

L'“EDITOR LUDI”, IL FORNITORE DI CAVALLI E L'AURIGA: VARIAZIONI D'IMMAGINE DEI “LUDI CIRCENSES” *

La società romana era caratterizzata da una grande profusione di immagini. Esse spesso rispondevano all'esigenza dei cittadini di sincerarsi del proprio *status* e della propria appartenenza culturale e di proclamarli agli altri per mezzo degli oggetti posseduti o dei monumenti commissionati¹. Proprio il committente è quindi un fattore di notevole importanza nell'elaborazione di un'immagine, e il suo ruolo può essere messo in luce confrontando diverse rappresentazioni di uno stesso tema. Gli elementi posti in evidenza possono infatti cambiare a seconda delle esigenze comunicative di chi ha commissionato l'opera.

A tal proposito le raffigurazioni dei *ludi circenses* sono un buon campo d'indagine, dato che questi spettacoli erano molto popolari² e spesso venivano scelti come tema per opere di vario tipo e funzione, dagli oggetti d'uso più comune ai monumenti più costosi ed esclusivi. In particolare, secondo Humphrey, in età tetrarchica venne elaborato un prototipo che riproduceva una corsa di quadrighe all'interno di un contesto topografico ben riconoscibile come il Circo Massimo³ ed era destinato alla decorazione pavimentale di una nuova dimora imperiale⁴. Lo studioso ha avanzato la sua ipotesi basandosi sugli elementi comuni riconoscibili in due importanti mosaici tardoantichi: il mosaico di Piazza Armerina⁵ e il mosaico

*) Questo articolo nasce dallo sviluppo di uno studio sulle rappresentazioni dei *ludi circenses*, iniziato con il mio elaborato triennale *L'immagine dei ludi circenses nell'arte romana*. Ringrazio il mio relatore, dott. Matteo Cadario, per il costante aiuto, le indicazioni e gli spunti di ricerca, preziosi per la realizzazione di questo lavoro.

¹) Zanker 2002, p. 10.

²) Sui giochi e sulla loro organizzazione vd. Daremberg - Saglio 1962, pp. 1193-1201; Weber 1989, pp. 58-100; Ciancio Rossetto 2000, pp. 126-128; Tantillo 2000, pp. 120-125; Meijer 2006, pp. 63-197.

³) Sul Circo Massimo vd. Ciancio Rossetto 1993b, pp. 272-277; Gross 2001, pp. 386-396.

⁴) Riguardo a quest'ipotesi vd. Humphrey 1986, pp. 230-232.

⁵) Sul mosaico di Piazza Armerina vd. Carandini - Ricci - De Vos 1982, pp. 335-342; Humphrey 1986, pp. 223-232.

di Barcellona ⁶. Il confronto tra le due opere ha inoltre mostrato chiaramente come vi siano evidenziati aspetti differenti dello stesso tema, scelti in base alle esigenze dei rispettivi committenti. Ritengo che allo stesso modello sia ispirato anche il rilievo conservato presso Palazzo Trinci a Foligno, il quale costituirebbe un esempio ulteriore di variazione dello schema iconografico di partenza.

Prima di procedere al raffronto delle tre opere, mi soffermerò sull'analisi dettagliata del rilievo umbro, per l'interpretazione del quale credo sia necessario riconsiderare alcune ipotesi fatte dalla critica precedente.

Il rilievo di Foligno

Il rilievo ⁷ faceva probabilmente parte della decorazione di un monumento sepolcrale d'età tardoantica. Si tratta di una lastra in marmo bianco alta 55 cm e lunga 130 cm e vi è raffigurata una corsa di quadrighe all'interno del Circo Massimo. Sia per quanto riguarda la restituzione degli elementi architettonici che per la riproduzione dell'agone stesso, il rilievo di Foligno offre una delle descrizioni più dettagliate dei *ludi circenses*.

1. *L'architettura del circo*

Sono diversi gli elementi architettonici rappresentati che permettono di riconoscere con certezza nella struttura illustrata il Circo Massimo ⁸. L'osservatore è posto sul versante dell'Aventino, il punto di vista degli spettatori. A sinistra sono visibili i *carceres*, che si estendono su due piani. In quello inferiore si riconoscono le *ianuae circi*, mentre in quello superiore troviamo il *tribunal*, in cui è raffigurato l'*editor ludi* accompagnato da due *ministri* (cfr. *Figg. 1, 2*). Ai lati sono collocate simmetricamente sei statue di divinità. Davanti ai *carceres* si trovano una *tholos* ⁹ e un epistilio con sette *ova*, entrambi posti insolitamente sulla pista. Al centro è illustrata la *spina* composta da due bacini. Il primo è ornato da cinque monu-

⁶) Sul mosaico di Barcellona vd. Humphrey 1986, pp. 235-238; Gomez Pallarès 1997, pp. 49-54.

⁷) Sul rilievo vd. Lawrence 1964, pp. 122-134; Humphrey 1986, p. 246; Sensi 2007.

⁸) Per una trattazione approfondita dei monumenti circensi all'interno di varie fonti iconografiche vd. Humphrey 1986, pp. 255-294.

⁹) In Sensi 2007 viene identificata con l'*Ara Consi*. Secondo le fonti letterarie però l'altare in questione doveva trovarsi nei pressi della *meta prima*, ossia sul lato opposto della pista. Humphrey sostiene che l'ara, a seguito dei grandi rifacimenti di età imperiale, sia stata inserita proprio all'interno della *meta prima*. Vd. Humphrey 1986, pp. 256-259. *Contra* Marcattili 2006a, pp. 644-646, per il quale le tre *tholoi* raffigurano dei *monopteroi*. Quella più vicina alla *meta prima* rappresenterebbe la *pars superior* del complesso dell'*Ara Consi*. La sala ipogeica era raggiungibile attraverso il *templum* posto poco più a sinistra. Nel mosaico di piazza Armerina è visibile infatti un ingresso sul lato nord. Sull'*Ara Consi* vd. anche Ciancio Rossetto 1993c, p. 322.

menti: una statua di Vittoria alata su colonna, un tempietto con tetto a cupola¹⁰, un epistilio con sette delfini, un'altra statua drappeggiata posta su colonna e la seconda *tholos*. Su un'altra base tra i due bacini è posto un altare modanato con il fuoco acceso. Il secondo bacino è dotato di sei monumenti: l'obelisco di Augusto al centro della *spina*, il gruppo raffigurante *Magna Mater*, un *templum* affiancato da una statua dal capo velato, un secondo epistilio con *ova*, la *tholos* di *Consus* e di nuovo una Vittoria alata. Alle due estremità della *spina* sono visibili le *metae*. In alto a destra troviamo l'arco eretto in onore di Tito nell'81 d.C. a seguito della vittoria giudaica¹¹, alla cui base è posta una *tensa* decorata da festoni¹². Più in basso è riprodotto il tempietto di Murcia riconoscibile dalla pianta di mirto posta nelle vicinanze¹³.

2. La gara

Anche per quanto riguarda la corsa stessa, la lastra offre una raffigurazione completa e ricca di dettagli. Sulla pista sono presenti otto quadrighe, due uomini a cavallo, tre uomini a piedi e due a mezzo busto sulla *spina*. La riproduzione della gara vera e propria è limitata al registro inferiore, dove possiamo seguire le fasi successive della competizione, secondo un modello compositivo tipico dei mosaici pavimentali di soggetto circense¹⁴.

Vicino ai *carceres* è illustrata la partenza: i cavalli del carro più a sinistra recalcitrano, preceduti da un *hortator* visibile più in alto (cfr. Fig. 1). Al centro è riportato il metà gara con quattro quadrighe, poste su due piani, lanciate nella corsa. Nei pressi della *meta prima* abbiamo il consueto *nausfragium*, un topos nelle raffigurazioni di *ludi circenses*, in cui sono coinvolti due carri. Questo momento di grande tensione è enfatizzato dalla presenza di un auriga vicino al tempio di

¹⁰) Riguardo all'identificazione della divinità cui era votato il tempietto manca una conclusione unanime. Lo stesso problema si presenta anche per altri monumenti della *spina* come gli altari e le statue su colonna presenti nelle raffigurazioni dei *ludi circenses*. In generale si può affermare che si trattava di divinità venerate originariamente all'interno della valle Murcia, i cui culti, a seguito della grande restaurazione di età cesariana o traiana, vennero inglobati nella nuova architettura con diverse soluzioni. Per una probabile identificazione di questi monumenti vd. Humphrey 1986, pp. 267-269, 279-280; Cagiola 1990, pp. 535, 536.

¹¹) Sull'Arco di Tito vd. Ciancio Rossetto 1993a, pp. 108, 109.

¹²) La presenza della *tensa* vicino all'Arco di Tito sta probabilmente ad indicare la sua funzione di *porta triumphalis*, accesso privilegiato al Circo Massimo, riservato al corteo iniziale. Per informazioni riguardo la *pompa circensis* vd. Daremberg - Saglio 1962, pp. 1192-1193; Meijer 2006, pp. 83-84; Zanovello 2003, pp. 862-864.

¹³) Venere Murcia era una divinità arcaica, venerata in un sacello alle pendici dell'Aventino. In seguito, in una delle grandi ricostruzioni volute o da Cesare o da Traiano, venne integrato nell'architettura circense, anche se probabilmente la nuova collocazione non doveva essere molto distante dall'originale, a causa della grande importanza del culto, da cui il luogo stesso prendeva il nome di *Vallis Murciae*. Si trattava di un tempietto tetrastilo posto nell'arena alle pendici della cavea sud orientale. Vd. Humphrey 1986, pp. 95-97; Coarelli 1993, p. 289.

¹⁴) Un primo esempio di questa tecnica rappresentativa possiamo già osservarlo tra la fine del II e l'inizio del III secolo d.C. nel mosaico della villa di Silin in Libia. Sul mosaico della villa di Silin vd. Majub 1983, pp. 299-306; Humphrey 1984, pp. 392-397; Humphrey 1986, pp. 213-216.

Venere Murcia: costui è leggermente chinato con le braccia aperte e lo sguardo rivolto verso l'incidente, come ad invocare l'aiuto divino¹⁵. Al livello della *spina*, vicino alla *Magna Mater*, si nota una figura a mezzo busto in *toga contabulata*, che sembra affacciarsi da un parapetto, mentre osserva con attenzione lo svolgersi della corsa: è il giudice di gara incaricato di consegnare i premi al vincitore, ossia un ramo di palma e una corona d'alloro¹⁶.

Il registro superiore ospita invece le figure legate al momento della vittoria. A destra troviamo la quadriga vincitrice che ha appena superato la *meta* e si sta dirigendo a gran velocità verso i *carceres*. Nei pressi della linea d'arrivo si nota un auriga stante, con il braccio destro alzato in segno di trionfo e un oggetto non chiaramente riconoscibile nella sinistra, probabilmente un elmetto. Un personaggio riprodotto in posa identica e con lo stesso costume si trova anche davanti ai *carceres*; una striscia di terra posta sotto i suoi piedi lo isola dal contesto circostante, mentre in mano sembra stringere un ramo di palma¹⁷. In alto a sinistra, è visibile un uomo a cavallo, che prosegue nel senso opposto rispetto a quello della corsa. Anche in questo caso è ritratto con il braccio destro alzato, ma senza l'alta cintura tipica degli aurighi che caratterizza le due precedenti figure.

Questi personaggi, accomunati dal gesto, sono stati spesso identificati come compagni di squadra esultanti per la vittoria della loro *factio*¹⁸. A mio parere bisogna invece riconoscere nelle tre figure la stessa persona, ossia l'auriga vincitore, colto in tre momenti diversi della cerimonia di premiazione successiva alla gara. L'uomo al centro della scena allude all'arrivo: l'auriga è sceso dal suo carro, si rivolge al pubblico e alza il braccio in segno di vittoria. Davanti ai *carceres* è invece richiamata la consegna del premio in denaro, quando il vincitore si presentava al cospetto dell'*editor ludi* per ricevere l'ambita ricompensa¹⁹. Infine, mediante il cavaliere in alto a sinistra è riprodotto il giro d'onore²⁰. Il cavallo presenta infatti sul dorso un piccolo trofeo.

¹⁵) In Sensi 2007 si identifica questo personaggio con uno *sparsor*. L'uomo presenta però il tipico costume dell'auriga, chiaramente riconoscibile soprattutto dall'alta cinta di cuoio intorno alla vita. Lo *sparsor* era un dipendente della squadra e il suo equipaggiamento consisteva semplicemente in una corta tunica e in un recipiente colmo d'acqua con cui rinfrescava aurighi e cavalli durante la corsa. Degli esempi di *sparsores* si possono osservare in diversi mosaici o rilievi (cfr. il mosaico di Lione in Dunbabin 1978, p. 90; Humphrey 1986, pp. 216-218; il mosaico della villa di Silin in Humphrey 1984, p. 395; il mosaico di Gerona in Humphrey 1986, pp. 240-241; il rilievo conservato presso i Musei Vaticani in Humphrey 1986, p. 195). Per una trattazione più specifica riguardo agli *sparsores* e al riconoscimento di altri *ministri* che lavoravano nel circo, vd. Rossiter 2001, pp. 228-238.

¹⁶) Sono diverse le fonti iconografiche che mostrano il ministro solo o accompagnato da musicisti mentre attende sulla linea di arrivo il vincitore per consegnargli i premi, come il mosaico di Lione in Humphrey 1986, p. 217, o il mosaico di Piazza Armerina in Carandini - Ricci - De Vos 1982, pp. 339-340.

¹⁷) In questo punto il rilievo è molto rovinato, ma è possibile riconoscere ancora la parte terminale delle fronde di palma vicino all'epistilio con i delfini.

¹⁸) Lawrence 1964, p. 121; Dunbabin 1982, p. 67.

¹⁹) I premi potevano essere molto ricchi ed arrivare anche a somme di denaro decisamente cospicue: Daremberg - Saglio 1962, pp. 1195-1196; Rossiter 2001, p. 230; Meijer 2006, pp. 101, 114-119.

²⁰) In Sensi 2007 è stato proposto di riconoscere nei due cavalieri raffigurati degli *iubilatores*. Se questo può valere per la figura a cavallo del primo registro, non penso però che la stessa

A questo proposito è necessario fare una distinzione tra i due diversi tipi di giri trionfali conosciuti: quello effettuato alla guida della quadriga, che probabilmente avveniva immediatamente dopo la gara, e quello che si svolgeva dopo la cerimonia di premiazione, in sella al cavallo migliore del carro vincente. Nel primo caso, più frequentemente rappresentato, l'auriga, una volta superato l'arrivo, riceveva la palma della vittoria e la corona ²¹ direttamente nell'arena da un ministro togato. Il vincitore, quindi, svolgeva un ulteriore giro acclamato dal pubblico che lo omaggiava con fiori. Nel secondo caso invece il giro veniva compiuto dopo la consegna del premio in denaro per mano dell'*editor ludi* ²², come possiamo vedere nel rilievo del «Gioco delle biglie» di Costantinopoli, datato alla fine del V secolo d.C., in cui l'auriga è a cavallo e alza le mani per mostrare i premi ricevuti: la corona d'alloro e il sacchetto di monete (cfr. Fig. 5) ²³.

Infine, tornando alla descrizione del nostro rilievo, un'ultima figura d'auriga, questa volta ritratta a mezzo busto, è visibile sulla *spina* vicino all'epistilio con i delfini.

3. *Variazioni sul tema*

Come già accennato, il rilievo di Foligno ha alcuni elementi in comune con le immagini di *ludi* visibili nel mosaico di Piazza Armerina e nel mosaico di Barcellona e tale somiglianza riguarda più che altro la riproduzione del Circo Massimo ²⁴.

Nel mosaico di Piazza Armerina (cfr. Fig. 4) l'osservatore è posto sul versante del Palatino, dove si trova il *pulvinar*, come dimostra l'opposta disposizione della *Magna Mater* e dei *carceres*; molti dei monumenti presenti sono visibili anche nel rilievo di Foligno, soprattutto se si guarda a quelli posti come ornamento della *spina*. Il mosaico siciliano, presumibilmente il più fedele al prototipo imperiale,

identificazione valga per il cavaliere della sezione superiore. Costui infatti è totalmente estraneo allo spazio della gara, che è limitato al registro inferiore.

²¹) A riguardo si può osservare il mosaico di Piazza Armerina in cui la quadriga vincente è qui rappresentata due volte. Nel registro superiore, sulla linea d'arrivo, attesa da un *tubicen* e un ministro di gara pronti a consegnare il ramo di palma, e di nuovo in quello inferiore, mentre viene condotta verso i *carceres* da un *morator* a cavallo presumibilmente per ritirare il premio in denaro dall'*editor ludi*. Vd. Humphrey 1986, pp. 228-230. Cfr. Fig. 3.

²²) Da quanto mi risulta, infatti, in nessuna delle raffigurazioni del giro trionfale su quadriga, l'auriga mostra il premio in denaro, ma solo gli emblemi della vittoria (ramo di palma e corona d'alloro) consegnati dal ministro togato direttamente sulla pista. Inoltre in queste immagini gli aurighi sono ancora perfettamente legati ai cavalli attraverso la cinta di cuoio e le briglie, un "riarmamento" che mi sembra eccessivo per un giro di trionfo post-premiazione. Non credo comunque che all'interno della medesima competizione si effettuassero due giri d'onore; più probabilmente a seconda della ricorrenza per cui i giochi venivano organizzati, si sceglieva l'uno o l'altro tipo.

²³) Effenberger 2000, pp. 54-57. Una impostazione simile a quella mostrata nel rilievo di Foligno è visibile anche nella scena di gara della base dell'obelisco di Teodosio a Costantinopoli. Anche in questo caso la scena è divisa in due registri dalla *spina*, quello inferiore è dedicato alla corsa e quello superiore ai momenti legati alla premiazione del vincitore. Vd. Cameron 1973, p. 46, fig. 23.

²⁴) In entrambe le opere musive è inoltre presente la stessa coppia di quadrighe coinvolta in un *naufragium* nei pressi del punto di svolta (cfr. Figg. 3, 4).

dedica però molto più spazio alla descrizione della ricchezza dei giochi e ai doni offerti al pubblico durante lo spettacolo. È perciò probabile che il committente nonché proprietario della villa, fosse un magistrato vicino all'imperatore che aveva organizzato uno spettacolo molto ricco e vario per il popolo romano, comprendente inoltre una grande caccia con animali esotici, alla quale allude la decorazione musiva della villa. Il suo intento era quindi quello di commemorare mediante la riproduzione dei giochi la propria generosità di *editor* e il suo legame con Roma²⁵.

Nel mosaico di Barcellona (cfr. *Fig. 3*), ora conservato presso il Museo archeologico della città, la scena è divisa in due registri. Quello superiore è riservato ai monumenti della *spina*, gli unici elementi architettonici raffigurati, a proposito dei quali si deve osservare che l'artista non si è preoccupato di riprodurli nella corretta successione: la collocazione dell'epistilio con delfini sulla sinistra e di parte del complesso di *Consus* all'altra estremità, l'epistilio con *ova* e la *tholos*, farebbe pensare ad una visione dall'Aventino. Per quanto riguarda la sezione centrale, l'obelisco di Augusto, il gruppo di Cibebe²⁶ e il *templum* con porta aperta, il punto di vista è invertito, come se la scena venisse ripresa dal Palatino. Secondo Marcattili il *templum* rappresenterebbe l'*ara Circi* votata al sole²⁷. Se l'identificazione è alquanto probabile, rimane comunque evidente l'attinenza con il Mosaico di Piazza Armerina nella raffigurazione di questa sezione. L'*Ara Circi* è molto simile al *templum* del complesso dell'*Ara Consi* dell'opera siciliana, sia per la struttura a parallelepipedo che per la presenza della porta aperta sul lato vicino a Cibebe. È possibile che l'artista, ispirandosi al prototipo imperiale, abbia modificato il *templum* dell'*Ara Consi* trasformandolo nell'*Ara Circi* caratterizzata dagli acroteri a corno tipici di quest'altare²⁸. Nella ricostruzione dell'immagine non ha però tenuto conto dei due diversi punti di vista, collocando la statua di Cibebe nella posizione sbagliata, a sud dell'obelisco, e separando erroneamente i due elementi della *spina* votati al sole (l'Obelisco di Augusto e l'*Ara Circi*)²⁹.

L'aspetto che più colpisce del mosaico spagnolo è la scarsa enfasi data al momento dell'arrivo della quadriga vincitrice. L'attenzione è invece rivolta soprattutto ai cavalli di cui sono indicati persino i nomi. Sulla base di queste osservazioni, Humphrey ipotizza che sia stato un fornitore di cavalli spagnolo ad aver commissionato il mosaico intendendo in questo modo celebrare i suoi beniamini che concorrevano nel più importante circo romano³⁰.

Per quanto riguarda il rilievo di Foligno, come già rilevato, gli elementi in comune si trovano soprattutto nella parte architettonica. Diversa è invece la soluzione utilizzata per la riproduzione della gara, sebbene anche in questo caso torni la rappresentazione per scene consecutive adottata per il mosaico di Piazza

²⁵) Carandini - Ricci - De Vos 1982, pp. 49-51.

²⁶) Il suo orientamento però rispetta la visione dall'Aventino.

²⁷) Marcattili 2006b, p. 316.

²⁸) *Ivi*, pp. 317-325.

²⁹) Questo genere di errori era tipico delle botteghe provinciali che guardavano al Circo Massimo senza però averlo mai visto; i monumenti della *spina* erano così caratterizzanti che ne avrebbero comunque permesso una chiara identificazione.

³⁰) Humphrey 1986, pp. 238-239.

Armerina. Secondo la lettura precedentemente illustrata del registro superiore, che focalizza l'interesse sulla riproduzione dettagliata della cerimonia di premiazione (cfr. *Fig. 1*), in questo caso è il ruolo dell'auriga vincitore a essere esaltato ed è quindi possibile ipotizzare che la lastra funeraria sia stata realizzata proprio su ordine di un auriga che concorreva nel Circo Massimo. L'atleta desiderava in questo modo, rievocare le grandi imprese che in vita gli avevano portato fama e ricchezza e per le quali voleva essere ricordato dopo la morte.

Nei tre monumenti esaminati il prototipo iniziale sarebbe stato dunque modificato allo scopo di porre l'accento di volta in volta su quegli aspetti che meglio mettevano in evidenza lo *status* del committente, un auriga a Foligno, un *editor ludi* a Piazza Armerina e un fornitore di cavalli a Barcellona.

Il riconoscimento anche per il rilievo di Foligno di una dipendenza dallo stesso prototipo di base del mosaico di Piazza Armerina e del mosaico di Barcellona obbliga però anche ad alcune osservazioni sulla cronologia del monumento. Lawrence³¹ e Sensi³² collocano il rilievo alla fine del III secolo d.C., periodo in cui le immagini dei *ludi* usate per la decorazione dei sarcofagi si complicano arricchendosi di dettagli; precedentemente, a partire dalla seconda metà del II secolo, dominava un altro modello più semplice elaborato in ambiente adrianeo: quattro quadrighe che corrono da sinistra verso destra sullo sfondo di alcuni monumenti caratteristici della *spina*³³. Se però, come sostenuto da Humphrey il prototipo imperiale fu creato per una dimora di Massenzio³⁴, la datazione del rilievo di Foligno dovrebbe essere spostata ancora più avanti nel corso del IV secolo d.C.³⁵, oppure si potrebbe anticipare l'elaborazione stessa del modello di riferimento all'inizio dell'età tetrarchica, mettendo così in discussione il legame con Massenzio.

L'arte romana è spesso "propaganda" e i cittadini dell'impero sapevano bene come diffondere un messaggio. L'efficacia comunicativa era data da una calibrata commistione di elementi ricorrenti e occasionali. Tornando alle tre opere analizzate, gli elementi ricorrenti, desunti dal modello tetrarchico, servivano al riconoscimento immediato del contesto tematico, i *ludi*, e topografico, il Circo Massimo. Gli elementi occasionali invece, per cui le tre immagini differiscono, servivano a personalizzare la rappresentazione, in modo che vi si potesse individuare con chiarezza il personaggio o l'evento particolare a cui si faceva riferimento. Ovviamente il committente non è l'unica figura degna di considerazione nell'analisi di un monumento romano: la funzione dell'oggetto, il pubblico a cui si rivolge, il contesto in cui è inserita l'opera, funerario nel nostro caso, sono solo alcuni dei molteplici fattori che possono entrare in gioco nell'elaborazione di un'immagine; la volontà del committente è però determinante nella scelta del messaggio di cui l'opera si fa portavoce³⁶.

SILVIA SARONNI
silvia.saronni@studenti.unimi.it

³¹) Lawrence 1964, pp. 119-135.

³²) Sensi 2007.

³³) Vogel 1969, pp. 155-159.

³⁴) Humphrey 1986, pp. 230-232.

³⁵) Ipotesi proposta in Humphrey 1986, p. 246.

³⁶) Zanker 2002, pp. 9-10.



Figura 1. - Rilievo di Foligno, disegno, Foligno, Palazzo Trinci; da Marcattili 2006 a.



Fig. 2. - Rilievo di Foligno, Foligno, Palazzo Trinci; da Sensi 2007.

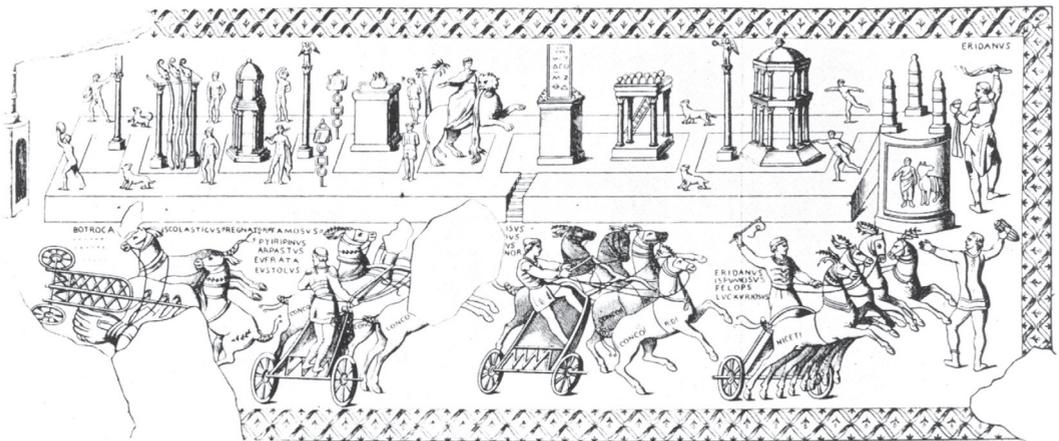


Fig. 3. - Mosaico di Barcellona, disegno, Barcellona, Museo Archeologico; da Humphrey 1986.

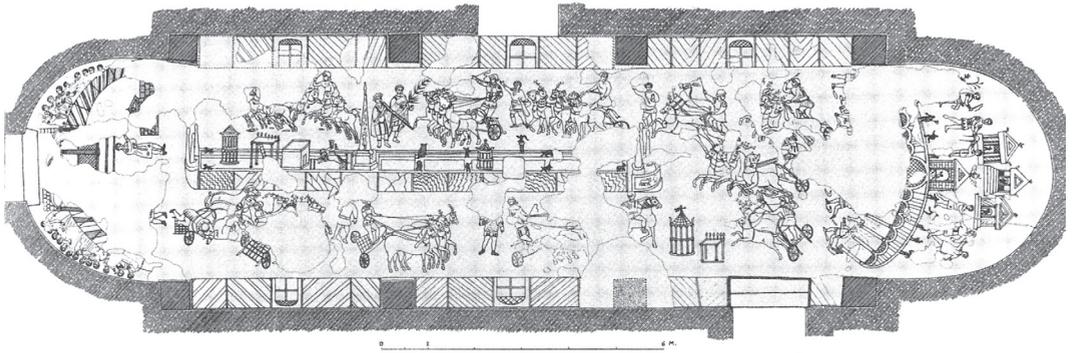


Fig. 4. - Mosaico di Piazza Armerina, disegno, Piazza Armerina, Villa del Casale; da Humphrey 1986.



Fig. 5. - Gioco delle Biglie, lato C, Berlino, Staatliche Museen; da Effenberger 2000.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Cagiola 1990 L. Cagiola, *Il Circo Massimo, Strutture edilizie e spina dal confronto tra le fonti letterarie ed iconografiche. Aspetti realistici ed influenze locali*, in *Akten des XIII Internationalen Kongresses für Klassische Archäologie*, Mainz 1990, pp. 535-536.
- Cameron 1973 A. Cameron, *Porphyrus the Charioteer*, Oxford 1973.
- Carandini - Ricci - De Vos 1982 A. Carandini - A. Ricci - M. De Vos, *Filosofiana, la villa di Piazza Armerina*, Palermo 1982.
- Ciancio Rossetto 1993a P. Ciancio Rossetto, *Arcus Titi*, in *Lexicon topographicum urbis Romae*, I, a cura di E.V. Steinby, Roma, 1993, pp. 108-109.
- Ciancio Rossetto 1993b P. Ciancio Rossetto, *Circus Maximus*, in *Lexicon topographicum urbis Romae*, I, a cura di E.V. Steinby, Roma, 1993, pp. 272-277.
- Ciancio Rossetto 1993c P. Ciancio Rossetto, *Consus Ara*, in *Lexicon topographicum urbis Romae*, I, a cura di E.V. Steinby, Roma, 1993, p. 322.
- Ciancio Rossetto 2000 P. Ciancio Rossetto, *Il Circo Massimo*, in *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, a cura di S. Ensoli - E. La Rocca, Roma 2000, pp. 126-128.
- Coarelli 1993 F. Coarelli, *Murcia*, in *Lexicon topographicum urbis Romae*, II, a cura di E.V. Steinby, Roma 1993, pp. 289-290.
- Daremberg - Saglio 1962 C. Daremberg - E. Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Paris 1962.
- Dunbabin 1978 K.M.D. Dunbabin, *The Mosaic of Roman North Africa, Studies in Iconography and Patronage*, Oxford, 1978.
- Dunbabin 1982 K.M.D. Dunbabin, *The Victorious Charioteer on Mosaics and Related Monuments*, «American Journal of Archeology» 86 (1982), pp. 65-89.
- Effenberger 2000 A. Effenberger, *Il gioco delle biglie. Corsa di carri nell'ippodromo di Costantinopoli*, in *Kostantinopel, scultura bizantina dai musei di Berlino*, Roma 2000, pp. 54-57.
- Gomez Pallarès 1997 J. Gomez Pallarès, *Edición y comentario de las inscripciones sobre mosaico de Hispania, inscripciones no cristianas*, Roma 1997.
- Gros 2001 P. Gros, *L'architettura romana, dagli inizi del 3. secolo a.C. alla fine dell'alto impero*, Milano 2001.
- Humphrey 1984 J.H. Humphrey, *Two New Circus Mosaics and Their Implications for the Architecture of Circuses*, «American Journal of Archeology» 88 (1984), pp. 392-397.
- Humphrey 1986 J.H. Humphrey, *Roman Circuses, Arenas for Chariot Racing*, London, 1986.
- Lawrence 1964 M. Lawrence, *The Circus Relief at Foligno*, in *Ricerche sull'Umbria tardo-antica e preromanica*, Atti del II convegno di studi umbri, a cura della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Perugia, Gubbio 1964, pp. 117-135.

- Majub 1983 O. Majub, *I mosaici della villa romana di Silin*, in *III colloquio internazionale sul mosaico antico*, a cura di R. Farioli Campanati, Ravenna 1983, pp. 299-306.
- Marcattili 2006a F. Marcattili, *Ara Consi in Circo Maximo*, «Mélanges de l'École Française de Rome» 118, 2 (2006), pp. 621-651.
- Marcattili 2006b F. Marcattili, *Circus Soli Principaliter consecratur Romolo, il sole e un altare del Circo Massimo*, «Ostraka» 15, 2 (2006), pp. 287-230.
- Meijer 2006 F. Meijer, *Il mondo di Ben Hur*, Bari 2006.
- Rossiter 2001 J. Rossiter, *Circensium ministri, Who Are the Unmounted Figures on Roman Circus Mosaics?* in *La mosaïque gréco-romaine VIII, Actes du 8 colloque international pour l'étude de la mosaïque antique et médiévale*, Lausanne 2001, pp. 228-238.
- Sensi 2007 L. Sensi, *Circusrelief*, in *Konstantin der Grosse*, catalogo della mostra (Trier, 2007), Trier 2007, I.17.47.
- Tantillo 2000 I. Tantillo, *I munera in età tardoantica*, in S. Ensoli - E. La Rocca (a cura di), *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, Roma 2000, pp. 120-125.
- Vogel 1969 L. Vogel, *Circus Race Scenes in Early Roman Empire*, «The Art Bulletin» 51 (1969), pp. 155-160.
- Weber 1989 C.W. Weber, *Panem et circenses, la politica dei divertimenti di massa nell'antica Roma*, Milano 1989, pp. 58-100.
- Zanker 2002 P. Zanker, *Un arte per l'impero, funzione e intenzione delle immagini nel mondo romano*, Milano 2002.
- Zanovello 2003 P. Zanovello, *Il ruolo storico dei circhi e degli stadi*, in G. Tosi (a cura di), *Gli edifici per spettacoli nell'Italia romana*, Roma 2003, pp. 835-892.