressione del processo di romanizzazione avvenuta o in via di finalizzazione, soprattutto perché altamente funzionale alla diffusione a vari gradi del modello di vita urbana in tutto il mondo romano, il *macellum* non ha mai perso il suo ruolo fondamentale di luogo commerciale per la comunità (seppur più o meno limitato agli strati alti) che ne determinava anche la costruzione e lo sviluppo: il centro urbano e la sua area economica instaurano con il *macellum* un rapporto indispensabile. E così, naturalmente sempre in accordo con l'afflusso di acquirenti e venditori, è anche la sua ubicazione, che, da un lato sfruttava le diverse prospettive visive all'interno del paesaggio urbano, mentre dall'altro rispondeva alle esigenze di piena operatività come mercato al dettaglio di carne e pesce. Eppure, l'aspetto propagandistico dell'adesione all'*establishment* sembra addirittura, in alcuni casi, essere preminente (sebbene mai esclusiva), come chiarisce il caso giordano di Jerash in *Arabia Petraea*¹⁷, forse uno dei *macella* più rappresentativi tra quelli conosciuti, che si presenta come espressione di lealtà della comunità locale a Roma (fig. 3). Questo mercato, infatti, presenta un programma concettuale molto ben definito e di forte impatto già semplicemente nella sua posizione all'interno della rete viaria, lungo il *Cardo Maximus*, e nella sua scenografica composizione planimetrica. Ma, analizzando lo stesso disegno progettuale (che lascia spazio solo a quattro ampie botteghe nella corte interna) e le sue modalità costruttive, emerge altrettanto chiaramente che l'edificio è stato realizzato a scapito della funzione più strettamente commerciale¹⁸. È molto probabile che fino al I secolo d.C. a *Gerasa* il mercato abbia avuto un carattere eminentemente non permanente (dunque, di tipo nundinario, considerando anche il suo ruolo di importante stazione di flussi carovanieri) e che abbia avuto luogo altrove in città¹⁹. Allorché si profila, però, la possibilità dell'arrivo dell'imperatore Adriano in Oriente nel 129-130 d.C., la città, che si è progressivamente romanizzata a partire dall'età dei Flavi (69-96



3

Macellum, veduta generale
Jerash (Uscatescu – Martín Bueno 2018).

d.C.) e ha incrementato discretamente la sua economia, avrebbe avvertito il bisogno di esprimere la sua condizione attraverso qualcosa che fosse tipicamente romano e che, al tempo stesso, si inserisse senza traumi nel suo sostrato culturale, oltre che nel contesto della sua architettura urbana. A tali esigenze risponderebbe appunto un *macellum* collocato sulla via principale della città, a pochi passi dalla “Piazza Ovale”, finanziato dal ‘benefico’ governatore provinciale *Tiberius Iulius Iulianus Alexander*²⁰ (fig. 4): dunque, nel *macellum* la comunità gerasena manifesterebbe il desiderio di avere un monumento al proprio benessere, uno spazio urbano razionalmente funzionale e, al tempo stesso, un elemento che la avvicini alla capitale e alle altre città del mondo romano. E come *Gerasa* disponiamo anche di altri esempi nel bacino del Mediterraneo²¹.

Connesso al valore socio-culturale, così come politico, dei *macella* è anche il fenomeno dell’evergetismo (locale e non), un aspetto che non deve assolutamente essere sottovalutato, ma che anzi va ben evidenziato nel confermare il messaggio propagandistico di questi edifici, o comunque il loro ruolo di *medium* per aumentare la visibilità personale. Sappiamo che i personaggi variano a seconda dei luoghi e delle condizioni storiche e che possono finanziare la costruzione di nuovi esemplari o i restauri e i rifacimenti di quelli già esistenti, oscillando *in primis* dagli imperatori (oltre a quelli legati a Roma, segnaliamo Alessandro Severo, che interviene per riparazioni



4

Macellum, fontana con dedica di Tiberio Giulio Giuliano, Jerash (Uscatescu – Martin Bueno 2018).

al mercato di Zuglio e, forse, di Pozzuoli, o anche Macrino probabilmente connesso ai restauri di quello dalmata di *Domavia*²²) ai magistrati locali, dai sacerdoti del culto imperiale ai patroni locali, dai liberti agli affrancati. Si aggiunga, inoltre, che a finanziare il “macellum” di Siscia è un *Ilvir* che è anche *eques publicus*²³, l’unico fino a oggi attestato tra i *Ilviri* che hanno edificato una struttura di questo tipo, mentre il già detto mercato di *Gerasa* è al momento il solo a essere stato costruito da un governatore provinciale²⁴. È anche attestata tra i finanziatori la città stessa, come per esempio Corfinio e Rimini²⁵. Ma il dato più significativo che tutti questi personaggi e comunità fanno registrare è che nelle relative epigrafi sottolineano sempre il fatto di aver costruito questi edifici “a proprie spese”, confermando così, indirettamente, l’idea che il *macellum* sia un qualcosa di prestigioso per la città, oltre che per i suoi donatori. Eppure, a giudicare dalle fonti, il *macellum* sembra essere quasi un luogo di perdizione, quale regno delle prelibatezze, per giunta vendute a caro prezzo, e quindi eticamente si tratterebbe di un luogo da cui i probi esponenti della società romana dovevano tenersi a distanza. Ma naturalmente, come già detto sopra, le fonti a cui facciamo riferimento, Plauto *in primis*, fotografano, seppur non tanto esageratamente, una fase iniziale della comparsa del *macellum*, quella cioè della metabolizzazione dell’edificio, che di certo deve aver suonato come estraneo al patrimonio non solo architettonico,

ma anche socio-culturale della capitale. Al contrario, almeno dal I secolo a.C., i dati archeologici parlano di una dimensione, certo elitaria, ma comunque costitutiva del *landscape* urbano romano. Il *macellum*, infatti, comincia a diffondersi nel mondo romano a partire dal III secolo a.C. o, comunque, non ci sono esempi precedenti a questa data: come è stato ampiamente dimostrato, il primo esemplare compare a Roma nella seconda metà del III secolo a.C.²⁶, rimanendo l'unico fino al 179 a.C., quando viene eretto in città un secondo mercato da M. Fulvio Nobiliore. Da questo momento si può fare iniziare la diffusione dell'edificio anche fuori dell'Urbe. Tutto questo conferma la ricostruzione proposta: il *macellum*, essendo una novità per Roma, ebbe bisogno di un certo periodo di tempo per poter essere assorbito nella cultura romana e in quella delle città sottomesse dalla seconda metà del II secolo a.C. in poi.

Tornando però al discorso propagandistico-evergetico, a questo punto non vanno sottovalutati gli stessi operatori e commercianti attivi all'interno del *macellum*, dal momento che, pubblicizzando con onore la loro condizione di *macellarii*, parlano a favore di una dimensione di prestigio dell'edificio del mercato. Di fatto, chiariscono questa osservazione le iscrizioni funerarie di Lucio Billieno sulla Via Appia²⁷, di Camasio a *Lucus Augusti* (Gallia Narbonense)²⁸, di Domizio Tauro che era venditore di prosciutto nella corte di un *macellum* di Roma non meglio identificato (*pernarus de platia macelli*) e inumato nel III-IV secolo d.C. nella catacomba romana di Pretestato²⁹. Ma si associano anche un certo *Alexander bubularius de macello*, morto a trent'anni e sepolto nella necropoli giudaica della Via Appia a Roma (che non sarebbe peregrino pensare che proponesse anche o solo cibo *kosher* in uno dei *macella* dell'Urbe)³⁰; a Roma D. *Clodius Gentius* e il suo liberto D. *Clodius Silo* (forse suo impiegato) si definiscono [*la*] *nii de macello*³¹ e, ancora, un cittadino romano della zona di Strasburgo (*civi Triboci*), il *probissimus* Marco Attonio Restituto che è *negotiator artis macellariae*, probabilmente un fornitore del *macellum* di *Lugdunum*³². Dunque, lavorare a vario titolo al *macellum* è una nota di merito tale da guadagnarsi una menzione specifica sui monumenti funebri, se non altro, almeno, perché ci si distingue dal venditore ambulante in città o legato alle *nundinae*, di più vile condizione³³.

A ogni buon conto, il *macellum* deve essere effettivamente riconosciuto come il monumento al commercio urbano per eccellenza nel mondo romano e la sua importanza è tale da poter ospitare al suo interno anche un culto religioso, più o meno collegato alle attività interne³⁴, compreso il culto imperiale, e questo per due motivi: 1) l'elevato numero di acquirenti e 2) la struttura dell'edificio assolutamente funzionale alle liturgie a esso connesse³⁵.

Attualmente contiamo quasi 130 esemplari³⁶, includendo gli esemplari di *Falerii Novi* in Italia e di *Meninx* in Tunisia³⁷. A riguardo segnalo solo che quando parliamo di *macella* si dovrebbe ricordare che una mera identificazione su base esclusivamente architettonica e/o planimetrica, postulando l'esistenza di un "macellum romano

canonico”, non costituisce mai un elemento valido in assoluto, poiché è noto ormai che questi edifici rifuggono tipologie standardizzate e specifici design riconoscibili³⁸. E questo anche se si è tentato (*in primis*, proprio da Claire De Ruyt) una sorta di classificazione di massima, che, a conti fatti, era più per dare un certo ordine agli studi che non per fornire uno strumento formidabile ed esatto di riconoscimento, per giunta senza una verifica sul campo. Il punto focale è che realmente esistono degli elementi costitutivi più o meno ricorrenti, ma questi non sono né la pianta né tantomeno la *tholos* centrale, come spesso si banalizza. Ogni tentativo di identificare un *macellum* attraverso termoscanner a infrarossi, geolocalizzatori e sofisticati droni, senza appunto una verifica sul campo, è un procedimento destinato più che potenzialmente a fallire, cosa che è stata puntualmente dimostrata da parte di alcuni progetti più recenti³⁹. Come anche, sulla scorta delle considerazioni fin qui fatte, si comprende perché il *macellum* sfugga a ogni drastica classificazione identificativa.

Dunque, queste le caratteristiche peculiari e le criticità relative al *macellum* romano che rendono ancora singolare lo studio di questo edificio a distanza di anni, mostrando sempre nuove suggestioni e nuovi aspetti che attendono ancora di essere esaminati.

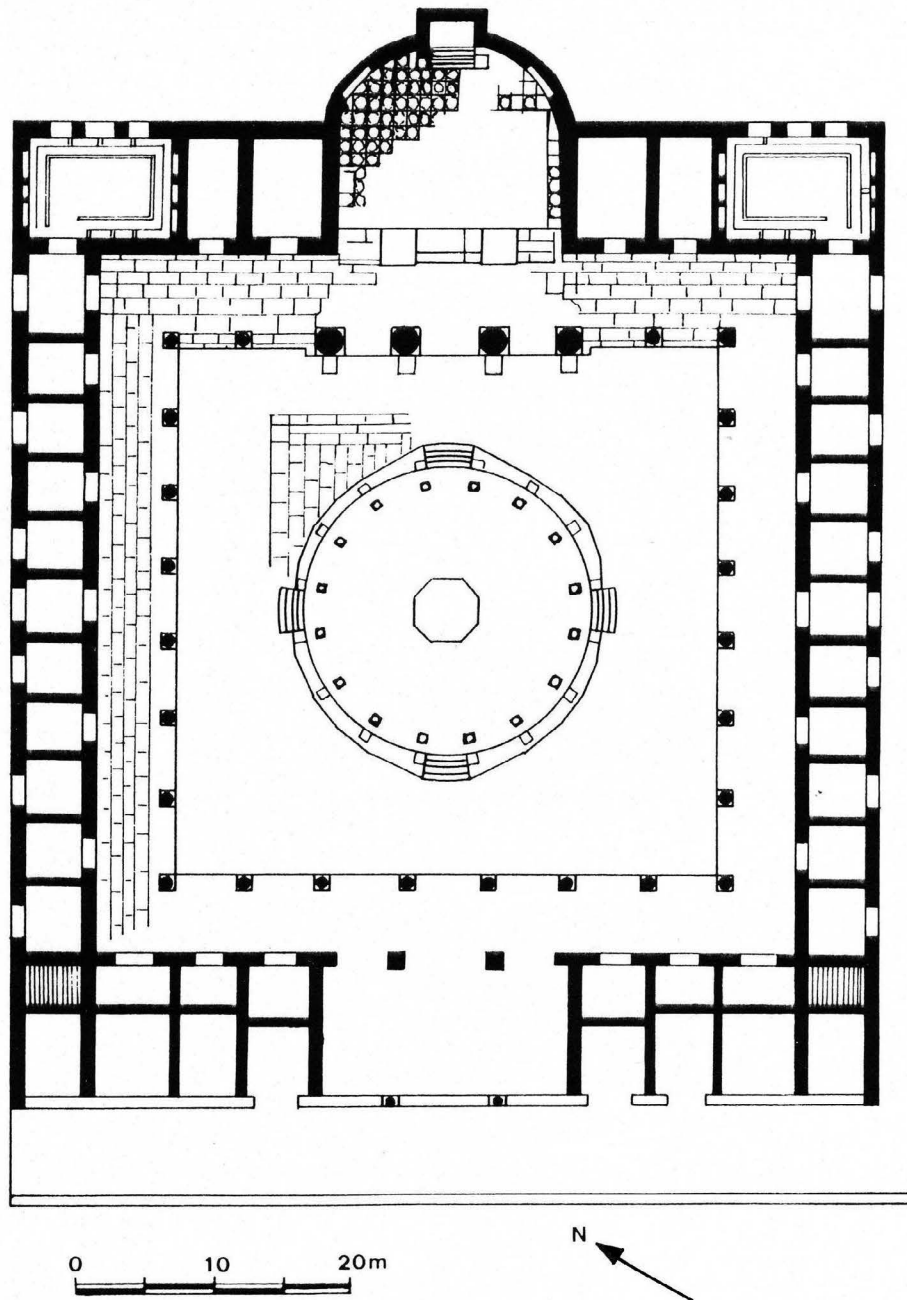
E uno di questi aspetti che non sembra avere avuto ancora la giusta attenzione è quello della presenza degli *argentarii* con il loro carico di attività all’interno dei *macella*, argomento che rientra nel più ampio ambito economico-amministrativo specifico di questi edifici.

Il *macellum* è proprietà della città, anche quando finanziato da privati, ed è amministrato da magistrati e da funzionari locali dedicati: *in primis*, il controllo generale è tenuto dagli *aediles/agoranomoi*, con attenzione soprattutto ai pesi e alle misure, così come attestano le fonti epigrafiche e, soprattutto, la *Lex Irnitana*⁴⁰ (assicurandoci che questo ruolo sia istituzionalizzato) e, seppur in via indiretta, da alcuni passi di Plauto e di Apuleio (che confermano il dato fin dall’inizio e ancora nel II secolo d.C.)⁴¹. Tale curatela va probabilmente identificata anche con la *annona macelli* che nella letteratura romana appare associata appunto agli edili (nello specifico ci riferiamo a Cicerone, Varrone e Svetonio⁴², dunque un range cronologico abbastanza ampio). Ma è anche vero che, talvolta, il controllo statale sull’edificio pare sia stato operato direttamente dal potere centrale: Svetonio riferisce che Tiberio abbia tentato di calmierare i prezzi al *macellum* e che Caligola, successivamente, abbia cercato in qualche modo di imporre sugli alimenti ivi venduti il *vectigal pro aedilibus* (che, quindi, ritornano ancora in relazione all’edificio), anche se da Plinio il Vecchio sappiamo che la tassa fu ritirata, probabilmente a opera di Nerone, per la forte opposizione della plebe⁴³. L’ultimo intervento documentato è, infine, l’editto di Diocleziano del 301 d.C.⁴⁴ che comprendeva anche i prodotti venduti al *macellum*. Segue una pletora di altri funzionari subalterni che effettuano la sorveglianza sull’edificio del mercato e che probabilmente erano aggiunti agli edili coadiuvandoli nella gestione del controllo e sono tutti di condizio-

ne inferiore, anche se al momento si tratta di casi isolati: i *IIIviri macelli* di Leptis Magna⁴⁵, il *vilicus macelli* di Piacenza⁴⁶, gli *agentes curam macelli* di Lambesi⁴⁷ (che sono poi due soldati della *Legio III Augusta* ivi stanziata), i quali, in caso di liti o contestazioni, potevano riferirsi direttamente all'edile e agli altri magistrati competenti.

E un ruolo ufficiale, infine, deve essere stato anche quello degli *argentarii*. Ma riguardo ai *macella*, *Lucius Calpurnius Daphnus* resta a oggi l'unico *argentarius* documentato epigraficamente come operante all'interno dell'edificio del mercato e soltanto all'interno di esso, data la specifica del genitivo *Macelli Magni*, che poi è la stessa impressione già avuta dalla De Ruyt che da un lato sottolinea la specialità di questa attività del personaggio e dall'altro ne ipotizza l'occupazione a tempo pieno (cioè come *argentarius* lavorerebbe esclusivamente per il *Macellum Magnum*)⁴⁸. A titolo diverso potremmo ipotizzare un ruolo analogo per *Valerius Superus*, noto personaggio che si qualifica tra le altre cose come *procuratore argentarium* (anche se non *macelli*), ma che cura nel 217-218 d.C. la ricostruzione del *macellum* di *Domavia* in Bosnia (probabilmente per Macrino), distrutto precedentemente da un incendio⁴⁹ (riferisco a titolo documentario che proprio a *Domavia* l'evergetismo degli *argentarii* nel corso del III secolo d.C. è un fatto assai frequente). E, a dispetto della documentazione epigrafica, però, non è attestata, né archeologicamente né epigraficamente né in altro tipo di fonti, la presenza in questi edifici di *tabernae argentariae* o *argentariatae* tali da ospitare di norma gli operatori del settore legati alle attività commerciali ed economiche al loro interno. Per cui è necessario dare alcuni ragguagli sull'argomento, basandoci sui dati disponibili.

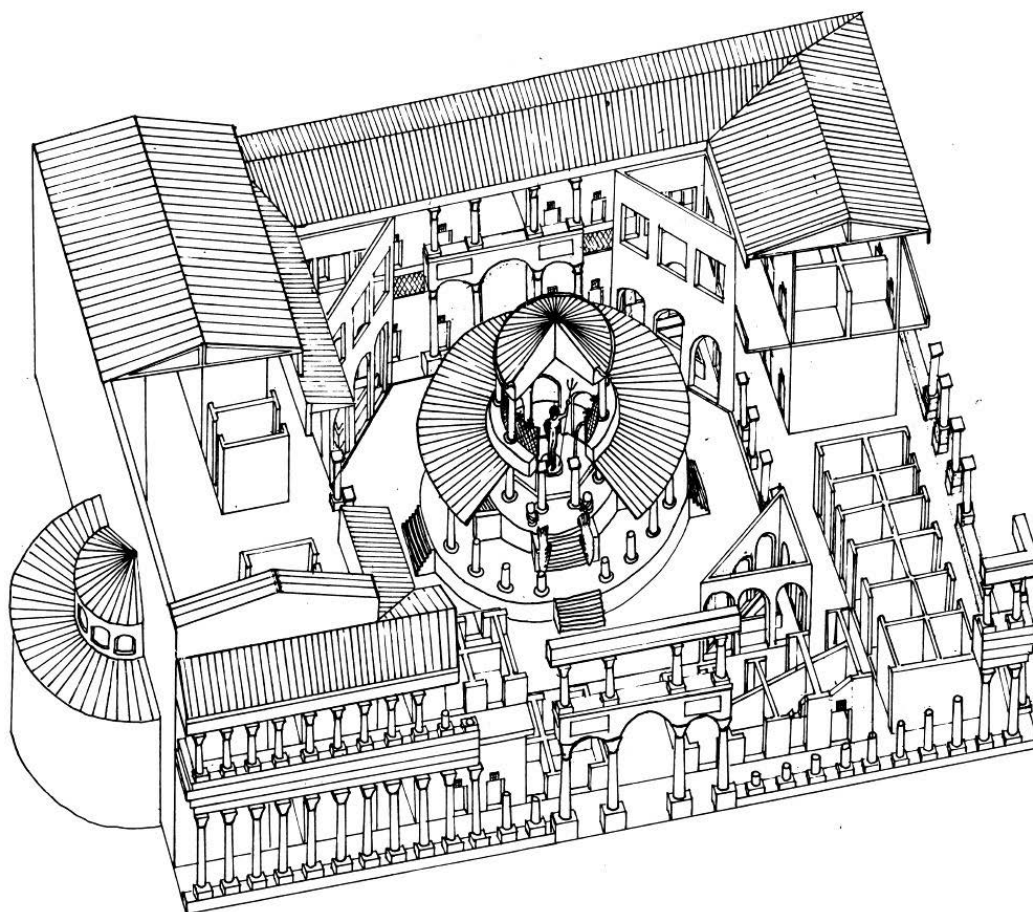
La presenza dell'*argentarius* nel *macellum* si giustifica facilmente considerando proprio le prerogative del primo, quale sintesi di una serie di competenze che trovavano applicazione facilmente in questo edificio: prima di tutto, quasi fisiologicamente, la competenza di *nummularius*, il cambiavalute e il saggiatore di monete, seguita da quella del *coactor argentarius*, cioè il professionista specializzato nell'organizzare le vendite all'asta, e questo prestando fede al rilievo dell'ara di *Daphnus*, oltre alle allusioni di Cicerone e di Seneca⁵⁰, che presuppongono quasi la sua necessaria presenza in questo luogo. Ma al momento questa realtà sembra essere certa esclusivamente per la capitale, all'interno, probabilmente, del *Macellum* di Fulvio Nobiliore (nelle allusioni di Cicerone), del *Macellum Liviae* (considerando la triglia da 5000 sesterzi di Seneca) e del *Macellum Magnum* riportato dall'ara di *Daphnus*. Quindi, a parte qualche perplessità, sembra che i *macella* di Roma prevedessero la presenza più o meno regolare di un *argentarius*. Non solo, ma questi stessi edifici, date le presumibili ampie dimensioni, possono essere stati effettivamente forniti di uno spazio preposto alle attività dell'*argentarius*. Naturalmente è aperta la possibilità che altri *macella*, oltre agli esemplari dell'Urbe, disponessero al proprio interno di un tale operatore specifico per la loro gestione: del resto, i piani superiori che a volte completano questi edifici dovevano avere un uso non commerciale⁵¹, quindi, potevano fornire lo spazio adeguato



5

Macellum, pianta, Pozzuoli (Cristilli 2015).

al banchiere, mentre mi sembra più ardito collocare un ufficio al pianoterra aperto sulla corte, soprattutto perché è molto più plausibile che l'intero spazio fosse occupato dalle attività commerciali e, quando presente, dal culto. Tuttavia, si tratta solo di alcuni *macella*, per lo più caratterizzati da dimensioni abbastanza significative. Per esempio, non faticiamo a pensare che questo professionista potesse essere presente nel grandioso e scenografico *macellum* di Pozzuoli⁵² (fig. 5), considerando anche il



6

Macellum Magnum, disegno ricostruttivo, Roma (García Morcillo 2000).

tenore economico della città. E, tenendo presente sempre questo elemento, c'è una medesima possibilità anche per altri *macella*, come quello di *Minturnae*⁵³ o, fuori dall'Italia, di *Perge*⁵⁴ o di *Gightis*⁵⁵. Più difficile, invece, è utilizzare questo dato per porre almeno in essere la possibilità della presenza di un *argentarius* in realtà mercatali più ridotte come nei *macella* di *Viroconium Cornoviorum*, di *Baelo Claudia* e di *Nyon*⁵⁶, date le loro dimensioni troppo anguste. In questi casi, come alternativa, possiamo pensare a una sua presenza più saltuaria, senza avere sede fissa nell'edificio del mercato, con un numero più ristretto di prestazioni che potevano anche limitarsi a quelle del *nummularius*. E queste osservazioni aprono un ulteriore scenario: solo i grandi *macella* delle grandi città necessiterebbero di *argentarii* tout court, mentre agli altri, in contesti minori, potrebbero servire esclusivamente i *nummularii* o *argentarii* con il solo compito di controllare la bontà delle monete, assai più di rado per le vendite all'incanto.

A questo punto, acclarata una certa presenza di simili professionisti nell'esperienza del *macellum*, si pone anche il problema di quale spazio materialmente fosse destinato nell'edificio alle vendite all'asta. Le fonti non sono chiarificatrici in propo-

sito. Solo Cicerone nella *Pro Quinctio* (VI, 25) allude alle *faucibus macelli*, ma non si tratta di una localizzazione precisa: tra l'altro, l'indicazione in *faucibus macelli* ritorna solo come *location* e per tutt'altro argomento anche nelle *Verrine*, 2.3.145. Così come accade pure per il racconto di Seneca nell'*Epistola* XV, 3, 42, dove non c'è una collocazione precisa o una descrizione del *landscape* strutturale ben definita tale da farci individuare con precisione lo spazio usato per l'asta. E analogamente, anche il rilievo di *Calpurnius Daphnus* non presenta una caratterizzazione paesaggistico/topografica utilizzabile in questo senso, se non la bassa pedana su cui sta in piedi il personaggio. E francamente l'ipotesi di un utilizzo della *tholus macelli* come podio del banditore per le vendite all'asta⁵⁷, in effetti, dovrebbe farsi un po' meno perentoria, *in primis* perché non abbiamo conoscenza del suo sviluppo originario nel progetto architettonico del *macellum* neroniano (fig. 6) e in secondo luogo perché gli elementi centralizzanti dei *macella*, laddove presenti, non costituiscono mai dei semplici monopteri vuoti secondo suggestioni ellenistiche, ma, come è stato dimostrato, sono occupati il più delle volte da statue, fontane o veri e propri vivai. Quindi, penso che vada cercata una soluzione alternativa. Del resto, benché sia stato ipotizzato per le vendite all'asta l'utilizzo del *podium* in muratura collocato sul fondo della corte interna del *macellum* di Ostia e dell'ambiente NE del *macellum* di Pompei (che tra l'altro non trova ancora adesso un'identificazione risolutiva nella bibliografia relativa), la stessa De Ruyt non appare propriamente convinta di un punto preciso per ospitare questo tipo di operazione, pur proponendo (più come suggestione che altro) la corte interna o qualche *taberna* aperta sotto i portici come luogo più adatto⁵⁸. Francamente, la situazione appare tutt'altro che risolvibile. L'impressione è che l'edificio del *macellum* sia stato progettualmente concepito e si sia sviluppato lungo tutta la sua storia esclusivamente in funzione del pubblico, preservandolo nella sua responsabilità principale, cioè quella dell'acquisto al dettaglio. Per cui, pensare a manifestazioni diverse rispetto a quella della fruizione delle *tabernae* e dei portici e della corte per fare la spesa, soprattutto con modalità più invasive che vanno a occupare, seppur temporaneamente (come, per esempio, allestire una 'galleria' sotto i portici del *macellum*⁵⁹) questi spazi, entra in conflitto con l'idea di razionalità interna, che poi è la base della funzionalità stessa dell'edificio del mercato coperto. È vero che la descrizione di Seneca parla di un contesto caotico all'interno del *macellum*, ma siamo limitati sempre all'orizzonte dell'Urbe. Che le vendite all'asta potessero avere luogo nei *macella* è un dato che non possiamo passare sotto silenzio né può essere messo in discussione. Ma dobbiamo tenere ben presente che non tutti, se non pochissimi, potevano ospitare queste vendite e per di più dovevano essere quei casi legati a contesti urbani piuttosto popolosi e dall'alto indice economico. Invece, potrebbe essere una ricostruzione più verosimile quale ipotesi di lavoro, sempre mantenendo quanto finora evidenziato (cioè che le aste avevano luogo principalmente nei *macella* con capacità di fruizione piuttosto significative e in città con

gruppi di cittadini dal forte potere economico), e come suggestione sorta proprio a partire dalla raffigurazione di *Calpurnius Daphnus*. Lo svolgimento delle vendite all'incanto poteva ben essere ospitato in un angolo della corte interna senza condizionare i flussi degli avventori e degli operatori del *macellum* e lasciando da parte la scomodità del *podium* della *tholos*: in questi punti si poteva allestire un'asta il cui banditore, collocato temporaneamente uno scanno di legno, potesse porsi in una posizione più elevata rispetto al pubblico convenuto per l'occasione, come appunto il *podium* su cui insiste il nostro *argentarius Macelli Magni*. L'ipotesi non sembra peregrina, seppur si tratti solo di una impressione. Tuttavia, la collocazione degli *argentarii*, soprattutto nella loro funzione di *coactores*, in uno dei più razionali ed efficienti edifici del mondo antico troverebbe in questo modo una collocazione quanto mai efficace e funzionale al suo intero sistema organizzativo. E, in fin dei conti, se fossero stati i gradini della *tholus macelli* forse avrebbero goduto senza dubbio di una diversa caratterizzazione grafica nel rilievo di Calpurnio.

NOTE

1 Da ultimi Cugno *et alii* 2023 (con bibliografia completa).

2 Cristilli 1999; *Id.* 2008; *Id.* 2015; *Id.* 2018; soprattutto *Id.* 2023.

3 De Ruyt 1983.

4 *Ivi*, pp. 193-203; Iglesia – Marquez 1991; Cristilli 2023, pp. 219-220.

5 Di Stefano – Scaroina 2002.

6 Cristilli 2015, p. 73, nota 42.

7 Del resto, nelle due iscrizioni di Corinto il *piscarium* non appare come un elemento in dotazione al *macellum*: infatti, altrove si parla anche specificatamente di *tholoi*, il che significa che non tutti gli elementi centralizzanti la *curtis macelli* erano vivai di pesci. Come anche è sicuro il fatto che il *piscarium*, poiché è associato al *macellum*, deve essere stato una struttura interna al suo cortile (come lo sono appunto le *tholoi* e tutti gli altri elementi citati epigraficamente, a meno che non si dica esplicitamente che si trovano fuori dell'edificio commerciale), senza porre in essere nemmeno la possibilità che possa essersi trattato di una costruzione indipendente (così come ventilato in De Ruyt 2007, p. 11). De Ruyt 1983, p. 60.

8 Torrecilla Aznar 2007, pp. 466-469.

9 Il fatto che questo diverso tipo di commercio sia ospitato all'esterno del *macellum* credo che rafforzi e confermi la sua stessa definizione quale luogo chiuso per la vendita di prodotti alimentari: è lo spazio interno che viene indicato come *macellum* e non l'esterno, dove poteva trovare posto la vendita di prodotti diversi dal cibo, seppur in un qualche rapporto con esso. E del resto, va rilevato che anche da un punto di vista strutturale questi ambienti danno l'impressione di essere qualcosa di diverso rispetto allo spazio interno dell'edificio del mercato.

10 Cristilli 2015.

11 Questo aspetto appare troppo di rado negli studi relativi, quando non è addirittura controvertito come in Atik 2008.

12 Terentius, *Eunuchus*, vv. 255-259.

13 Cristilli 2015, p. 71.

14 *Ivi*.

15 *Ivi*, pp. 72-80.

16 *Ivi*, p. 80.

- 17 Da ultima, Uscatescu 2020, p. 173.
- 18 Cristilli 2015, pp. 74-76 e 78-79.
- 19 In effetti, sempre suggestiva è l'idea di collocare il mercato nella scenografica 'Piazza Ovale' all'imbocco del *Cardo Maximus* della città. Su questo aspetto, Cristilli 2015, p. 78, nota 73.
- 20 Da ultimi Martin Bueno – Uscatescu 1994, p. 174; Uscatescu – Martin Bueno 2018, p. 222. *Ti. Iulius Iulianus Alexander*, già membro del collegio dei *Fratres Arvales* a Roma, diventò *presbeutes Sebastou antistrategos* della provincia di *Arabia Petraea* nell'autunno del 125 d.C.
- 21 Cristilli 2015, pp. 72-80.
- 22 ILS 5587 (B); CIL III, 12733; 08363 add p. 2328, 117; 08363 (B).
- 23 Da ultimi: Vukelić 2011, pp. 237-240; Cristilli 2015, p. 76.
- 24 Vedi nota 20.
- 25 CIL IX, 3162 = ILS 5585; CIL XI, 423; De Ruyt 1983, pp. 42 e 53-55.
- 26 Alcuni studiosi curiosamente parlano di IV sec. a.C., una cronologia che non può più essere accettata insieme alla teoria di un'origine greca dell'edificio. Per esempio, De Ruyt 2007, p. 140; Torecilla Aznar 2007; Atik 2008, p. 325; Holleran 2012.
- 27 CIL VI, 9532. Chioffi 1999, 20.
- 28 CIL XIII, 1593. Chioffi 1999, 130.
- 29 ICVR 14193; AE 1958, 271. Ferrua 1957, p. 608; Kajanto 1976, p. 50; Chioffi 1999, p. 36; Tran 2007, p. 167. Molto interessante è l'ipotesi di Ferrua che relaziona l'attività del pizzicagnolo con il *Macellum Magnum*, anche se resta incerto se in un piazzale antistante il mercato – o piuttosto la sua corte interna. Linguisticamente il toponimo non aiuta, dal momento che ci troviamo in un contesto tardo che non ci assicura la sopravvivenza della nomenclatura specifica di questo tipo di edificio.
- 30 Chioffi 1999, p. 37; William 2002; Tran 2007, p. 167.
- 31 Chioffi 1999, p. 14; Tran 2007, pp. 163 e 167.
- 32 CIL XIII, 2018. Chioffi 1999, p. 137; Tran 2007, p. 158.
- 33 Discutibile appare la proposta secondo la quale i personaggi che si identificano come *macellarii* in età Alto imperiale siano effettivamente dei macellai con alcuna relazione con il *macellum*: in questo periodo i *macella* sono ancora attivi e se ne ricostruiscono altri come quello di *Genava*. Sul mercato svizzero De Ruyt 1983, pp. 73-75.
- 34 Oltre a ospitare i *Rosaria/Rosalia* connessi ai culti di Mercurio e Flora e celebrati il 23 maggio, le divinità attestate sono *in primis* Mercurio, poi il *Genius Macelli* (nei mercati di Thugga, Bracara Augusta e Philippi), Fortuna (sempre a Philippi), Nettuno (nel mercato di Leptis Magna e nel *Macellum Magnum* di Roma), *Liber Pater* (in area africana), forse Serapide (nel *macellum* di Pozzuoli), *Attis* (a Perge), Minerva (nel mercato di *Aquincum*) e la triade Igea, Asclepio ed Eirene a Cirene.
- 35 I casi noti registrano un culto tributato ad Alessandro Severo e a sua moglie Orbiana a Pozzuoli, a Nerva e a un imperatore di IV sec. d.C. non meglio identificato a Leptis Magna, un altro imperatore ignoto ad *Aquincum*, mentre la *cella macelli* di Pompei ospitava nel 79 d.C. il culto tributato ai Flavi e ad Augusto e nel *macellum* di Perge fu rinvenuta una statua di sacerdote del culo imperiale. De Ruyt 1983, pp. 374-375; Cristilli 2008.
- 36 Restano esclusi, oltre a quello già detto di San Lorenzo di Sebato così come quello di Nora (che non sono *macella*), quelli individuati più recentemente a *Gisacum*, *Trea* e *Interamna Lirenas*. Cristilli 2023, p. 211 (con bibliografia).
- 37 Ritter *et alii*, 2018, pp. 367-368; Ritter – Ben Tahar, 2020, pp. 121-123; Hoffelinck – Vermeule, 2021, pp. 112-116; Cristilli 2023, p. 211.
- 38 Cristilli 2023, p. 211.
- 39 *Ibidem*.
- 40 Le tavole bronzee di questa legge furono rinvenute nel 1981 nel sito di *Municipium Flavium Irnitum*, presso Algámitas, nella provincia di Siviglia, Spagna. Gonzáles 1986 (anche per bibliografia); AE, 1986, 333.
- 41 Plauto, *Captivi*, 823-824; *Rudens*, 373; Apuleio, *Metam*, I, 24-25. In Apuleio in particolare, è curiosa la scena in cui l'edile Pitea appare "contentus morum severitudine" nel *macellum* di Hypata, in Tessaglia.
- 42 De Ruyt 1983, p. 357.
- 43 Svetonio, *Calig.*, 40, 2; Plinio, *NatHist*, 19, 56; De Laet 1949, pp. 345-347; De Ruyt 1983, p. 358.

- 44 Da ultima Cassia 2020.
- 45 De Ruyt 1983, p. 358.
- 46 CIL XI, 1231.
- 47 CIL VIII, 18224.
- 48 De Ruyt 1983, p. 360.
- 49 Vedi sopra nota 22.
- 50 Cic., Quinct., VI, 25; Fam., XV, 17, 2; Seneca, Ep., XV, 3, 42.
- 51 De Ruyt 1983, p. 303.
- 52 Demma, 2007, pp. 77-113; Cristilli, 2015, pp. 72-73; *Id.* 2023, p. 215.
- 53 Da ultimo, *Ivi*, p. 214 (con bibliografia).
- 54 Atik 2008, p. 326.
- 55 Da ultimo, Grebien 2016.
- 56 De Ruyt 1983, pp. 220-222; Torrecilla Aznar 2007, pp. 466-469; Cristilli 2018, pp. 77-78; Cristilli 2023, p. 218.
- 57 García Morcillo 2000, p. 272.
- 58 De Ruyt 1983, p. 362.
- 59 Romizzi 2006a, pp. 127-130; *Ead.* 2006b, pp. 144-151; Cristilli 2008, p. 40.

BIBLIOGRAFIA

- Atik 2008: S. Atik, *The ancient delicatessen “macellum”. Some thoughts about the macella in Anatolia*, in O. Menozzi, M. L. di Marzo, D. Fossataro (a cura di), *SOMA 2005. Proceedings of the IX Symposium on Mediterranean Archaeology*, Chieti (Italy), 24-26 February 2005, Oxford 2008, pp. 325-332
- Cassia 2020: M. Cassia, *Διχθαῖς nell’Edictum de pretiis diocleziano: un’ipotesi interpretativa*, in “ὄρμος. Ricerche di Storia Antica”, n.s. 12, 2020, pp. 176-195
- Cugno et alii 2023: S. A. Cugno, L. Buccino, N. Lapini, *Lucius Calpurnius Daphnus: vita e morte di un banchiere in Roma antica*, in *Pecunia non olet. I banchieri di Roma antica*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, 4 luglio - 17 settembre 2023), a cura di N. Lapini, Firenze 2023, pp. 74-99
- Chioffi 1999: L. Chioffi, *Caro. Il mercato della carne nell’occidente romano: riflessi epigrafici e iconografici*, Roma 1999
- Cristilli 1999: A. Cristilli, *Il complesso di Za Rodinu: apatouron o macellum?*, in “Rendiconti dell’Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli”, 68, 1999, 53-67
- Cristilli 2008: A. Cristilli, *Tra evergetismo e culto imperiale: le statue-ritratto dal Macellum di Pompei*, in “Rivista di Studi Pompeiani”, 19, 2008, pp. 35-43
- Cristilli 2015: A. Cristilli, *Macellum and Imperium. The relationship between the Roman State and the market-building construction*, in “Analysis Archaeologica. An International Journal of Western Mediterranean Archaeology”, 1, 2015, pp. 69-86
- Cristilli 2018: A. Cristilli, *Reusing and kinds of reusing of a Roman commercial space in Late Antique Latin West: the Macellum case study*, in “Analysis Archaeologica. An International Journal of Western Mediterranean Archaeology”, 4, 2018, pp. 73-85
- Cristilli 2023: A. Cristilli, *Algunas precisiones sobre los macella romanos y la función del pórtico de sus fachadas*, in “Spal”, 32.2, 2023, pp. 209-228
- Demma 2007: F. Demma, *Monumenti pubblici di Puteoli*, Roma 1999
- De Ruyt 1983: C. De Ruyt, *Macellum. Marché alimentaire des Romains*, Louvain-la-Neuve 1983
- De Ruyt 2007: C. De Ruyt, *Les produits vendus au macellum*, in “Food & History”, 5, (1), 2007, pp. 135-150
- Di Stefano – Scaroina 2002: S. Di Stefano, L. Scaroina, *Il macellum di San Lorenzo di Sebato. Studio e proposta per una ricostruzione grafica*, in L. Dal Ri, S. Di Stefano (a cura di), *Archäologie der Römerzeit in Südtirol. Beiträge und Forschungen. Archeologia Romana in Alto Adige. Studi e contributi*, Bolzano-Wien 2002, pp. 841-856
- Ferrua 1957: A. Ferrua, *Alcune iscrizioni romane con dati topografici*, in AA.VV., *Studi in Onore di Aristide Calderini e Roberto Paribeni*, II, Milano 1957, pp. 607-619

- García Morcillo 2000: M. García Morcillo, *El Macellum Magnum y la Roma de Nerón*, in "Iberia", 3, 2000, pp. 265-286
- Grebien 2016: M. Grebien, *Das Macellum von Gighis, eine Imitation der Trajansmärkte in Rom?*
- Hoffelinck – Vermeule 2021: A. Hoffelinck, F. Vermeule, *Ubi sunt macella? The Contribution of Non-Invasive Archaeology Survey to the Identification and Study of Roman Food Markets*, in "Oxford Journal of Archaeology", 40 (1), 2021, pp. 105-133
- Holleran 2012: C. Holleran, *Shopping in Ancient Rome. The Retail Trade in the Late Republic and the Principate*, Oxford 2012
- Kajanto 1976: I. Kajanto, *On the Significance of the Hammer and Other Tools Depicted on Christian Funeral Inscriptions*, in "Arctos", 10, 1976, pp. 49-58
- Iglesia – Márquez 1991: M. A. Iglesia, C. Márquez, *El mercado de Sertius en Timgad*, in "L'Africa romana", 8, 1991, pp. 373-383
- Martin Bueno – Uscatescu 1994: M. Martin Bueno, A. Uscatescu, *El Macellum de Gerasa (Yaras, Jordania): la transformación de un edificio público romano en un área artesanal bizantina*, in "BSAA", 60, 1994, pp. 171-185
- Ritter – Ben Tahar 2020: S. Ritter, S. Ben Tahar, *New insights into the urban history of Meninx (Jerba). Preliminary report on the Tunisian-German investigations in 2017 and 2018*, in "Antiquités africaines", 50, 2020, pp. 101-128
- Ritter et alii 2018: S. Ritter, S. Ben Tahar, J. W. E. Fassbinder, L. Lambers, *Landscape archaeology and urbanism at Meninx: results of geophysical prospection on Jerba (2015)*, in "Journal of Roman Archaeology", 31, 2018, pp. 357-372
- Romizzi 2006a: L. Romizzi, *Evergetismo pubblico e magnificenza privata nella Pompei neroniano-favia: un percorso per immagini*, in "Ostraka", 15, (1), 2006, pp. 97-133
- Romizzi 2006b: L. Romizzi, *La casa dei Dioscuri di Pompei (VI 9, 6.7): una nuova lettura*, in "Contributi di archeologia vesuviana", 11, 2006, pp. 77-160
- Rossi 1989 : F. Rossi, *Nouvelles découvertes à Nyon VD. Premiers résultats*, in "JbSchwUrgesch", 72, 1989, pp. 253-265
- Torecilla Aznar 2007: A. Torecilla Aznar, *Aproximación al estudio de los macella romanos en Hispania*, in "Caesaraugusta", 78, 2007, pp. 455-480
- Tran 2007: N. Tran, *Le statut de travail des bouchers dans l'Occident romain de la fin de la République et du Haut-Empire*, in "Food & History", 5, (1), 2007, pp. 151-167
- Uscatescu – Martin Bueno 2018: A. Uscatescu, M. Martin Bueno, *Evergetes and Restorers of the Gerasa Μακέλλων-macellum*, in *The Archaeology and the History of Jerash. 100 Years of Excavations*, a cura di A. Lichtemberger, R. Raja, Turnhout 2018, pp. 215-240
- Uscatescu 2020: A. Uscatescu, *Late Antique Ceramic Imports in Gerasa: New Light on the Macellum Finds (with a Special Reference to the Neighbouring Region)*, in *Hellenistic and Roman Gerasa: The Archaeology and History of a Decapolis city*, a cura di A. Lichtemberger, R. Raja, (Jerash Papers 5), Turnhout 2020, pp. 173-299
- Vukelić 2011: V. Vukelić, *Lokalitet 'Rimska pivnica' u Sisku. Primjer istraživanja antičkog monumentalne građevine javne namijene u drugoj polovici 19. Stoljeća*, in "HistriaAnt", 20, 2011, pp. 237-240



MUSICA E IDENTITÀ NELLE MONETE ROMANE ANTICHE

Tra le fonti usate dagli studiosi per ricostruire la musica greca e romana quelle visive ricoprono un ruolo di grande importanza: tra queste rientrano anche le immagini d'interesse musicale che compaiono sulle monete e che fino a oggi hanno rappresentato un campo d'interesse solo parzialmente esplorato¹.

L'approccio all'iconografia monetale è piuttosto complesso perché occorre considerare molti elementi oltre a quelli di cui si tiene conto nello studio di altri tipi di documenti visivi: le immagini rappresentate sulle monete sono infatti fortemente determinate dal valore simbolico ed economico della moneta stessa. Esse costituiscono un mezzo di scambio valevole entro e fuori i confini dello stato: per questo motivo l'elemento artistico assume un'importanza del tutto secondaria rispetto ad altri aspetti, come il peso, la lega, l'immediata identificazione dell'autorità che ne cura l'emissione. Il suo valore di documento ufficiale non concede libertà d'invenzione all'incisore: il lessico monetale è povero perché, da un lato, deve tener conto dello spazio limitato a disposizione, motivo per cui l'immagine sarà estremamente sintetica ma immediatamente riconoscibile, dall'altro necessita di una comunicazione univoca, che non permette doppioni o sinonimi, per ragioni di sopravvivenza e di garanzia dell'efficacia del messaggio comunicativo. Le monete rappresentano infatti l'immagine ufficiale dell'autorità che le emette. Esse non hanno dunque una semplice valenza artistica, ma diventano simboli di identità culturale e strumenti di propaganda politica e culturale molto più efficaci di altri *media*, in quanto sono in grado di raggiungere un pubblico molto più ampio di quello che ammira una statua o una pittura parietale². Ne consegue che, pur essendo possibile datare la moneta con esattezza, l'immagine impressa su di essa ha un valore documentario fortemente limitato.

In particolare, per quanto riguarda la musica, le immagini sulle monete in linea di massima non consentono di fare considerazioni sulle caratteristiche organologiche degli oggetti rappresentati, quanto piuttosto sono utili per mettere in luce la loro valenza culturale e simbolica. In questa sede proporrò alcuni spunti di riflessione partendo soprattutto da esempi di età romana, per evidenziare come temi e personaggi legati alla musica, ma talvolta anche gli strumenti musicali stessi, possano diventare simbolo dell'identità culturale delle città e degli stati che le hanno emesse.



1

Puteal Scribonianum, 62 a.C., Londra, British Museum.

La musica nelle monete romane tra età repubblicana e imperiale

La monetazione romana nel periodo più antico dell'età repubblicana presenta iconografie piuttosto uniformi e poco variate ed è incentrata su figure molto rappresentative del potere centrale e del comune sentire religioso, come i Dioscuri, la Dea Roma, la Lupa romana. Dalla fine del II secolo a.C. i temi diventano però molto più disparati e spesso sulle monete troviamo rappresentati monumenti sacri e profani, opere d'arte e ritratti. In particolare, i profondi mutamenti politici e sociali che si verificano nel mondo romano alla fine del I secolo a.C. si riflettono anche nell'iconografia monetale, differenziandola nettamente rispetto alla produzione precedente. Sul finire dell'età repubblicana i magistrati monetari, per celebrare le origini della propria *gens* fanno imprimere sulle monete temi iconografici che celebrano le imprese dei loro antenati o fanno derivare le loro famiglie da divinità e da personaggi del mito³.

Per quanto riguarda i soggetti musicali, la monetazione romana di età repubblicana riprende quella greca in cui molte città-stato si autorappresentavano con tipi in cui compariva la testa di Apollo al dritto e la *cithara*⁴ al rovescio: scelta che spesso era determinata dalla presenza di un importante santuario di Apollo sul territorio della città, che spesso aveva una valenza non solo religiosa, ma anche politica. Fin dall'età repubblicana, infatti, la maggior parte dell'intero corpus di strumenti musicali rappresentati, circa il 95%, è costituito da strumenti a corda: ciò è probabilmente anche determinato dal fatto che nello spazio ridotto della moneta la loro immagine era molto più facilmente riconoscibile di quella degli strumenti a fiato o a percussione.



2

Aureo di Agatocle di Siracusa, 317-289 a.C., Londra, British Museum.

Due *citharae* compaiono ad esempio nei denari d'argento emessi nel 62 a.C. dal magistrato L. Scribonio Libo e che recano al dritto la testa di *Bonus Eventus* o della Concordia, al rovescio l'immagine del *puteal Scribonianum* (fig. 1)⁵. Il *puteal* era una struttura circolare di marmo che si trovava nel Foro romano, posta a protezione di un luogo sacro perché colpito da un fulmine, ed era stato costruito su ordine del senato nel II secolo a.C. da un antenato del magistrato monetiere. Questo stesso Scribonio Libo, insieme al suo collega edile Aulo Atilio Serrano, avrebbe introdotto a Roma gli annuali *Ludi Megalenses* (o Megalesia) nel 194 a.C.⁶. Il magistrato Lucio Scribonio decide quindi di rappresentare sulle monete da lui coniate nel 62 a.C. il *puteal Scribonianum*, che prendeva nome dal suo antenato, per ricordare e celebrare il nome della famiglia⁷. Il *puteal* rappresentato sul denario è ornato con ghirlande e due *citharae* e sulla base compare un martello o una tenaglia come simbolo delle attività monetarie legate alla fucina e quindi al dio Efesto. I due strumenti sono del tipo “ellenistico”, ossia hanno una forma molto allungata, quasi rettangolare e con i bracci paralleli, molto diversa dalla *kithara* greca “classica” di forma trapezoidale che, oltre a essere ampiamente attestata nella ceramica attica del V secolo, compare anche nelle monete del III secolo emesse dalle colonie greche in Sicilia e Magna Grecia, come quelle di elettro coniate da Agatocle di Siracusa, con al dritto la testa di Apollo e al rovescio una *kithara*⁸ (fig. 2). Il significato degli strumenti musicali associati al *puteal Scribonianum* non è chiaro: potrebbe trattarsi di un'allusione all'uso di sospen-



3

Denario di Q. Pomponio Musa, Hercules Musarum, 66 a. C., Londra, British Museum.

dere oggetti, anche strumenti musicali, ad alberi, statue o monumenti come dono votivo per le divinità⁹: uso attestato anche nella decorazione di un altare di marmo dedicato alla *Pietas*¹⁰. Oppure riferirsi all'impiego di questi strumenti nel corso dei *ludi Megalenses* in onore della dea Cibele, che inizialmente includevano soprattutto spettacoli teatrali e musicali, oltre che cerimonie religiose.

Un altro caso significativo è quello di Quinto Pomponio Musa che emise una serie di dieci denari d'argento con al dritto la testa di Apollo e al rovescio l'immagine di *Hercules Musarum* e quella delle nove Muse¹¹. L'eroe è rappresentato mentre suona la *lyra*, con *leonté* e clava, (fig. 3) mentre le nove Muse sono stanti, alcune hanno strumenti musicali, come *lyra*, *cithara* e *tibiae*¹²: (fig. 4)¹³ si riconoscono con sicurezza solo Urania col globo, Clio col rotolo, Melpomene con maschera e clava e Talia con la maschera. L'iconografia di Ercole associato alla musica è molto rara nell'arte romana e potrebbe riferirsi al culto di *Hercules Musarum* introdotto in Italia dal console Fulvio Nobiliore, di ritorno da una campagna militare in Etolia. Dalla città di Ambracia il console riportò le statue delle nove Muse che collocò in un nuovo tempio appena fatto innalzare, dando vita a Roma a un culto che era già attestato in Grecia e che metteva le Muse sotto la protezione di Ercole che a sua volta veniva celebrato e reso immortale dalla poesia delle Muse: "la tranquillità delle Muse per la protezione di Ercole, e il valore di Ercole per la voce delle Muse"¹⁴. Pomponio Musa può aver scelto le Muse come tipo parlante legato al



4

Denario di Q. Pomponio Musa. Musa con doppie *tibiae* appoggiata a pilastrino (Euterpe?), 66 a.C., Londra, British Museum.

proprio nome; mentre la presenza di Apollo sul dritto può forse considerarsi un riferimento all'istituzione dei *Ludi Apollinares* da parte di un suo antenato nel 202 a.C. In ogni caso sembrerebbe esserci un riferimento in senso lato ad Apollo come dio della musica e della poesia, dal momento che il tempio di *Hercules Musarum* si trovava nel campo Marzio che era un luogo dove si tenevano attività artistiche, musicali e teatrali, legate in qualche modo ai *Ludi Apollinares*.

Dall'età delle guerre civili una delle tematiche più rappresentate è quella apollinea, forse anche per influenza dei tipi monetali della Magna Grecia. Fin dai tempi di Silla, chi desiderava conseguire posizioni di massimo potere nello Stato, risultando vincitore sugli avversari, si metteva sotto la protezione del dio citaredo: si raccontava che Silla avesse una piccola immagine d'oro di Apollo che portava sempre in petto, proveniente da Delfi, e che in occasione della battaglia di Porta Collina la tirò fuori e la baciò affettuosamente invocando il dio che gli concedesse la vittoria¹⁵. Associando il suo nome alla Sibilla, Silla "l'uomo della Sibilla" sottolineava così la sua vicinanza ad Apollo.

Troviamo ancora temi apollinei sui denari emessi dai cesaricidi, Bruto e Cassio, e dai loro luogotenenti, realizzati da zecche itineranti in Oriente, negli anni tra la morte di Cesare e la battaglia di Filippi. In questa produzione la propaganda è resa con un ricorso sistematico alla personificazione della Libertà: si veda ad esempio un denario d'argento coniato nel 42 a.C. da Bruto presso una zecca mobile in Licia, in cui al dritto troviamo la testa della *Libertas*, al rovescio un plettro, una cetra dalla cassa



5

Denario di Bruto, 43-42 a.C., Londra, British Museum.



6

Denario di L. Hostilius Saserna, *Gallia Comata*, 48 a.C., Londra, British Museum.

rettangolare e un ramo d'alloro ornato con un nastro, tutti simboli apollinei¹⁶ (fig. 5). L'associazione di Apollo alla *Libertas* può essere messa in relazione con la particolare devozione di Bruto ad Apollo, tanto profonda che, ricoperta la carica di *Quindecimvir*, questi avrebbe allestito sontuosi *Ludi Apollinares* per il 44 a.C. Con il suo progetto politico Bruto voleva affidare ad Apollo, dio della vittoria e del trionfo, il proposito di una repubblica liberata dalla tirannia. Questa particolare devozione, unita all'i-



7

Aureo di Cesare con trofeo, 48-47 a.C., Londra, British Museum.

dea di combattere sotto la protezione del dio, trova riscontro anche nel fatto che durante la battaglia di Filippi i soldati del suo schieramento si riconoscevano con la parola d'ordine "Apollo"¹⁷. Anche nel denario d'argento coniato da Publio Clodio Turrino nel 42 a.C. una piccola *kithara* compare sul recto, accanto al busto di Apollo, mentre sul verso è effigiata Diana Lucifera che tiene due torce¹⁸.

Alcune monete emesse alla fine dell'età repubblicana ricordano le campagne contro le popolazioni celtiche: nel denario d'argento emesso nel 48 a.C. da *L. Hostilius Saserna* per celebrare le vittorie di Cesare sui Galli, sul verso compare Artemis che tiene una lancia e un cervo per le corna; sul recto una testa di donna scarmigliata che la presenza della *carnyx* connota come la personificazione della Gallia *comata* (fig. 6)¹⁹. La *carnyx* era un tipo di tromba dal canneggio dritto e con il padiglione terminante con la testa di drago o di cinghiale. Le popolazioni celtiche la suonavano, tenendola in verticale, in particolare durante la battaglia²⁰. Nell'aureo emesso da Cesare nel 48-47 a.C. sul dritto compare una testa femminile laureata e sul rovescio un trofeo di armi galliche con elmo cornuto, scudo ovale e *carnyx*, probabilmente simile a quelli reali innalzati nel territorio gallico (fig. 7)²¹. Il forte significato identitario che i Romani attribuivano alla *carnyx* si può cogliere anche osservando la statua dell'Augusto di Prima Porta: tra le personificazioni delle popolazioni sottomesse da Augusto, rappresentate sulla corazza, le Gallie sono rappresentate come una donna seduta che tiene in mano una *carnyx*. D'altro canto, anche le popolazioni celtiche considerano la *carnyx* uno strumento identitario: nelle monete emesse da



8

Statere di Tasciovanus, 1-10 d.C. circa, Londra, British Museum.

alcune tribù questo tipo di tromba è spesso associata ai guerrieri: lo statere emesso da Tasciovanus, re dei Catuvellauni, una tribù della Britannia meridionale (1-10 d.C.) mostra un guerriero a cavallo che brandisce una *carnyx*²² (fig. 8).

Quando sono mostrate sulla monetazione celtica, le *carnyces* sono associate ai leader guerrieri mentre nell'arte romana appaiono solo nel contesto del trionfo, a connotare le popolazioni celtiche vinte e sottomesse.



9

Denario di Antistius Vetus. Apollo *Actiacum*, 16 a.C., Londra, British Museum.

I temi musicali nelle monete di Augusto e della prima età imperiale

Dopo la vittoria ad Azio nel 31 a.C. e l'acquisizione del potere assoluto, Augusto lanciò un programma di rinnovamento culturale e morale, e di ritorno alla religione tradizionale: queste azioni si realizzarono anche attraverso l'uso di un linguaggio figurativo efficace, che ebbe un forte impatto sulla società romana del tempo²³.

Apollo era già comparso nella monetazione repubblicana, ma mai come dio ufficiale della *Res Publica*: in questa prospettiva si pone anche la costruzione sul Palatino di un grande tempio dedicato ad Apollo, inaugurato nel 28 a.C., in cui Augusto celebrava solennemente quel dio che considerava suo protettore e il cui aiuto era stato determinante nel conseguimento delle vittorie su Pompeo, ma soprattutto su Antonio, nella battaglia di Azio. Non sorprende quindi che Apollo svolga un ruolo importante sia nella letteratura che nell'arte pubblica e privata dell'età augustea, in cui è di norma associato alla musica.

Apollo *Actiacus*²⁴ fu più volte raffigurato nell'arte ufficiale, come in un denario d'argento di C. Antistius Vetus, in cui al dritto compare la testa di Augusto e al rovescio il dio, con in mano una *cithara* e una patera, su un podio decorato con i rostri delle navi di Antonio abbattute durante la battaglia di Azio²⁵ (fig. 9). La presenza dello strumento musicale al posto dell'arco, tradizionalmente raffigurato nelle mani di Apollo, sottolinea il suo nuovo ruolo di garante della *pax Romana* voluta da Augusto: non più



10

Aureo Antonino Pio. Aureo, 157-158, Londra, British Museum.



11

Dupondio di Nerone. Dupondio in lega di rame, 68 d. C., Londra, British Museum.

arciere vendicatore, ma dio della pace, della conciliazione e della cultura. Così Properzio: “Ho cantato abbastanza della guerra: Apollo vittorioso ora richiede la sua cetra, e toglie la sua armatura per danze (*choros*) di pace”²⁶. Il poeta suggerisce inoltre che la statua cultuale del dio nel grande tempio sul Palatino che Augusto gli aveva dedicato potesse rappresentare il dio che suonava la cetra: “Qui ho pensato che la statua di Febo fosse più bella di Febo stesso, mentre cantava con la lira silenziosa (*tacita carmen*



12

Dupondio di Domiziano. Dupondio in lega di rame, 88 d. C., Londra, British Museum.

hiare *lyra*) e con le labbra separate di marmo [...]. Poi, tra la madre e la sorella, lo stesso dio di Pitone, con un lungo mantello, suona e canta (*sonat*)”²⁷. Il simulacro dell’Apollo citaredo del Palatino, vestito di peplo, era simile forse a quello dell’Apollo Barberini e all’effigie di Apollo Aziaco sul denario di C. Antistius Vetus.

Da Augusto in poi nell’iconografia monetale molti imperatori compaiono associati ad Apollo: fino al III secolo d.C., all’effigie dell’imperatore al dritto corrisponde al rovescio l’immagine del dio, presentato di solito a figura intera, seduto o stante, con la *cithara* in una mano, talora appoggiata al tripode o a un pilastrino, e con il plettro, un ramoscello di lauro o la patera, nell’altra, come si può vedere in alcuni denari d’argento o aurei di Antonino Pio (fig. 10)²⁸. Un’iconografia per certi aspetti diversa compare in alcune monete di Nerone, dove è illustrata al dritto la testa laureata dell’imperatore e al rovescio l’immagine di un citaredo che avanza verso destra (fig. 11)²⁹. Questo modello, che esce un po’ dagli schemi tradizionali, ha portato alcuni studiosi a interpretare la figura del citaredo non come Apollo, ma come Nerone stesso che, come è noto, era particolarmente amante della musica tanto da partecipare anche ad agoni musicali³⁰. In ogni caso questa figura di musicista vestito alla greca ricorda quella del dio citaredo sui rilievi arcaicizzanti in marmo e terracotta dell’età augustea³¹. Appare chiaro come i temi iconografici che circolano nei diversi ambiti delle arti figurative, sia pubbliche, sia private, si influenzino reciprocamente, in un continuo flusso di trasmissione e trasformazione. Ciò è visibile anche in una piccola serie di monete di Domiziano (88-89 d.C.), in cui al dritto compare il busto dell’imperatore e al rovescio, sullo sfondo di un tempio esastilo, ancora l’imperatore, vestito di toga, mentre compie un sacrificio alla presenza di un suonatore di tibia (*tibicen*) e di un citaredo (*fidicen*) (fig. 12)³². Questa scena di sa-



13

Arione su delfino. Diassi di lega di rame, Lesbo: Metimna, II a.C.-I d.C.. Londra, British Museum.

crificio, che si riferisce alle celebrazioni che avevano luogo nel corso dei *Ludi Saeculares*, riprende lo schema iconografico delle processioni sacrificali rappresentate sui bassorilievi o sugli altari, come quella illustrata ad esempio nella scena di sacrificio sull'ara di Domizio Enobarbo³³. La presenza dei *tibicines* durante i sacrifici, già attestata nel mondo greco ed etrusco, acquista nel mondo romano una particolare importanza, comprovata anche dal fatto che essi erano riuniti in un antichissimo *collegium*, la cui fondazione viene fatta risalire addirittura ai tempi di Numa Pompilio. La musica delle tibie non aveva semplicemente un generico ruolo di accompagnamento, ma aveva la funzione di isolare il rito dai rumori provenienti dall'esterno, facendo in modo che il sacrificio avesse un esito positivo³⁴. Da notare inoltre la presenza dello strumento a corda che fa riferimento a un uso greco, dal momento che di norma il sacrificio romano si svolgeva al suono delle sole doppie tibie³⁵.

Musica e mito nella monetazione provinciale

I soggetti legati alla musica compaiono spesso nelle monete emesse nelle province in età imperiale: di solito al dritto recano l'effigie dell'imperatore o di membri della sua famiglia³⁶, mentre le iconografie del rovescio sono estremamente varie. La maggior parte dei soggetti si riferisce alla sfera religiosa: compaiono in particolare divinità civiche importanti, i monumenti a loro dedicati o gli oggetti che le caratterizzano; oppure personaggi illustri, storici o mitici, legati a una particolare regione. Il fatto di riproporre iconografie che si riferiscono a divinità presenti prima della conquista romana e recuperate dalla tradizione culturale greca,

o comunque a personaggi che hanno caratterizzato la storia della regione o della città che ha emesso la moneta, conferisce a questi temi un significato dalla forte valenza identitaria.

Per quanto riguarda i cittadini illustri caratterizzati anche dalla musica, le monete riproducono l'effigie di poeti e cantori. In particolare, Saffo compare sulle emissioni di Mitilene³⁷, Anacreonte su quelle di Teos³⁸, Archiloco su quelle di Paros³⁹, e Arione su quelle di Metymna. Nei primi tre casi l'immagine è articolata in un modo molto simile, ossia il personaggio è rappresentato seduto verso destra mentre appoggia sulle ginocchia una *lyra*, tenendola per un braccio. Lo strumento è del tipo usato per accompagnare testi poetici in occasioni private in cui si distingue la cassa di risonanza ovale da cui si dipartono i bracci. Nel caso di Archiloco, i bracci dello strumento sono più lunghi e ricordano quelli del tipo di *lyra* chiamato *barbitos* (o *barbiton*), associato alla poesia che fu introdotta in Grecia dai poeti eolici e che spesso era associata al simposio: forse anche a questo si riferisce la testa del dio Dioniso sul dritto di questa moneta e di quella con Anacreonte.

Il fanciullo con *lyra* o *kithara* a cavallo di un delfino è da interpretarsi con il mitico cantore Arione di Metimna e compare sulle monete dell'omonima città datate tra il II e il I secolo a.C. (fig. 13)⁴⁰. Le vicende che lo riguardano sono narrate estesamente da Erodoto: "citaredo secondo a nessuno tra quelli del suo tempo", fatta una tournée in Italia e in Sicilia e guadagnato molto denaro, partì dal porto di Taranto per tornare a Corinto⁴¹. Una volta in mare, i marinai, riconoscendolo dall'abbigliamento sontuoso, decisero di ucciderlo. Ma Arione, che si era accorto delle loro intenzioni, chiese di poter cantare un'ultima volta e, presa la cetra, dopo aver intonato il *nomos orthios*, la melodia sacra ad Apollo, si gettò in mare. Un delfino, avvicinatosi alla nave, lo prese su di sé e lo portò in salvo. Nel racconto è da sottolineare come il *nomos orthios* sia un canto in onore di Apollo, che ha tra le sue epiclesi anche quella di 'Delfino', con cui viene indicato l'Apollo di Delfi⁴². Il personaggio di Arione è profondamente legato alla città, tanto che la sua effigie compare anche nelle monete di età ellenistica, fin dal III secolo a.C., sia come immagine principale, sia come tema accessorio accanto all'immagine di Zeus⁴³. La figura di Arione è particolarmente identitaria per la città di Metimna, tanto che questo tipo iconografico compare nella monetazione fin dal IV secolo: interessante notare come in un diobolo di circa un secolo più antico lo strumento tenuto dal cantore sia del tipo "classico", ossia dalla cassa trapezoidale, con i bracci leggermente arcuati (fig. 14), mentre nell'esemplare più recente compaia la *kithara* di forma rettangolare, con i bracci dritti⁴⁴. Concorde con le altre fonti visive, anche l'iconografia monetale attesta così il passaggio da un tipo di strumento all'altro in età ellenistica. Lo schema iconografico del fanciullo con *kithara* a cavallo del delfino è proposto su una serie di monete coniate da Brindisi a metà del II secolo a.C. in cui sul dritto è rappresentata la testa di Poseidone (fig. 15)⁴⁵. In questo caso, più



14

Arione su delfino con *kithara* "classica". Diobolo d'argento, 350-240 a.C., Londra, British Museum.

che ad Arione stesso, è possibile far riferimento a un altro mitico personaggio le cui sorti sono legate, anche in questo caso, a un delfino. Ci riferiamo all'eroe spartano Falanto, mitico fondatore della città di Taranto⁴⁶, che secondo Pausania, durante il viaggio per andare a consultare l'oracolo di Apollo a Delfi, fece naufragio e fu salvato da un delfino; dopo essere stato poi esiliato da Taranto, avrebbe trovato ospitalità a Brindisi, dove sarebbe poi morto. Da qui l'ipotesi che il fanciullo musico sul delfino nelle monete brindisine possa far riferimento a Falanto. Indubbiamente è chiaro qui il riferimento al *topos* del delfino amante della musica, ma di cui non c'è traccia nel racconto di Falanto. Questo soggetto viene quindi proposto da comunità di diversi ambiti culturali che in qualche modo se ne appropriano conferendogli significati di volta in volta diversi, ma sempre per renderlo espressione della propria identità.

In alcune monete della Tracia troviamo la rappresentazione del cantore Orfeo, tradizionalmente definito come di origine tracia, circondato da animali (fig. 15)⁴⁷. Lo schema iconografico di queste monete, con il cantore seduto su una roccia al centro della scena, caratterizzato dal berretto frigio, mentre suona la *lyra*, attorniato dagli animali che accorrono incantati dal suo canto e dalla sua musica, trova paralleli molto vicini anche con altri *media*, in particolare i mosaici pavimentali di età romana in cui è uno dei soggetti più diffusi (fig. 16a)⁴⁸.

Un altro mito legato alla musica è quello della gara musicale tra Apollo e Marsia: originariamente identitario per la Frigia, fu poi riproposto molto frequentemente, tanto da diventare uno dei miti più rappresentati nell'arte occidentale. Nella prima parte del racconto, Atena inventa l'*aulos* e lo butta maledicendolo perché suonarlo le sfigura il



15

Falanto? su delfino. Brundisium. Diassi in lega di rame, Brindisi, II sec. a.C. British Museum.

viso; poi, il satiro Marsia lo raccoglie e impara a suonarlo così bene da sfidare Apollo in una gara musicale in cui il vincitore avrebbe fatto del vinto quello che avesse voluto⁴⁹. Marsia sarà atrocemente punito per questo atto di *hybris*: le Muse, giudici della gara, decreteranno vincitore Apollo che punisce poi il satiro scorticandolo vivo.

Marsia è un personaggio del mito con una forte valenza identitaria per quanto riguarda la Frigia: un esempio illustre della rappresentazione di questo mito si trova nel fregio dal teatro romano di Hierapolis di Frigia (205-210 d.C.): compreso tra gli episodi del ciclo di Apollo, è rappresentato anche il mito dell'invenzione dell'*aulos* e della gara musicale tra Apollo e Marsia, con il supplizio di quest'ultimo. Si tratta evidentemente di un tema agonistico, coerente con i concorsi teatrali che si tenevano nel teatro⁵⁰.

Ancora in Frigia, la città di Apamea, tra l'88 e il 40 a.C., coniò monete di bronzo con il busto turrato della dea Tyche rivolto a destra, a simboleggiare la fortuna della città, e, al rovescio, Marsia che avanza a destra con un mantello svolazzante mentre suona l'*aulos* frigio (un tipo di strumento con un tubo dritto e l'altro terminante con un padiglione rivolto all'indietro)⁵¹. La città di Apamea in Frigia era considerata la patria del satiro Marsia e secondo il mito, le sorgenti del fiume Meandro, che scorreva nei suoi pressi, furono alimentate dal sangue di Marsia scorticato da Apollo. Questa regione era inoltre legata alle origini dei culti considerati in Grecia e a Roma come "orientali", ossia quelli di Dioniso e Cibele, in cui grande importanza aveva la musica dell'*aulos*, sia quello con le canne dritte, sia la variante con i due tubi diversi, definita appunto "frigia". La gara musicale tra Apollo e Marsia rappresenta la contrapposizione tra due tipologie di strumenti musicali, quelli a corda, che accompagnano la poe-



16

Orfeo tra gli animali. Moneta d'argento da Philippopolis, 209-211 d.C., Berlin, Münzkabinett der Staatlichen Museen, Coin Galleries Altes Museum.

sia, il cui suono educa e placa gli animi, e quelli a fiato, che suscitano e infiammano le passioni, associati in particolare ai riti di Dioniso e Cibele. La contrapposizione tra questi due strumenti rappresenta per estensione anche quella tra due civiltà, quella greca, rappresentata da Apollo e dal suo strumento a corda; e quella “orientale”, percepita dai Greci come “barbara”, “altra”, simboleggiata da Marsia (e quindi Dioniso) e dal suo strumento a fiato.

Il mito dell'invenzione dell'*aulos* da parte di Atena e della gara musicale tra Apollo e Marsia, oltre che su una serie di vasi attici e magnogreci, compare spesso nei bassorilievi



16a

Orfeo tra gli animali. Mosaico con Orfeo. Mosaico pavimentale romano, Palermo, Museo Archeologico***. Il d. C.? Cfr. Garezou 1994, 81-105; Sarti 2020.

e nei mosaici di età romana. Una delle opere più famose è il gruppo realizzato da Mirone sull'Acropoli di Atene in cui era rappresentata la prima parte del mito, quella in cui Atena butta lo strumento (fig. 17)⁵²: questo gruppo compare oltre che su un'oinochoe attica⁵³, anche su una rarissima serie di monete di età imperiale⁵⁴. L'episodio finale della contesa tra Apollo e Marsia è illustrato ancora su una moneta emessa a Tarso durante il regno di Massimino il Trace (235-238 d.C.)⁵⁵, forse anche per ricordare il ruolo importante di Apollo nella città. Sul dritto è impresso il busto dell'imperatore; sul rovescio è illustrato il supplizio del satiro: da sinistra Apollo seduto sorregge la *cithara* di fronte a un personaggio



17

Ricostruzione del gruppo di Mirone sull'Acropoli (ca 450 a.C.).
Frankfurt am Main, Städtische Galerie Liebighaus.



18

Sarcofago romano con la gara musicale tra Apollo e Marsia,
metà del II d.C., Roma, Musei Capitolini .

seduto, forse Atena o una Musa, rivolto verso il satiro Marsia che è legato a un albero, in attesa di essere scorticato, mentre una figura sembra accovacciata ai suoi piedi. La figura del Marsia legato all'albero segue il modello della statuaria ellenistica, il tipo del c.d. *Marsyas religatus*, drammatico e ricco di pathos, che mostra il satiro legato all'albero in attesa del supplizio⁵⁶. Ma l'intera composizione, sebbene rappresenti la storia in una versione contratta, dato lo spazio limitato della moneta, trova paralleli in altri *media*, come pitture parietali, mosaici, bassorilievi e intagli⁵⁷. Rappresentazioni del mito che propongono una versione ampliata di quanto illustrato nella moneta da Apamea si trovano in particolare sui sarcofagi. Si veda un esempio conservato al Louvre⁵⁸, dove ritroviamo Apollo citaredo (non seduto, ma in piedi), il personaggio femminile seduto, lo schiavo scita accovacciato e il satiro legato all'albero. Anche nel sarcofago dal Museo Centrale Montemartini ritroviamo una scena simile, sebbene arricchita di personaggi, e con il dettaglio significativo di Apollo seduto che tiene la *kithara*⁵⁹ (fig. 18). Si tratta dell'allusione a una versione del mito in cui il dio suggerisce di suonare gli strumenti musicali capovolgendoli. Apollo riesce a suonare la sua *kithara* capovolta, ma Marsia fallisce, dato che non è possibile suonare lo strumento a fiato capovolto, e perde così la gara⁶⁰.

Gli esempi proposti, che rappresentano solo una piccola parte delle tipologie con soggetti d'interesse musicale conosciuti, mostrano in modo eloquente come anche l'iconografia monetale possa essere utile ai fini dell'indagine storico-musicale, in particolare per far luce sulla presenza della musica nelle pratiche religiose, come elemento identitario nelle tradizioni culturali come nella comunicazione ai fini della propaganda politica o culturale.

NOTE

1 Monete sonanti 2008; Castaldo 2008; Martino 2015; Perrot 2023.

2 Per alcune considerazioni di ordine generale sull'iconografia monetale si vedano: Elkins – Krmnicek 2014; Kemmers 2019; Caccamo Caltabiano 2018; Woytek 2021.

3 Woytek 2018, 357-371; Woytek 2021, pp. 316-323.

4 Usiamo qui i termini latini *cithara* e *lyra* per indicare due strumenti a corda dallo stesso tipo: due bracci che sporgono dalla cassa di risonanza e sono collegati da una traversa. Le corde, della stessa lunghezza e in numero variabile, si estendono dalla traversa fino alla base della tavola armonica (il lato superiore della cassa di risonanza), parallelamente alla stessa tavola armonica. La *lyra* ha la cassa di

risonanza generalmente ricavata da un guscio di tartaruga, quindi ha un volume sonoro molto ridotto ed è quindi solitamente usata in contesti privati da musicisti dilettanti. La *cithara* (*kithara* in greco) è più grande e più elaborata della *lyra*, ha una cassa di risonanza di legno, di forma rettangolare o trapezoidale, almeno negli esempi che proponiamo in questa sede e un volume sonoro maggiore della *lyra*. Nel mondo greco la *kithara*, che ha la cassa di risonanza di forma trapezoidale, è attribuita quasi esclusivamente a musicisti uomini in occasioni pubbliche. Nel mondo romano la *cithara* ha dimensioni più piccole e compare anche in contesti privati, attribuita frequentemente anche alle donne. Cfr. West 1992, pp. 48-59; Vendries 1999; Terzès 2020, pp. 214-218.

- 5 British Museum R. 8711; C&M catalogue number: RR1 (419) (3379) (419); RRC, 416/1a. 62.a.C. https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_R-8711
- 6 Liv. 34-54.3-8 ("Megalesia ludos scaenicos"). Si veda anche Dion. Hal., *Ant. Rom.* II, 19, 3.
- 7 Cfr. Elkins 2015, pp. 27-28.
- 8 British Museum RPK, p250F.3.Syr; C&M catalogue number: GC2 (BMC Greek (Sicily)) (184) (269) (184). 317-289 a.C. (https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_RPK-p250F-3-Syr)
- 9 Cfr. Vendries 1999.
- 10 Musei Vaticani, Museo Gregoriano Profano MV.10455.0.0 - Ara cilindrica con dedica alla Pietas.
- 11 Hercules Musarum: British Museum 1867,0101.1365; C&M catalogue number: RR1 (442) (3604) (442); RRC, 410/1; 66 a.C. https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_1867-0101-1365
- 12 *Tibia* è il termine latino per indicare l'*aulos* greco, uno strumento a fiato con tubo cilindrico, solitamente realizzato in osso, legno, ma anche in leghe metalliche, e ancia. Di solito si suonava in coppia (*tibiae*): Cfr West 1992, pp. 81-89; Terzès 2020, pp. 219-223.
- 13 Musa con doppie *tibiae* appoggiata a pilastrino (Euterpe?): British Museum 2002,0102.4053; Registration number: 2002,0102.4053; RRC, 410/5; 66 a.C. https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_2002-0102-4053. Musa con lyra (Tersicore?): British Museum R.8664; C&M catalogue number: RR1 (444) (3619) (444); RRC, 410/7a; 66 a.C. https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_R-8664
- 14 Eumenio (retore), (III sec. d. C.). Paneg. IX 7, 3); Gobbi 2009, 226-228.
- 15 Plutarco, Silla 29.6
- 16 British Museum 2002,0102.4777; RRC ,501/1; , https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_2002-0102-4777; Registration number: 2002,0102.4777. 43-42 a.C.
- 17 Plut., *Brutus* 24.
- 18 Denario, P. Clodius Turrinus, RRC, 494/23. 42 a.C., Bologna, Museo Civico Archeologico, coll. Numismatica.
- 19 British Museum R.8861, RRC, 448/3; C&M catalogue number: RR1 (514) (3996) (514). 48 a.C. https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_R-8861
- 20 Per una esaustiva discussione sulle fonti letterarie ed iconografiche che riguardano la carnyx, si veda Hunter 2019.
- 21 British Museum 1867,0101.585, RRC, 452/1; C&M catalogue number: RR1 (505) (3954) (505). (48-47 a.C.). https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_1867-0101-585
- 22 British Museum 1919,0213.323; Registration number: 1919,0213.323, circa 1-10 d.C., https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_1919-0213-323
- 23 Zanker 1989, pp. 7-36.
- 24 L'epifania di Apollo durante la battaglia, citata da Virgilio e da Properzio, trova una corrispondenza visiva nei "rilievi di Medinaceli", un fregio marmoreo rinvenuto in Campania e raffigurante eventi significativi della vita di Augusto. In uno dei frammenti del rilievo Apollo assiste dall'alto alla battaglia di Azio, seduto su un masso e con in mano una cetra, con accanto un tripode (*Budapest, Szepmuveszeti Museum, 4817.2*). Castaldo 2018, pp. 217-218.
- 25 British Museum 1846,0910.177; RIC1, 366, p.69; C&M catalogue number: RE1 (18) (95) (18), RR2 (54) (4489) (54), 16 a.C. Cfr. Zanker 2006, p. 91, fig. 98. https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_1846-0910-177
- 26 Prop. 4, 6, 69s
- 27 Prop. 2, 31, 5s. e 15s.
- 28 Aureo, British Museum 1856,1101.79; RE4, 917, p.136; C&M catalogue number: RE4 (136) (917) (136). 157-158 d.C., https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_1856-1101-79
- 29 Dupondio in lega di rame, British Museum 1921,0612.5; RE1, 236, p.245; C&M catalogue number: RE1 (245) (236) (245). 68 d.C. https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_1921-0612-5
- 30 Suet. *Nero*, 10-12.
- 31 Apollo citaredo e una Vittoria nell'atto di fare una libazione. Rilievo Campana di terracotta, British Museum 1805,0703.333; Registration number 1805,0703.333. 50 a.C. -25

d.C. https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1805-0703-333

32 Dupondio in lega di rame, British Museum R.11403; RE2, 430, p.395; C&M catalogue number: RE2 (395) (430) (395). 88 d.C. https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_R-11403.

33 Louvre, LL 399; Ma 975.1 ; Ma 975, 150-100 a.C. <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010304645>

34 Plin., Nat. Hist.28, 2, 11.

35 Podini 2010.

36 Burnett 2005, pp. 171-180.

37 Lesbos, Mytilene. Al recto busto di Julia Procula, al Saffo seduta mentre suona la lyra seated right on low stool, playing lyre. Circa 150-200 d.C. BMC Troas pg. 20, Bologna, Museo Archeologico.

38 Didracma d'argento, Teos: al recto busto di Dioniso, al verso il poeta Anacreonte, seduto, regge una lyra sulle ginocchia. II-III d.C. BMC 59, pl. XXX, 16. Coll. Priv.

39 In una moneta di età ellenistica troviamo forse anche Archiloco: Tetradracma d'argento, Paros, Berlin, Münzkabinett der Staatlichen Münzkabinett, Vault. Al recto testa di Dioniso, al verso personaggio seduto con lyra sulle ginocchia (Archiloco?), 200 ca. a.C. (<https://ikmk.smb.museum/object?id=18207401>).

40 Diassi di lega di rame, Lesbo: Metimna. British Museum 1853,0512.48; BMC Greek (Troas, Aeolis, Lesbos), p181.35. C&M Catalogue number: GC17 (BMC Greek (Troas, Aolis, Lesbos)) (181) (35) (181): II a.C.-I d.C. Al recto testa di Apollo, al verso personaggio con lyra a cavallo di un delfino. https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_1853-0512-48

41 Herodot. I, 23-24; Paus. III 25, 7; cfr. LIMC, s.v. «Arion», ***, pp. 602-603; Sarti 2020; Lissarrague 2001, 415-416.

42 Hymn. Apoll. 401.

43 Si veda ad esempio la tetradracma d'argento coniat a Metimna, con al recto la testa di Eracle e al rovescio Zeus seduto sul trono, con aquila e scettro e di fronte a lui una piccola immagine di Arione con lyra sul delfino: British Museum 1891,1002.1; Price 1991, 1691; C&M catalogue number: GC30 (BMC Greek (Alexander the Great) (1691) (a) (1691). 215BC-200BC. https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_1891-1002-1

44 Diobolo d'argento, British Museum, 1979,0101.334; Franke 1975, 16a; C&M Catalogue number: SNG (SNG von Aulock) (1742) (1742). 350-240 a.C. https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_1979-0101-334.

45 Diassi in lega di rame, Brindisi. British Museum 1906,1103.2540. Rutter 2001, Italy (749). Registration number: 1906,1103.2540 (https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_1906-1103-2540). II sec. a.C.

46 LIMC, s.v. «Phalantos», VIII 1, pp. 978-982. Ma la città ha anche un altro mitico fondatore, l'eroe eponimo Taras, dal nome di un corso d'acqua che scorreva nei pressi della città, secondo alcune fonti figlio di Poseidone e della ninfa Satyra: l'esistenza di due eroi fondatori rappresenterebbe l'insieme della comunità politica tarantina. LIMC, s.v. «Taras», VIII 1, pp. 1184-1186. Anche alcune monete di IV e III secolo coniate a Taranto mostrano su uno dei lati un fanciullo a cavallo di un delfino, associato a diversi oggetti, come kantharos e tridente, ma non a strumenti musicali. Ad esempio il diassi d'argento da Taranto, British Museum 1902,0703.3 e 1994,0915.110 (https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_1902-0703-3 e https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_1994-0915-110)

47 Moneta d'argento da Philippopolis: Berlin, Münzkabinett der Staatlichen Museen, Coin Galleries Altes Museum AM12/047. Al dritto busto laureato di Geta, al rovescio, Orfeo tra gli animali. Object number 18200873. 209-211d.C. <https://ikmk.smb.museum/object?id=18200873>

48 Solo uno tra i numerosissimi mosaici romani con Orfeo tra gli animali: Mosaico pavimentale romano, Palermo, Museo Archeologico***. II d. C.? Cfr. Gareizou 1994, 81-105; Sarti 2020.

49 Si veda van Keer 2004, con rassegna completa delle fonti antiche. Di utile consultazione anche il sito web ICONOS, con l'elenco delle fonti antiche letterarie e iconografiche e della loro recezione in età medievale e rinascimentale (<http://www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-vi/apollo-e-marsia/>)

50 Turchia, Hierapolis, Museo Archeologico, 206-207 d.C. Cfr. D'Andria - Ritti 1985, pp. 1-13, 49-70 Si veda anche il sito web *Theatrum*, a cura di Direktion Landesarchäologie Mainz: <https://www.theatrum.de/847.html>

- 51 Bélis 1986. Paris: Département des Monnaies, Médailles et Antiques de la Bibliothèque Nationale de France 1966.453. 88-40 a.C. circa.
- 52 Si veda la ricostruzione in bronzo del Gruppo marmoreo di Mirone (ca 450 a.C.), un tempo visibile sull'Acropoli di Atene (Paus. I 24, 1), ma ora frammentario: Frankfurt am Main, Städtische Galerie Liebighaus.
- 53 Berlino, Staatliche Museen, Antikensammlung F2418, Pittore di Codrus, 450-400 a.C. <http://www.beazley.ox.ac.uk/xdb/ASP/browseCVARecord.asp?id={A643E654-995F-4A80-AA19-7D1710F408B9}>
- 54 Lacroix 1949, pp. 252-253, tav. XXI, 1, 1a, 2, 3, 3a.
- 55 Erhan, Albasan, Demir 2023.
- 56 Alle Gallerie degli Uffizi ci sono due statue di Marsia, il c.d. Marsia bianco o "Marsia appeso", una copia romana di un originale greco del III-II sec. a.C., e il "Marsia rosso".
- 57 Rawson 1987; Weis 1992; Sarti 2000.
- 58 Sarcofago romano in marmo, Louvre Cp 6365 (Louvre-Lens, Galerie du Temps); Ma 2347. 290-300 d.C. (da Cosa-Orbetello).
- 59 Sarcofago romano in marmo, Roma, Musei Capitolini Centrale Montemartini MC 2402, metà del II d.C. (da Roma, via della Garbatella).
- 60 Apoll. Bibl. I 4, 2 (24): Hyg. Fab. 165, 191.

BIBLIOGRAFIA

- Bélis 1986: A. Bélis, *L'aulos phrygien*, in "Revue Archéologique", 1986, pp. 21-40
- BMC: R.S. Poole, B.V. Head, P. Gardner, *Catalogue of the Greek Coins in the British Museum*, London 1876
- BMC Greek (Troas, Aeolis, Lesbos) 1894: W. Wroth, *Catalogue of the Greek coins of Troas, Aeolis and Lesbos*, London 1894
- Burnett 2005: A. Burnett, *The Roman West and the Roman East*, in C. Howgego, V. Heuchert, and A. Burnett (eds.), *Coinage and Identity in the Roman Provinces*, Oxford 2005
- Caccamo Caltabiano 2018: M. Caccamo Caltabiano, *Image as World and Decoding Coin Images. The Lexicon Iconographicum Numismatcae classicae et Mediae Aetatis (LIN)*, in P.P. Iossif, F. de Callataÿ, R. Veymiers (eds.), *Typoi: Greek and Roman coins seen through their images: noble issuers, humble users?*, proceedings of the international conference organized by the Belgian and French Schools at Athens (26-28 September 2012), Liège 2018, pp. 77-96
- Castaldo 2008: D. Castaldo, *Temi musicali nelle monete romane*, in "Philomusica-online", VII, 2008, pp. 111-120
- Castaldo 2018: D. Castaldo, *Musical Themes and Private Art in the Augustan Age*, in "Greek and Roman Musical Studies", VI, 2018, pp. 96-114
- D'Andria – Ritti 1985: F. D'Andria, T. Ritti, *Hierapolis. Scavi e ricerche, 2. Le sculture del teatro. I rilievi con i cicli di Apollo e Artemide*, Roma 1985, pp. 1-13, 49-70
- Elkins 2015: N. Elkins, *Monuments in Miniature: Architecture on Roman Coinage*, New York 2015
- Elkins – Krmnicek 2014: N. T. Elkins, S. Krmnicek (a cura di), "Art in the Round". *New Approaches to Ancient Coin Iconography*, Rahden/Westf 2014, in particolare l'introduzione a cura dei curatori, pp. 7-22
- Erhan et alii 2023: F. Erhan, I. Albasan, F. Demir, *Assessments on an Unpublished Tarsus Coin and the Marsyas Statue of Tarsus Origin*, in "Anadolu Araştırmaları - Anatolian Research", XXIX, 2023, pp. 117-134
- Franke 1975: P.R. Franke, *Zur Münzprägung von Methymna*, Mainz 1975.
- Garezou 1994: M.-X. Garezou, *Orpheus*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, VII, Zurigo-Monaco 1994, pp. 81-105
- Hunter 2019: F. Hunter, *The Carnyx in Iron Age Europe. The Deskford Carnyx in Its European Context*, 2 voll., Mainz 2019
- Kemmers 2019: F. Kemmers, *The Functions and Use of Roman Coinage*, E-Book ISBN: 9789004413535, Leiden, Brill, 27th June 2019

- Gobbi 2009: A. Gobbi, *Hercules Musarum*, in M. Harari, S. Paltineri, M. T. Robino (a cura di), *Icone del mondo antico: un seminario di storia delle immagini* (Pavia, Collegio Ghislieri, 25 novembre 2005), Roma 2009, pp. 215-234
- Lacroix 1949: L. Lacroix, *Les reproductions de statues sur les monnaies grecques*, Liège 1949
- Lissarrague 2001: F. Lissarrague, *Notations musicales chez Herodote*, in “Musica e storia”, IX 2, 2001, pp. 403-418
- Martino 2015: A. Martino, *Lyre’s representation on ancient Greek coins: a musical and political path between symbol and Realien*, in M. Caltabiano (a cura di), *Proceedings of XV International Numismatic Congress*, Taormina, 21st-24th September 2015, Vol. I, Roma 2015, pp. 391-394
- Monete sonanti 2008: *Monete sonanti: la cultura musicale nelle monete e nelle medaglie del Museo civico archeologico di Bologna*, catalogo della mostra (Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della musica, 21 novembre 2008 - 18 gennaio 2009), a cura di P. Giovetti, Bologna 2008
- Perrot 2023: S. Perrot, *The Musical Identity of Ancient Greek City-States according to Coinage (Sixth-First c. BCE)*, in *Belonging*, in A. Baldassarre, A. Tenniswood-Harvey (a cura di), *Detachment and the Representation, of Musical Identities in Visual Culture*, Wien 2023, pp. 315-344
- Podini 2010: M. Podini, *La rappresentazione dei suonatori di strumenti a corda o fidicines nell’arte ufficiale romana: spunti di riflessione*, in “Ocnus”, XVIII, 2010, pp. 177-190
- Price 1991: M.J. Price, *The Coinage in the name of Alexander the Great and Philip Arridhaeus*. A British Museum Catalogue, London 1991
- Rawson 1987: P.B. Rawson, *The Myth of Marsyas in the Roman Visual Art. An iconographic study*, Oxford 1987
- RE1: H. Mattingly, *A catalogue of the Roman coins in the British Museum*, vol. 1, London 1976
- RE2: H. Mattingly, *A catalogue of the Roman coins in the British Museum*, vol. 2, London 1976
- RE4: H. Mattingly, *A catalogue of the Roman coins in the British Museum*, vol.4, London 1968
- RIC/1: C.H.V. Sutherland, R.A.G. Carson (a cura di), *The Roman Imperial Coinage*, vol. 1 London 1984
- RRC: M.H. Crawford, *Roman Republican Coinage*, Cambridge, 1974
- Rutter 2001: N.K. Rutter, *Historia Nummorum*, London 2001
- Sarti 2020: S. Sarti, *Musical Heroes*, in T. Lynch, E. Rocconi (a cura di), *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*, Noboken (NJ) 2020, pp. 61-74
- Terzēs 2020: C. Terzēs, *Musical Instruments of Greek and Roman Antiquity*, in T. Lynch, E. Rocconi (a cura di), *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*, Noboken (NJ) 2020, pp. 213-227
- Van Keer 2004: E. van Keer, *The myth of Marsyas in acient greek art: musical and mythological iconography*, in “Music in Art”, XXIX, 1-2, 2004, pp. 21-37
- Vendries 1999: C. Vendries, *Instruments à cordes et musiciens dans l’Empire romain: étude historique et archéologique (Ile siècle av. J.-C.-Ve siècle ap. J.-C)*, Paris 1999
- Weis 1992: A. Weis, *Marsyas I*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zurigo-Monaco 1992, vol. VI, 1, pp. 366-378
- West 1992: M. West, *Ancient Greek Music*, Oxford 1992
- Woytek 2018: B.E. Woytek, *The Depth of Knowledge and the Speed of Thought. The Imagery of Roman Republican Coins and the Contemporary Audience*, in P. Iossif, F. de Callataÿ and R. Veymiers (eds.), *TYΠΟΙ. Greek and Roman Coins Seen through Their Images. Noble Issuers, Humble Users?*, Proceedings of the International Conference Organized by the Belgian and French Schools at Athens, 26-28th September 2012, Liège 2018, pp. 355-387
- Woytek 2021: B.E. Woytek, *Coin Iconography and Social Practice in the Roman Republic*, in L. K. Cline, N.T. Elkins (a cura di), *The Oxford Handbook of Roman Imagery and Iconography*, Oxford 2021, pp. 315-338
- Zanker 1989: P. Zanker, *Augusto e il potere delle immagini*, Torino 1989 [München 1987]



Riccardo Finozzi

MUDEM – DIVULGARE LA MONETA E LA FINANZA NEL FUTURO MUSEO DELLA BANCA D'ITALIA¹

La mostra “L’Avventura della Moneta”, curata da Paco Lanciano e allestita dalla Banca d’Italia presso il Palazzo Esposizioni Roma dal 31 ottobre 2023 al 30 giugno 2024, ha esposto il primo dei tre percorsi che costituiranno il futuro Museo della Moneta della Banca (di seguito MUDEM). La finalità della mostra, e dunque del progetto MUDEM, rientra nella strategia complessiva di educazione finanziaria dell’Istituto, con un accento particolare sulla diffusione della cultura monetaria e finanziaria presso il pubblico generalista e le scuole. “L’Avventura della Moneta” è stata caratterizzata da un’esperienza multimediale immersiva e ha attraversato la nascita e lo sviluppo degli strumenti monetari e finanziari dalla Mesopotamia antica fino ai moderni sistemi di pagamento e alle banche centrali. Il confronto con l’antichità, sebbene apparentemente stonato rispetto alle attualissime questioni finanziarie, si è rivelato un viatico fondamentale nella costruzione di una maggiore consapevolezza sia per il pubblico che per gli stessi operatori del settore, ai quali solitamente si presentano poche occasioni per guardare all’indietro. In ciò consiste l’avventura: non in una puntuale ricostruzione storica ma in un’interpretazione del passato volta a ricercare parole, gesti e soluzioni ben note nell’ambito del vivere contemporaneo². È chiaro infatti che, nel momento in cui concetti e fenomeni come moneta, prestito, fiducia o inflazione emergono in contesti a essi antecedenti, rompono alcune rigidità della teoria economica e si prestano a fruttuose contaminazioni interdisciplinari, debitamente passate al vaglio dagli esperti dei rispettivi settori. In sintesi, la gestazione di un tale progetto ha posto la Banca d’Italia dinanzi a una sfida inedita, un percorso costellato di domande, confronti e ripensamenti, più che di certezze, ma che, nella sua evoluzione, ha gettato le fondamenta per un ponte tra il maggiore istituto finanziario del Paese e la cittadinanza.

Divulgare la moneta: il contesto internazionale e la scelta del *format*

Da quasi un ventennio il panorama museale internazionale ha visto affacciarsi i musei didattici dell'economia e della finanza. Capostipite di questa nuova generazione di musei è il *Museo Interactivo de Economía* (MIDE) di Città del Messico, che ha aperto le porte nel 2006 con l'obiettivo di educare i giovani a concetti-base come il ruolo di una banca centrale, il paniere dei prezzi al consumo e l'inflazione, attraverso installazioni informative e interattive nonché attività e laboratori didattici ritagliati principalmente su un pubblico scolastico. Poco dopo, la crisi finanziaria del 2007-2008 ha obbligato il grande pubblico a confrontarsi con nozioni e concetti riservati agli addetti ai lavori, portando sulla scena pubblica i mutui *sub-prime*, la crisi del debito sovrano, lo *spread*, i prodotti derivati. L'integrazione sovranazionale dei mercati finanziari, inoltre, ha conferito un carattere globale al fenomeno³. La spinta pionieristica del MIDE, sponsorizzato dal *Banco de México*, e l'urgente bisogno di un'educazione finanziaria che fornisse strumenti adeguati non solo al piccolo risparmiatore ma a tutte le categorie di utenti dei prodotti finanziari e del denaro in generale – una platea *quasi* universale – hanno portato banche centrali e commerciali e altri istituti finanziari a inserire nelle proprie strategie la creazione di nuovi musei didattici o il riallestimento degli antichi gabinetti numismatici che ospitavano le rispettive collezioni. Citiamo il *Museu do Dinheiro* di Lisbona per il *Banco de Portugal*, il *Geldmuseum* di Francoforte per la Bundesbank, il *Bank of Canada Museum* di Ottawa o la *Cité de l'économie et de la monnaie* (*Citéco*) di Parigi per la *Banque de France*. Parallelamente, vi sono importanti iniziative private come l'*Erste Financial Life Park* (FLIP) di Vienna, patrocinato da *Erste Social Finance Holding*, e il Museo del Risparmio di Torino, fondato dal Gruppo Intesa SanPaolo.

Se i propositi di alfabetizzazione finanziaria uniscono tutte le iniziative citate, non si può dire lo stesso per la scelta dei contenuti, dei presupposti museologici e delle soluzioni museografiche. Ognuno di questi spazi espositivi, oltre a ispirarsi all'istituto di appartenenza e alla cultura locale, ha adottato soluzioni molto diverse. I contenuti variano a seconda del dosaggio stabilito tra economia, moneta, finanza ed esposizione delle collezioni. I musei delle banche centrali, ad esempio, prediligono le tematiche inerenti al governo della moneta e, più in generale, alle proprie funzioni istituzionali; dunque, dedicano grande spazio alla politica monetaria, al sistema dei pagamenti, alla produzione di banconote, alla vigilanza e finanche all'oro, essendo esse depositarie delle riserve auree dei rispettivi Paesi. I musei delle banche commerciali, invece, sono orientati maggiormente alla gestione delle finanze personali, generalmente in linea con la tipologia di prodotti e i servizi tipici dei propri committenti: strumenti di risparmio, mutui, fondi pensione. Ma tale macro-divisione

non basta a cogliere la varietà degli approcci e degli allestimenti. Il MIDE, ad esempio, punta molto sulla sostenibilità e sull'economia circolare, il *Bank of Canada Museum* combina l'esposizione delle proprie collezioni con installazioni interattive e multimediali dichiaratamente destinate a un pubblico molto giovane mentre il *Geldmuseum* si articola in aree concettuali, dividendo nettamente l'esposizione di una parte delle proprie ricchissime collezioni da sezioni prettamente didattiche ma destinate a un pubblico generalista e decisamente più adulto. *Citéco*, il più recente tra i musei di nuova generazione, spinge l'acceleratore sull'uso di dispositivi interattivi e giochi di squadra per veicolare concetti basilari o sviluppare vere e proprie competenze nell'ambito dei mercati finanziari. Il *Museu do Dinheiro* compie una scelta coraggiosa e particolarmente riuscita, restringendo il campo al semplice concetto di 'moneta' e guidando i visitatori attraverso un percorso in cui gli elementi numismatici fungono da supporto a una continua riflessione facilitata da allestimenti multimediali, riflessione che sfocia in una dichiarazione finale dove il visitatore può enunciare che cos'è la moneta dopo aver attraversato il percorso.

In verità il concetto di moneta è tutt'altro che semplice e questa è la prima ragione per cui gli antichi musei numismatici difficilmente possono veicolarne la complessità, se non a beneficio di un ristretto gruppo di esperti. Il tondello metallico, parte dell'immaginario collettivo associato alla parola 'moneta', non è che la manifestazione più popolare e plastica di un complesso intreccio di pratiche sociali, materiali e simboliche. Dal punto di vista ontologico, dunque, il tondello metallico incarna la moneta ma non la esaurisce, in quanto il rapporto semiotico che abbiamo con essa è in perpetuo divenire così come lo sono, al contempo, le sue forme. Un *denarius* del II secolo rimanda al suo contenuto di fino argenteo nonché all'autorità imperiale che lo emette per esprimere il suo potere d'acquisto; una moneta da 1 euro di oggi rimanda a un progetto di unità tra i popoli europei nella tutela delle proprie differenze ma anche al fatto di essere uno spicciolo e dunque di concorrere con la moneta cartacea di ben altro taglio o, meglio ancora, con la moneta elettronica. Al contempo, il nostro rapporto con il *denarius* è di tipo storico-archeologico ma rimanda anche a un valore attuale di mercato, espresso magari in euro, se siamo collezionisti o mercanti di monete antiche. Tuttavia, nonostante il rapporto semiotico totalmente stravolto che noi oggi possiamo intrattenere con un *denarius* imperiale, continuiamo a riconoscere in esso la 'moneta'. Esiste dunque un carattere di permanenza dei passati intrecci di pratiche che persiste negli intrecci attuali, frutto di quelle che Maurizio Ferraris chiamerebbe 'registrazioni'⁴ ovvero codifiche di pratiche passate che, al contempo, ne cambiano la natura. Ad esempio, la 'nota di banco' rilasciata dagli orefici del XIV secolo in cambio di un deposito in metallo prezioso è un perfetto esempio di registrazione che, nel tempo, diventa altro da sé ovvero la 'banconota': persistono le sue caratteristiche di rappresentatività ma cambiano i rapporti semiotici in quanto

rimandano ad altro, alla fiducia nella banca centrale che la emette, ad esempio. Di spiegare un cammino così complesso in un museo e renderlo fruibile a un pubblico generalista è dunque un lavoro difficile e di altissima responsabilità sociale e culturale; esso richiede certamente competenze specialistiche molto avanzate ma anche che queste ultime si aprano alle necessità della divulgazione.

L'incontro tra gli specialisti della Banca d'Italia e il mondo della divulgazione museologica si è rivelato illuminante. Nel 2019 Paco Lanciano e la sua agenzia di installazioni interattive hanno ricevuto l'incarico come progettisti di MUDEM. Lanciano è uno storico autore del programma della RAI *SuperQuark*, fisico e divulgatore scientifico. La reazione di Lanciano di fronte alle complesse tematiche oggetto della futura esposizione di MUDEM è stata di posizionarsi dal lato di chi non ha alcuna competenza in campo monetario e finanziario. Per questo motivo l'idea iniziale del committente di poter immediatamente tradurre un ricco e dettagliato dossier in allestimenti multimediali e interattivi è stata prontamente scartata. Improduttiva si è rivelata anche l'idea di prendere quanto di meglio ci fosse nelle esperienze dei musei succitati e riprodurle in un nuovo contesto. La strada doveva emergere dall'interno del contesto e mantenere una sua coerenza e originalità. Si è prodotto dunque un rovesciamento dei ruoli dove Lanciano ha svolto un compito maieutico, in quanto ha obbligato gli specialisti a spiegarsi e riformulare le proprie idee continuamente fino a che esse non fossero risultate perfettamente comprensibili, coinvolgenti e scevre da tecnicismi autoreferenziali. Gli specialisti si sono dunque tramutati in discenti e Lanciano nell'incarnazione di un pubblico che aveva il diritto di non sentirsi gettato in uno stato di inferiorità intellettuale semplicemente in quanto non-esperto. Tale lavoro propedeutico ha reso poi possibile l'incontro con i metodi e le tecniche tipiche dei lavori passati di Lanciano, che affondano le proprie radici nell'incontro con l'antichità.

A partire dal 2007 a Roma, infatti, grazie agli scavi effettuati sotto Palazzo Valentini, nei pressi di Piazza Venezia, si pose il problema di valorizzare gli eccezionali ritrovamenti di alcune *domus* romane. L'incarico fu conferito proprio a Paco Lanciano che, per la prima volta, si misurava con la valorizzazione di reperti archeologici. La sfida consisteva nel rendere intelligibili semplici pietre e frammenti decorativi che, allo stato del ritrovamento, potevano apparire comprensibili solo agli archeologi che vi avevano lavorato. Questo è un tema ricorrente nella fruizione dei siti archeologici, in particolare quelli urbani dove le spoliazioni, le superfetazioni, il riutilizzo e la decontestualizzazione rendono difficile al visitatore persino l'uso dell'immaginazione nel tentativo di raffigurarsi gli ambienti originari. Lanciano, con l'ausilio tecnico dell'ing. Gaetano Capasso, concepì un sistema di proiezioni sui reperti, che oggi chiamiamo comunemente *videomapping*, integrate all'interno di una narrazione composta da luci, voci, suoni e musiche che potesse non solo ricostruire graficamente parte degli ambienti originari ma anche ricrearne l'atmosfera oltre a istanti di vita passata

all'interno degli stessi. In questa esperienza il visitatore è condotto per mano ed è affrancato dalla fatica di leggere pannelli esplicativi o muoversi disordinatamente tra gli allestimenti. La tecnologia è presente in maniera massiccia ma discreta, in quanto il protagonista rimane l'oggetto autentico: al mosaico, all'affresco, al lacerto di pavimento e alla porzione di parete in muratura viene restituita una nuova vita. Il successo di tale approccio, che si può considerare pionieristico a livello internazionale nell'ambito della valorizzazione archeologica, è stato tale da essere replicato per anni nelle serate estive romane anche presso i Fori di Cesare e Augusto.

La sfida posta dalla Banca d'Italia, tuttavia, si sarebbe rivelata ancora più complessa in quanto l'oggetto dell'esposizione non era un reperto, anzi, non era propriamente un oggetto: se la 'moneta' si presenta come un concetto irriducibile alla propria forma esteriore, non sarebbe stato sufficiente il pur necessario lavoro maieutico esercitato sugli specialisti. La soluzione sarebbe stata suggerita da quelle 'registrazioni' che, nel corso della Storia, hanno incarnato la 'moneta' e nelle quali è ancora ravvisabile la persistenza di quei tratti a noi ancora familiari. Per cui una tavoletta mesopotamica, una moneta antica o una lettera di cambio medioevale diventano veri e propri inneschi che suggeriscono e proiettano il mondo nel quale il visitatore si troverà immerso. Come nel caso di Palazzo Valentini, è l'oggetto autentico il protagonista⁵: esso piega la tecnologia alle sue esigenze e, parafrasando Paolo Biscottini, invade l'attualità⁶. Questo ha determinato la scelta del *format* di MUDEM, che oggi ricade sotto la definizione di 'esperienza immersiva multimediale'.

Immersività: conoscenza o emozione?

Nel variegato panorama delle mostre e dei musei di nuova generazione, l'esperienza multimediale immersiva, un *format* che ha conosciuto un sempre maggior successo a partire dal secondo decennio di questo secolo, non è ancora chiaramente codificato dal punto di vista museologico, ovvero per quanto riguarda le sue finalità culturali e didattiche, né museografico, ovvero dal punto di vista della realizzazione materiale degli allestimenti. È inoltre oggetto, dal punto di vista del pubblico, di confusione con esperienze di tipo multimediale interattivo, anch'esse particolarmente popolari ma radicalmente differenti.

Nell'ambito strettamente museografico, il *format* multimediale immersivo utilizza generalmente tecnologie digitali audio e video, spesso in modalità ibrida con elementi analogici o con l'esposizione di oggetti autentici. Mentre le esperienze immersive archeologiche di Lanciano si sono radicate nel panorama romano, quelle più diffuse sullo scenario internazionale hanno riguardato grandi nomi della pittura mondiale di sicuro richiamo come Leonardo, Caravaggio, Monet, Van Gogh, Klimt e Banksy. At-

traverso un uso sapiente del *videomapping*, giochi di luce ed effetti sonori, il fruitore è astratto dalla realtà per trovarsi, appunto, immerso nelle opere d'arte o, almeno, dentro una loro particolare interpretazione. Nella coscienza del visitatore questa modalità riduce al minimo gli elementi di disagio dovuti alla fatica della lettura di didascalie e alla mancanza di strumenti interpretativi necessari a decifrare e contemplare le opere. Come sostenuto da Balboni Brizza, infatti, spesso non è l'esposizione di troppe opere a oberare il visitatore: "Quello che accade sempre più spesso, invece, soprattutto nelle mostre, è che il 'troppo pieno' sia dato dall'eccesso di apparati didattici"⁷.

Nell'ambito museologico la multimedialità immersiva pone invece questioni più articolate, che si declinano in modi diversi a seconda dell'oggetto dell'esposizione. Con questo approccio epistemologico, il visitatore è stimolato dal punto di vista sensoriale ed emotivo, con un minor coinvolgimento della parte logica e razionale e dunque una minimizzazione dello sforzo cognitivo⁸. Lo scopo è quello di potenziare l'accessibilità delle opere e dei temi dell'esposizione, che finiscono più per ispirare che insegnare, predisponendo positivamente il fruitore rispetto ai temi trattati e, eventualmente, a futuri approfondimenti individuali. Tuttavia, nella prospettiva delle arti visive questo approccio potrebbe risultare a volte mortificante per l'opera stessa. Si può infatti verificare un rovesciamento degli equilibri tra oggetto e tecnologia, dove quest'ultima non ha più un ruolo discreto e ancillare ma finisce per prendere il sopravvento, sfociando nell'intrattenimento educativo (*edutainment*). Se l'immersività ha a che fare con stimoli di natura sensoriale e coinvolgimento emotivo, non è la quantità di tecnologia impiegata che la definisce ma solo quel tanto di tecnologia che basta a innescare le reazioni sperate rispettando, al contempo, la dignità dell'oggetto esposto. Un quadro di Van Gogh, ad esempio, è di per sé fonte di stimoli sensoriali e conseguenti reazioni emotive: un'invasione di campo tecnologica che finisca per sostituire il potere di suggestione e stimolo del dipinto manca decisamente il suo obiettivo di valorizzazione. Sarebbe come dire che Van Gogh non è in grado, senza l'ausilio tecnologico, di suscitare un'emozione. Ragion per cui, dosare la tecnologia in un contesto multimediale immersivo è la responsabilità del museologo, che ne decide la quantità e la tipologia, oltre al livello necessario di immersività. Come sostiene Chalmers, infatti: "*Immersivo* significa che sperimentiamo l'ambiente come un mondo intorno a noi, con noi stessi presenti al centro. Ci sono molte gradazioni di immersione. Un normale gioco su un computer può essere *psicologicamente* immersivo, ma non è *perceettivamente* immersivo perché non percepiamo il mondo come un mondo tridimensionale che ci circonda"⁹. L'immersività totale si presenta ancora come una chimera ma l'evoluzione della realtà virtuale continua ad aprire nuovi orizzonti.

È stato detto che nel caso di MUDEM e de "L'Avventura della Moneta" l'oggetto dell'esposizione non è l'opera d'arte ma il dipanarsi del concetto di 'moneta'. L'obiettivo, dunque, non è facilitare un processo di godimento estetico: l'intento didattico

è chiaro e finanche dichiarato. Altrettanto chiaro è che non si può avere la pretesa, nell'arco di una visita museale, di trasformare un visitatore in un esperto di politica monetaria o di storia degli strumenti finanziari. La scelta di un livello intermedio di immersività percettiva ma non totale punta alla rottura di resistenze e pregiudizi e alla facilitazione di un incontro con una disciplina ritenuta ostile. Ne “L'Avventura della Moneta” il *videomapping* accompagna una narrazione avvincente, arricchita dalla presenza di oggetti originali e suggestivi come tavolette sumeriche, monete antiche, reperti archeologici, documenti d'archivio, libri antichi e libri contabili. Gli oggetti stessi in questo caso ne escono potenziati e non sminuiti: emblematica la lettura dal vivo di un contratto di prestito inciso su una tavoletta mesopotamica, che permette a tutto il pubblico di condividere un'esperienza generalmente riservata a pochi specialisti assiriologi. Il viaggio nel tempo dall'antica Mesopotamia alla Germania di Weimar, seguito da elementi di educazione finanziaria e dalla presentazione delle funzioni istituzionali di una banca centrale, permette al visitatore di passare un'ora piacevole, vincendo resistenze e pregiudizi sulla finanza, sul ruolo delle banche e sul significato di ‘moneta’ senza sentirsi frustrato o posto nel fastidioso stato di discente. La compenetrazione di discipline quali l'economia, l'archeologia, la filosofia, la storia e la tecnologia rendono altresì la mostra appetibile per pubblici più vasti e con interessi diversi, i quali possono convergere su un unico grande tema.

Si tratta certamente di un'esperienza passiva, dunque non interattiva: “*Interattivo* significa che esiste un'interazione bidirezionale tra gli utenti e l'ambiente e tra gli oggetti nell'ambiente. L'ambiente influisce sugli utenti; gli utenti influiscono sull'ambiente. Gli oggetti nell'ambiente si influenzano a vicenda. Nella VR [realtà virtuale, ndr] su vasta scala, l'utente controlla un corpo virtuale, un avatar, con opzioni di azione disponibili più o meno continuamente”¹⁰. Il *format* interattivo è sicuramente più adatto ai musei della scienza, caratterizzati da esperienze ed esperimenti riproducibili, dall'evidenza immediata e, dunque, da un probabile appagamento emotivo: una situazione difficilmente replicabile in un ambito astratto o afferente, più in generale, alle scienze sociali in cui l'interazione bidirezionale non è applicabile su una massa critica e un contesto tale da riprodurre chiaramente un fenomeno reale. Anche la simulazione ha i suoi rischi: conseguenza di un approccio *hands on* sarebbe l'immediata interruzione del flusso emotivo e dunque dell'esperienza immersiva, necessaria per l'attivazione delle facoltà logico-cognitive del visitatore¹¹. Se la priorità è concessa alla sfera sensoriale ed emotiva è perché, soprattutto dopo le crisi finanziarie di inizio secolo, le tematiche affrontate sono già caricate emotivamente nell'esperienza del pubblico e difficilmente un approccio logico-cognitivo può scalfire tale carica. In sostanza, l'educazione finanziaria *strictu sensu* potrebbe non essere sufficiente a rendere chiara la necessità di un'alfabetizzazione finanziaria o a demolire i pregiudizi che la circondano. Come sostiene Dan Kahan, a fronte di una maggiore alfabetizzazione scientifica, non si riscontra una

maggiore consapevolezza del pubblico di fronte a tematiche come il cambiamento climatico o l'utilità dei vaccini. In questo senso egli rigetta la cosiddetta PIT (*Public Irrationality Thesis*), che riduce il problema alla sfera razionale e cognitiva. La PIT sostiene che, in presenza di un analfabetismo scientifico e di una mancanza di una mentalità scientifica, il grande pubblico sia più soggetto a seguire frettolose intuizioni rispetto alle tematiche più scottanti. Tuttavia, osservando i dati, Kahan osserva che, al crescere del livello di istruzione, non diminuisce la tendenza a seguire percorsi mentali istintivi nell'interpretazione della realtà¹². Si può concludere, dunque, che la strategia immersiva e le sue implicazioni sensoriali ed emotive possano fornire una maggiore probabilità di successo nella sensibilizzazione del grande pubblico.

L'antichità invade l'attuale

Il visitatore che ha esperito la lettura di un contratto di prestito nella Mesopotamia antica, corrispondente alla seconda sala de "L'Avventura della Moneta", ha potuto infrangere l'immagine della finanza veicolata dalle borse telematiche o da film come *The Wolf of Wall Street*, popolate da fredde percentuali o da squali senza scrupoli, dediti all'arricchimento e al vizio. In verità la finanza nasce in contemporanea con le prime civiltà complesse in cui vige la divisione del lavoro e quindi la necessità di regolare transazioni in denaro. Denaro che non ha ancora la forma del tondello metallico né l'effigie di un sovrano ma prende le sembianze di orzo (fig. 1) e argento, così come, in altre aree geografiche, di pecore o conchiglie: è la cosiddetta 'moneta merce'. Nelle registrazioni di tali transazioni su antiche tavolette di argilla persiste ciò che ancora oggi riconosciamo come un prestito a interesse, così come nella moneta merce persistono le caratteristiche di riserva di valore, mezzo di pagamento e unità di conto che riconosciamo tuttora. Tuttavia, già il salto tra la seconda e la terza sala getta il visitatore in un nuovo mondo dove, a partire dal VII secolo a.C., i sovrani della Lidia imprimono la loro effigie su di un tondello metallico, prima di elettro, poi d'oro e d'argento: nasce la 'moneta coniata'. L'autorità del sovrano e il contenuto di fino garantiscono la bontà della moneta, costituendo un nuovo rapporto sociale e semiotico tra lo Stato, il cittadino e la moneta, per cui quest'ultima è centro nevralgico di un rimando continuo e circolare a chi le conferisce valore, a chi la accetta e ai beni che essa può procurare. Dalla Lidia, questa innovazione prende piede nel mondo greco e in tutto il bacino del Mediterraneo e oltre: la moneta coniata si diffonde capillarmente (fig. 2). In quel tondello il nostro sguardo retroflesso continua a riconoscere la 'moneta' anche se in un contesto e in un rapporto difficilmente esperibile. Tuttavia, dallo studio delle fonti e dall'osservazione dei reperti, soprattutto delle monete giunte fino a noi, riconosciamo il persistere di un elemento ancora più importante delle classiche tre funzioni della moneta, che è la 'fi-



1

Sala 2 – Le origini della finanza. Prestito in orzo, tavoletta mesopotamica della Banca d'Italia. Provenienza: archivio di Aradmu (provincia di Nippur); datazione: 9° anno di Amar-Suena (2036 a. C.). Ph. Copyright: Banca d'Italia.



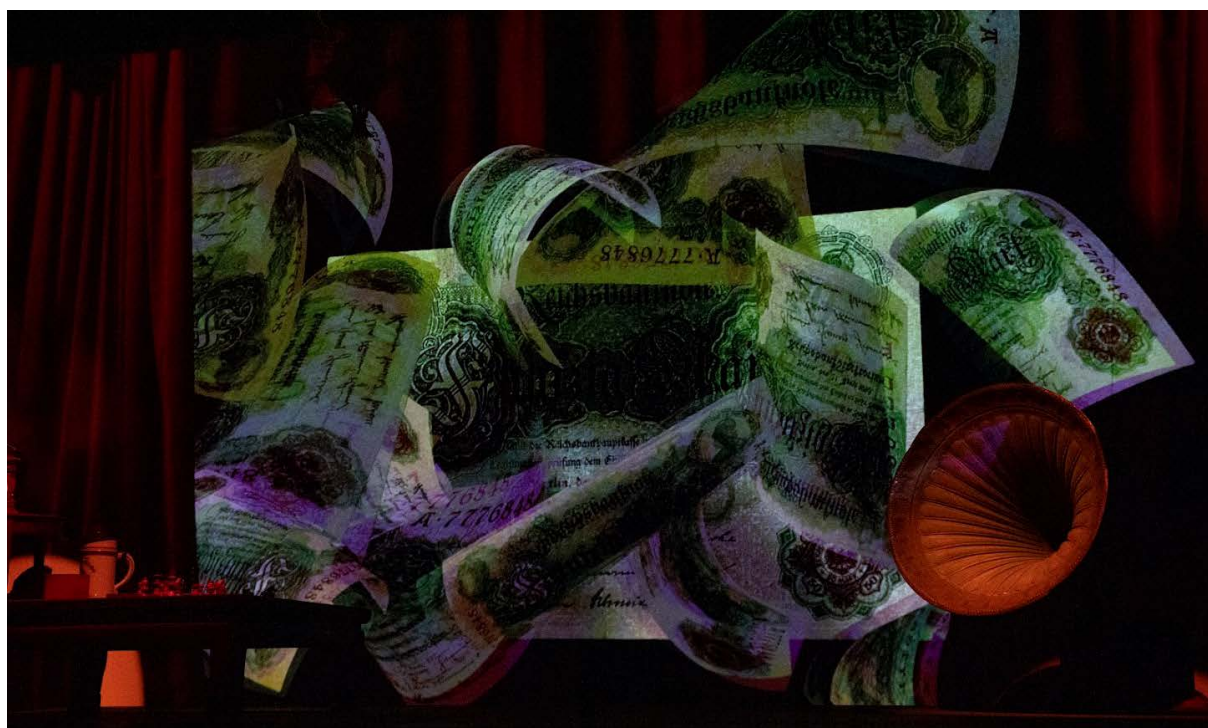
2

Sala 3 – Nascita e diffusione della moneta coniata dal Regno di Lidia all'Impero Romano. Ph. Copyright: Banca d'Italia.



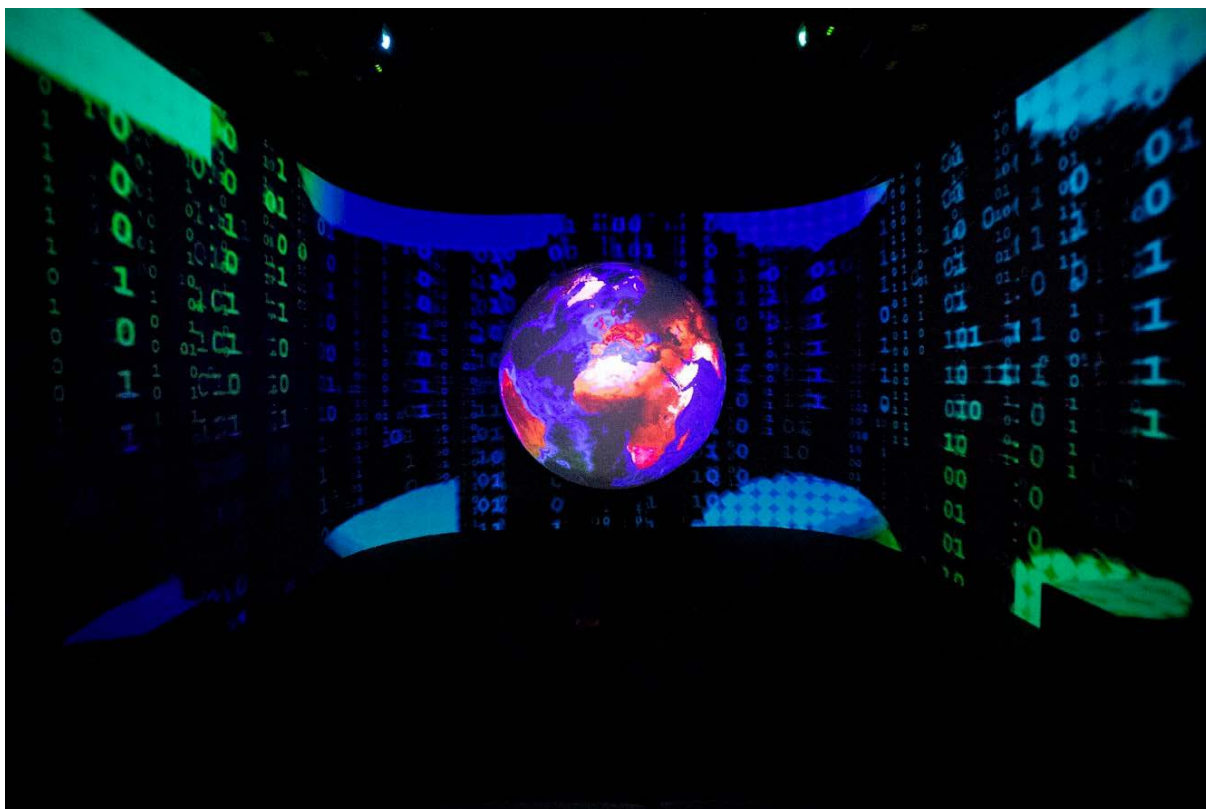
3

Sala 3 – Dalla moneta metallica alla moneta fiduciaria.
Ph. Copyright: Banca d'Italia.



4

Sala 6 – Quando la moneta perde la fiducia di chi la utilizza:
l'iperinflazione nella Germania di Weimar. Ph. Copyright: Banca d'Italia.



5

Sala 9 – Ogni giorno, i pagamenti digitali in Italia sono oltre 27 milioni e nel mondo quasi 3 miliardi. Ph. Copyright: Banca d'Italia.

ducia'. Proprio in questa sala, infatti, a un certo punto un *denarius* di Traiano si dissolve per lasciare spazio a una banconota da 10 euro (fig. 3), sulla base del fatto che la fiducia che i cittadini dell'impero romano riponevano nell'imperatore e nell'argento contenuto nella moneta è oggi sostituita dalla fiducia in una banca centrale indipendente dai governi, che ne garantisce la stabilità. Questo salto può sembrare spericolato a un economista, abituato a parlare di fiducia nell'ambito della 'moneta fiduciaria' in senso stretto¹³. Eppure, la rigidità della teoria economica non può restituire l'esperienza del visitatore che riconosce il proprio rapporto con la moneta in un mondo incredibilmente remoto. L'antichità, in questo senso, invade l'attuale.

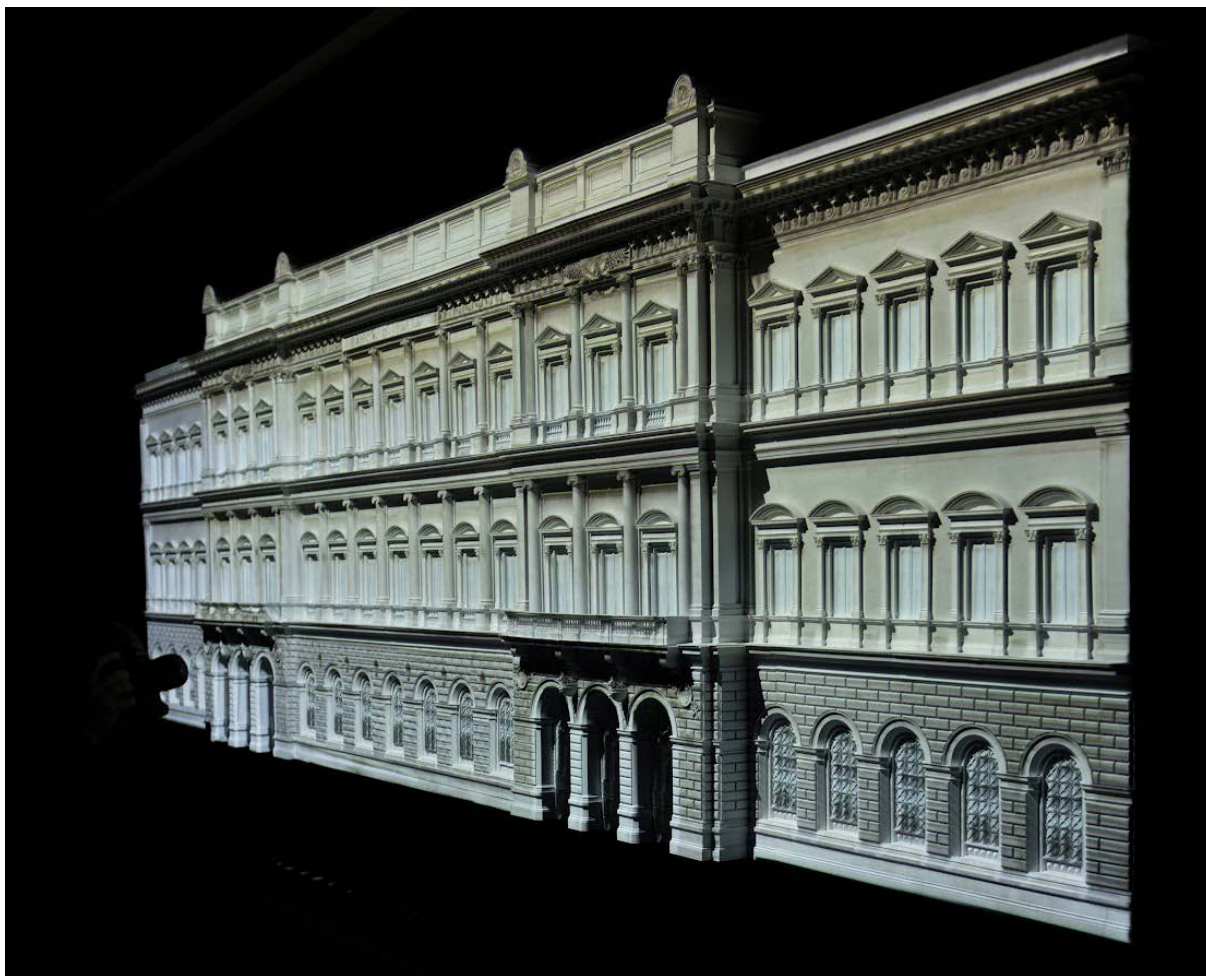
In questa sala la narrazione scorre su una mappa del bacino del Mediterraneo, cangiante a seconda del periodo e dell'area geografica coinvolta, e innescata da bellissime monete antiche, illuminate e ingrandite parallelamente al racconto. Lo statere d'oro di Creso, quello di Alessandro Magno, la tetradracma ateniese d'argento e le monete delle altre *poleis* greche accompagnano il cammino di questa innovazione che conquista le civiltà mediterranee. Tuttavia, sono le monete romane più delle altre a incarnare i fenomeni più attuali. L'inflazione si configura già come un male pernicioso e difficilmente governabile (fig. 4). Se il costante calo del contenuto argenteo del *denarius* romano dai tempi dell'*optimus princeps* Traiano attraverso il governo di Marco



6

Sala 9 – L'assoluta solidità del sistema dei pagamenti è garantita dalla sorveglianza delle banche centrali, che ne gestiscono in prima persona gli snodi più importanti e delicati. Ph. Copyright: Banca d'Italia.

Aurelio, Settimio Severo e Caracalla è compensato dalla stabilità delle istituzioni, la destabilizzazione dell'autorità imperiale del terzo secolo porta necessariamente alla totale sfiducia nella moneta e alla grande inflazione. Non è banale la consapevolezza che il visitatore acquisisce nel momento in cui riflette sul fatto che la moneta di oggi non dipende né dai governi di diverso orientamento che si avvicendano né da una risorsa difficilmente controllabile come il metallo prezioso, bensì da una banca centrale che si sforza di garantire la stessa fiducia mantenendo la stabilità dei prezzi (fig. 5-7). Tale riconoscimento avviene in una sala dove non solo le monete ma un autentico busto dell'imperatore Traiano e un pavimento in *opus sectile* del III secolo composto da marmi policromi provenienti dai quattro angoli dell'impero evocano, animandosi, un mondo remoto e pieno di fascino. Il filo rosso della fiducia nella moneta che emerge da questo passato non si configura come una forma di apprendimento sistematico ma come un'intuizione guidata e ispirata, una sorta di "Eureka!", illuminata premessa di qualsiasi approfondimento successivo.



7

Sala 10 – Il ruolo dell'Eurosistema, di cui la Banca d'Italia è parte,
è mantenere i prezzi stabili e dunque la fiducia nella moneta.
Ph. Copyright: Banca d'Italia.

NOTE

1 Le opinioni espresse non impegnano la responsabilità dell'Istituto.

2 A questo proposito Paolo Biscottini, tra i più eminenti museologi italiani, afferma: “Nel museo questo senso ha una grande importanza, soprattutto perché genera un confronto intelligente con quello del passato. Dov'è il museo? Là fra i reperti che conserva sapientemente o qui, nell'oggi che vediamo dalla finestra e avvertiamo potentemente in noi? Non è improprio ricordare che Italo Calvino definiva classico ‘un libro che non ha mai finito di dire quello che ha da dire’, che dunque giunge all'oggi invadendo l'attualità. Non è così anche nel museo, quando guardando un'opera, antica o moderna che sia, diciamo che ha a che fare con la nostra contemporaneità?” (Biscottini – De Curtis 2021, p. 33).

3 L'OCSE, in collaborazione con l'*International Network on Financial Education* (INFE), è stato molto attivo in questo campo, promuovendo una serie di iniziative incisive per diffondere l'alfabetizzazione finanziaria, a cominciare con gli *High-level Principles on National Strategies for Financial Education*, sostenuti dal G20 nel 2012: “Financial education has thus become an important complement to market conduct and prudential regulation, and improving individuals' financial behaviour(s) has become a long-term policy priority in many countries. This trend has notably led to the development of a wide range of financial education initiatives by governments, regulators and various other private and civil stakeholders, sometimes combined with financial consumer protection measures” (*National Strategies for Financial Education* 2015).

4 “[...] la registrazione è costitutiva degli oggetti [...]. L'esperienza mi dà delle prove che non contrastano con il ruolo della registrazione nella costituzione degli oggetti in generale [...]. È necessario che si mantenga traccia degli eventi anche dopo che le loro cause se ne sono andate, e che si avvii un ciclo per cui dalla sedimentazione del passato si producono nuovi oggetti, che sviluppino intenzioni, che a loro volta si sedimentano in altri oggetti, e così via, in un processo indefinito ma non infinito, giacché alla fine prevale l'entropia” (Ferraris 2021, pp. 193-194).

5 Vale la pena ricordare che, nell'incontro con l'oggetto autentico e con il mondo da esso evocato, non vi è alcuna pretesa, appunto, di oggettività bensì la proposta di un'interpretazione, per quanto fondata sugli

studi specialistici, che restituisce una verità in transito e non una verità assoluta. Nelle parole di Maria Teresa Balboni Brizza: “Il contesto cui ogni oggetto rimanda non ha a che fare solo con coordinate spaziali e temporali: quando un museo insegna che un dipinto serviva alla devozione privata o che un coltello serviva per tagliare la carne, resta ancora molto da capire sul rapporto tra l'uomo e la fede o il cibo. Nel momento in cui contestualizza l'oggetto, il museo fa storia: non a caso, infatti, si parla di musei storico-artistici, di storia naturale, ecc., e anche quando il termine storia non appare è sottinteso. Ma il cosiddetto inquadramento storico, che tanto rassicura il museologo, è necessariamente parziale e limitato, sia che si tratti di storia delle macchine o di storia della pittura emiliana del primo Cinquecento. Nel creare un inquadramento storico, il museologo può offrire solo verità relative. Nel suo desiderio di istruire il pubblico, sarebbe bene che facesse comprendere che anche la miglior soluzione didattica non offre una chiave di lettura definitiva ma, al massimo, la possibilità di dare una sbirciatina ‘oltre l'oggetto’, nello spazio che si colloca tra una verità irraggiungibile e la nostra incerta interpretazione attuale” (Balboni Brizza 2021, p. 54).

6 Biscottini – De Curtis 2021, p. 33.

7 Balboni Brizza 2021, p. 55.

8 Nelle parole di Carrozzino e Bergamasco: “as information is not mediated by linguistic codes but conveyed mostly by sensorial feedback (images, sounds, etc.) and therefore easily understood even by non-specialized users” (Carrozzino – Bergamasco 2010, pp. 452-458).

9 Chalmers 2023, p. 244.

10 *Ibid.*, p. 245.

11 Gli aspetti interattivi di MUDEM sono riservati ad altre attività dedicate, come i laboratori didattici, dove le condizioni ambientali e la presenza di personale specializzato, permettono agli studenti di mettere in pratica alcuni dei concetti di cui hanno fatto esperienza.

12 “The most popular explanation for the science communication paradox can be called the “public irrationality thesis” or “PIT.” Members of the public, PIT stresses, are not very science literate. In addition, they do not think like scientists. Scientists assess risk in a

conscious, deliberate fashion, employing the analytical reasoning necessary to make sense of empirical evidence. Members of the public, in contrast, appraise hazards intuitively, on the basis of fast-acting unconscious emotions. As a result, members of the public overestimate dramatic or sensational risks like terrorism and discount more remote but more consequential ones – like climate change [...]. So does PIT withstand empirical testing? If the reason members of the public fail to take climate change as seriously as scientists think they should is that the public lacks the knowledge and capacity necessary to understand empirical information, then we would expect the gap between public and expert perceptions to narrow as members of the public become more science literate and more proficient in critical reasoning. But that does not happen. Members of the public who score highest in one or another measure of science comprehension, studies show, are no more concerned about global warming than those who score the lowest” (Kahan 2015, pp. 2-3).

13 Recenti studi sulla monetazione antica stanno restituendo alla fiducia un ruolo preponderante nella monetazione antica, tanto da arrivare a parlare di ‘numismatica comportamentale’ e rompendo il paradigma

neoclassico imposto all’antichità: “È importante sottolineare immediatamente come considerare il ruolo della fiducia nella circolazione monetaria richieda anche un ripensamento della distinzione tra moneta, intesa come oggetto fisico, e denaro, inteso come concetto astratto di un’unità attraverso cui si possa confrontare il valore di diverse merci o servizi. Tale separazione, indubbiamente utile per moltissimi approcci alla moneta e al denaro e alla loro storia, deve infatti essere sempre concepita nel suo valore euristico, ed è importante sottolineare il fatto che in società come quella romana ‘denaro’ e ‘moneta’ inevitabilmente coincidono: la moneta esprime il valore in denaro; il denaro ha la sua reificazione visibile e tangibile nella moneta. Si tratta di un punto fondamentale, giacché la fiducia, la *confiance* di cui parla Mauss, viene determinata pesantemente dalla moneta come oggetto materiale e dalle sue qualità fisiche, quali valore intrinseco e peso, certo, ma anche splendore, bellezza, tipo di conio [...]” (Carlà-Uhink 2023, p.126).

BIBLIOGRAFIA

Balboni Brizza 2021: M.T. Balboni Brizza, *Immaginare il museo. Riflessioni sulla didattica e il pubblico*, Milano 2021

Biscottini – De Curtis 2021: P. Biscottini, A. De Curtis, *Museo è contemporaneità*, Milano 2021

Carlà-Uhink 2023: F. Carlà-Uhink, *Numismatica comportamentale. Nuovi approcci allo studio della circolazione e dell’uso della monetazione imperiale romana*, in Pecunia non olet. *I banchieri di Roma antica*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, 4 luglio 2023 - 17 settembre 2023), a cura di N. Lapini, Firenze 2023

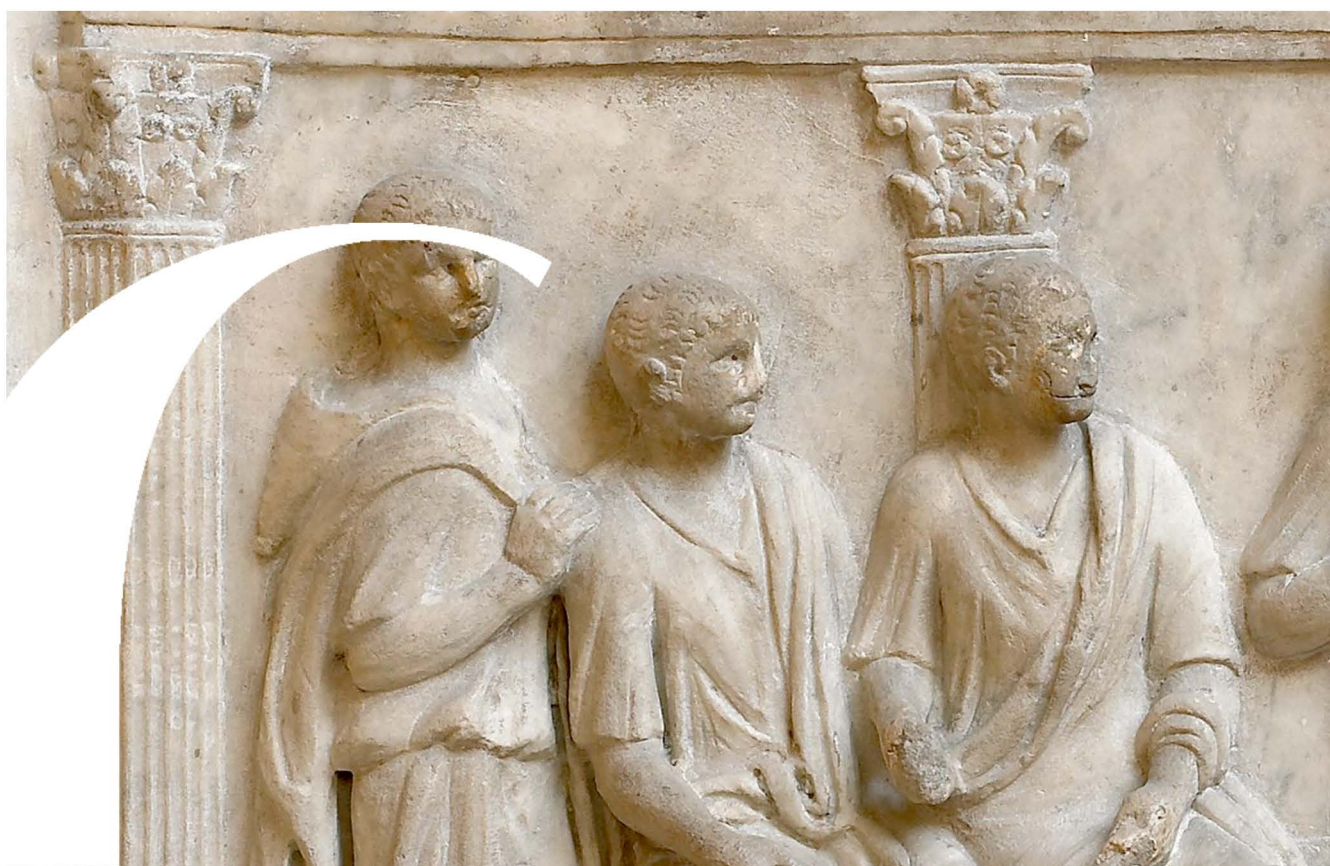
Carrozzino – Bergamasco 2010: M. Carrozzino, M. Bergamasco, *Beyond virtual museums: Experiencing immersive virtual reality in real museums*, in “Journal of Cultural Heritage”, 11(4)

Chalmers 2023: D. J. Chalmers, *Più realtà. I mondi virtuali e i problemi della filosofia*, Milano 2023

Ferraris 2021: M. Ferraris, *Documanità. Filosofia del mondo nuovo*, Bari-Roma 2021

Kahan 2015: D. M. Kahan, *What is the ‘science of science communication’?* in “Journal of Science Communication”, 14(03)(2015)Y04

National Strategies for Financial Education: OECD/INFE Policy Handbook 2015 <https://www.oecd.org/daf/fin/financial-education/National-Strategies-Financial-Education-Policy-Handbook.pdf> (pagina consultata il 3 marzo 2024)



ISSN n. 2533-2015

Images
è pubblicata a Firenze
dalle Gallerie degli Uffizi