

traduire, dans une manifestation d'évergétisme d'un duumvir, *inlata rei p(ublicae) Ilviratus honoraria summa*, par « après avoir engagé l'argent accordé par l'État à la fonction duumvirale », cela conduit l'auteur à une interprétation confuse des processus de financement des dons. La bibliographie n'est pas toujours complète : pour Igel, par exemple, le colloque de Nancy et Trèves en 2000 (*Annales de l'Est*, 51, 2001) aurait dû être exploité pour l'interprétation sociale du monument ; et l'article de J. Scheid (*AC*, 72, 2003, p. 113-140) aurait permis de faire apparaître qu'il est d'autres explications que politiques à la représentation de Mars et Rhéa Silvia sur un relief funéraire. Ce dernier point n'est pas sans importance méthodologique : si les usages politiques des mythes fondateurs de Rome sont à l'évidence porteurs d'idéologie impériale dans le cadre de monuments publics, officiels, il ne faut pas en oublier pour autant les significations religieuses propres que ces images peuvent apporter dans des contextes différents. L'examen des sarcophages et autres monuments funéraires conduit d'ailleurs à percevoir des hypothèses multiples dont on peut se demander légitimement si elles ont quelque chose à voir avec la dimension politique : Énée image de la *pietas*, Romulus image de la *virtus*, mais images privées. Doit-on comprendre cette iconographie comme représentative des vertus essentielles valorisées par le pouvoir et revendiquées dès lors par le défunt pour apparaître comme un citoyen exemplaire ? Plus encore comme un témoignage de loyauté impériale ? Et lorsque la conclusion du dernier chapitre décrit les emplois domestiques des thèmes comme « une expression populaire du culte impérial » par imitation des images publiques dans la sphère privée, n'est-ce pas surinterpréter ? Au total il est intéressant de constater que la louve nourricière comme figure de Rome toute-puissante s'accordait bien à l'idée que les provinciaux pouvaient se faire de la capitale de l'empire, et de capter les variations politiques des images selon les dynasties. Mais une certaine prudence doit s'imposer lorsqu'il s'agit de globaliser, en un seul type de regard, l'ensemble des représentations des mythes fondateurs de Rome dans les multiples usages qui nous en sont conservés.

Marie-Thérèse RAEPSAET-CHARLIER

Maria R.-ALFÖLDI, Edilberto FORMIGLI & Johannes FRIED, *Die römische Wölfin. Ein antikes Monument stürzt von seinem Sockel*. Stuttgart, F. Steiner, 2011. 1 vol. 16 x 24 cm, 162 p., ill. (SITZUNGSBERICHTE DER WISSENSCHAFTLICHEN GESELLSCHAFT AN DER JOHANN WOLFGANG GOETHE-UNIVERSITÄT FRANKFURT-AM-MAIN, 49, 1). ISBN 978-3-515-09876-2.

Depuis la restauration, en 1997-2000, de la Lupa Capitolina, une importante controverse agite les savants. Les analyses archéométriques ont en effet abouti à une datation extrêmement basse de la célèbre statue en bronze, non plus à l'époque étrusque comme on le croyait, mais au Moyen Âge, entre 900 et 1250. À cet argument scientifique s'ajoute l'observation qu'au-delà d'un style qui avait toujours déconcerté et que l'on attribuait jusqu'alors à sa grande ancienneté, les techniques de fabrication de la statue – corps coulé d'une pièce, mâchoire rattachée de manière mécanique – se distinguent de celles que l'on peut observer sur des œuvres assurément antiques – pratique de la soudure depuis le VI^e s. av. J.-C. – mais trouvent des parallèles à l'époque médiévale, comme le démontre Edilberto Formigli dans le premier article du

présent ouvrage (chaque article est publié en allemand, puis en anglais). Il faut donc distinguer deux *Lupae Romanae*, l'une antique, disparue, l'autre médiévale, conservée. Sur ces bases, M. R.-Alföldi s'efforce de reconstituer, textes et contextes historiques à l'appui, l'histoire de la statue antique, la voyant apparaître vers 300 av. J.-C., commandée par les édiles curules G. et Q. Ogulnii, avoir plusieurs copies à Rome même, servir de modèle à des types monétaires pour symboliser la Rome divine et éternelle, quitter la cité, le plus vraisemblablement lors de l'attaque des Vandales en 455, qui l'auraient emmenée à Carthage avec un imposant butin, puis avoir été récupérée par Justinien lors de la reconquête de l'Afrique du Nord en 553. Exposée à l'hippodrome de Constantinople, elle aurait été fondue au lendemain de la chute de la cité, en 1204. J. Fried s'intéresse quant à lui au destin de la statue médiévale, faisant le tri entre les témoignages pertinents ou non, et la localisant en premier dans le portique de la résidence papale, où elle avait été vue, l'air menaçant et sans les jumeaux, par Magister Gregorius, auteur d'une description de Rome, vers 1230-1240 et par Dante en 1301, puis sur la tour des Annibaldi, et enfin définitivement installée au Capitole, à l'entrée du palais des Conservateurs, en 1471, les jumeaux étant ajoutés un peu plus tard. Il cherche par ailleurs une raison à la création de ce monument et propose, à titre d'hypothèse, qu'il ait, au XII^e siècle, servi d'emblème à une importante famille romaine, les comtes de Tusculum, qui se disaient descendants du fondateur de Rome et renvoyaient, à travers cette louve, à leur généalogie aristocratique.

Véronique VAN DRIESCHE

Matthias STEINHART, *Bilder der virtus. Tafelsilber der Kaiserzeit und die grossen Vorbilder Roms : die Lanx von Stráze*. Stuttgart, F. Steiner, 2009. 1 vol. 17 x 24 cm, 113 p., 7 pl., 7 fig. (COLLEGIUM BEATUS RHENANUS, 2). Prix : 32 €. ISBN 978-3-515-09631-7.

Il piatto d'argento (*lanx* in latino, ovvero, patera monumentale) oggetto della dissertazione, fu rinvenuto nel 1939 a Stráze, nel nord della Slovacchia, antico territorio dei Quadi, durante lavori agricoli: la tomba da cui proveniva, in parte danneggiata già all'epoca del rinvenimento, restituì comunque un prezioso set di vasellame d'argento. Il piatto, propriamente una *λάγκλη*, è lavorato con tecniche diverse: inciso è il medaglione interno, con dettagli dorati, mentre il fregio che corre lungo il bordo e l'ansa superstite sono decorati a rilievo, con parti dorate (vesti, architetture). Inusuale è la doppia tecnica nel pezzo che, sulla base dei confronti stilistici, è datato dall'autore alla metà del II sec. d.C., periodo in cui non sembra troppo diffuso il vasellame d'argento lavorato. La dissertazione ha un'impostazione rigorosa e schematica. All'introduzione fa seguito, infatti, una breve descrizione delle singole scene rappresentate sull'orlo e nel medaglione interno, necessario preludio alla parte destinata all'esegesi delle rappresentazioni stesse. Nel medaglione è una scena di sacrificio dallo spiccato carattere sacrale, che trova tra l'altro corrispondenze, seppur non puntuali, in conii monetali di età repubblicana. Per l'interpretazione l'autore riprende la lettura già data da C. Wölfel e Erika Simon, che riconoscevano nella scena il sacrificio di Lucio Giunio Bruto e Publio Valerio Poplicola dopo la cacciata dei Tarquini (Plutarco, *Vita Poplicolae* 2). Sull'ansa è invece la rappresentazione della pacifi-