

L'arte romana: centro e periferia, arte colta e arti plebee

di *Giorgio Bejor*

Edizione di riferimento:
in *Civiltà dei Romani. Un linguaggio comune*, a cura
di Salvatore Settis, Electa, Milano 1993

Si è dibattuto a lungo, e si discute tuttora, su cosa debba veramente intendersi per arte romana: quali ne siano le caratteristiche, quali i limiti. Tradizionalmente, essa viene sentita come continuazione, o appendice, o anche degradazione di un'arte greca – anch'essa peraltro non facilmente definibile – e comunque a questa sempre collegata, tanto che spesso si parla, e si scrive, di un'arte classica che le comprende entrambe.

Che il linguaggio artistico di *cives romani* potesse essere anche diverso, lo si è sempre visto; ma le stele funerarie decorate infisse nei muri di chiese e palazzi dalla Cisalpina alla Renania venivano considerate sí testimonianze storiche, ma rimanevano relegate in un'area di «non arte». Alla fine del secolo scorso si sono conosciuti meglio monumenti come l'Arco di Susa e il trofeo di Adamklissi, in Dobrugia: entrambi grandi monumenti ufficiali, sono contemporanei uno dell'Ara Pacis, l'altro della Colonna Traiana. Entrambi erano ornati da rilievi celebrativi, che però palesavano un modo d'espressione artistica non propriamente «classico». Non potevano infatti rientrare nella tradizione greca opere che mostravano mancanza di prospettiva, scarsa attenzione per le proporzioni naturalistiche, semplificazione sia delle linee, spesso ricondotte a fasci paralleli, che dei piani, ridotti a due (frontale e di profilo), resa della profondità attraverso innaturali sovrappo-

posizioni. Trattandosi di monumenti ufficiali di grande impegno, non si poteva parlare di semplice incapacità dello scultore: reclamavano il loro diritto a far parte anch'essi dell'arte romana. Si è dovuto creare così una nuova categoria che comprendesse anche questi, assieme a tanti rilievi e statue scolpiti nello stesso linguaggio: «arte provinciale», o, a seconda del mutato approccio o della diversa valutazione, «arte delle legioni», «arte dei soldati», «arte popolare», «arte plebea». Di contro, quella che era sempre stata sentita, e senza tanti entusiasmi, come «vera» arte romana, cioè la produzione di quella cultura figurativa che strettamente si rifaceva al naturalismo greco, all'arte ellenica nelle sue varie fasi, replicandone i modelli e continuandone i modi stilistici, ebbe bisogno di una ridefinizione che le consentisse di «scartare» gli elementi che per qualche motivo risultassero devianti, in modo da risultare ancora un'«arte romana» partecipe e continuatrice della cultura classica/greca. Nacque così la definizione di «arte romana colta». Oppure, considerando come questa fosse la cultura ufficiale, nella città di Roma, della cerchia dell'imperatore, anche «arte romana aulica», non corrispondente, ma certo imparentata con un'«arte senatoria» che per Ranuccio Bianchi Bandinelli era stata l'espressione della classe egemone di Roma alla fine della Repubblica, rivestendo di forme greche un mondo concettualmente romano.

Non a caso, l'arte aulica del secolo d'Augusto condivide talvolta con il concetto di arte romana del Winckelmann un giudizio sostanzialmente negativo, in quanto prosecuzione ed impoverimento dell'arte greca. L'importanza dell'arte augustea, come creatrice d'un mondo d'immagini funzionale al pensiero del principe, è stata di recente sottolineata da Paul Zanker in un libro giustamente fortunato. Egli ha anche mostrato molto bene come modelli e forme di quest'arte, nata e voluta nella

stretta cerchia del principe, perciò certamente «aulica», e che si proponeva come continuatrice dei dettami piú «classici» dell'arte greca, quindi coscientemente «colta», trovassero poi una spontanea accoglienza in tutto l'impero, e venissero recepiti ai piú diversi livelli come tangibile prova di partecipazione alla nuova età dell'oro.

A partire da Augusto, un'entusiastica *imitatio urbis* fece assumere alle città dell'impero paesaggi urbani che cercavano di riprodurre la vita di Roma sin nell'estrema periferia. Con i tipi architettonici furono imitate anche le decorazioni. *Fora*, teatri, ninfei, templi, terme, ville private si arricchirono di rilievi e di mostre di statue che per tipologia e stile partecipavano del linguaggio figurativo della capitale. I bronzi di Volubilis, i marmi di Cherchell, quelli delle terme di Leptis o di Side, la *Tyche* di Costanza come l'*Eracle* lisippeo di Milano appartengono cosí interamente all'arte classica che avrebbero potuto essere esposti benissimo anche a Roma o ad Alessandria.

Soprattutto terme e teatri divengono il luogo d'esposizione di copie di capolavori greci, o di loro varianti, o di immagini della famiglia imperiale, cosí come avveniva a Roma. Una copia della fidiaca *Amazzone* Mattei è tra le nove statue rinvenute nelle *Barbarathermen* di Treviri, una replica del *Meleagro* di Skopas era esposta nelle terme di Italica, presso Siviglia, una *Tyche* colossale in quelle di Vienne, sul Rodano, una *Venere Genitrice*, da modello di V secolo a.C., in quelle dell'africana Mactar, e copie di altri maestri della scultura greca ornavano le frontescene di Trieste come di Butrinto, di Arles come di Cartagine. Non solo era la stessa la scelta dei soggetti: lo era anche la scelta dei tipi che rappresentassero quei soggetti – dei, atleti, immagini iconiche su corpi di modello greco.

I centri qualificanti della vita urbana – *fora*, teatri,

terme – divennero propagatori di quell'arte colta, greca d'origine, fatta propria nell'imitare il centro del potere, anche là dove una forte tradizione locale si esprimeva contemporaneamente in modo diverso. È un mondo di immagini che toccava anche chi non era né produttore, né committente, e dal quale nessuno riusciva a rimanere veramente e totalmente estraneo.

Né gli elementi dell'arte colta si comunicarono solo nelle decorazioni dei paesaggi urbani. Essi si diffusero capillarmente per canali che possono essere oggi solo in parte seguiti: non solo cicli statuarii, ma anche bronzetti, avori, statuette, monete, argenterie, ceramiche figurate, quadri e quadretti, anche declassati a semplici elementi decorativi, entravano nelle case private, nella vita di tutti i giorni, contribuivano a diffondere un patrimonio figurativo la cui assunzione era sentita come adesione alla vita dell'impero.

Sotto Augusto, questo successe anche ai simboli più strettamente connessi con la propaganda imperiale: simboli apollinei, vittorie, sfingi, ricchi giragli accennanti all'abbondanza furono riprodotti come semplici elementi decorativi praticamente dappertutto. Persino la ceramica aretina da mensa contribuì a diffondere un gusto neoattico dalla sfera aulica ad ampi spazi della sfera privata. Lo stesso accadrà anche per altri imperatori, ad esempio con i simboli solari della propaganda neroniana.

Modelli colti furono riprodotti su pitture parietali e mosaici. È ben nota l'importanza della pittura pompeiana per ricostruire la perduta pittura greca; ed essa è altrettanto importante per capire quale fosse il mondo di immagini in cui si muovevano gli abitanti, dai padroni agli schiavi. Singoli modelli classici si ritrovano riprodotti ancora nelle case di Efeso del IV e V secolo. A Low Ham, presso Taunton, nell'Inghilterra meridionale, un latifondista della metà del IV secolo si fece comporre sul

pavimento a mosaico la scena degli amori di Enea e Didone, usando tipi stabilizzatisi vari secoli prima.

Una categoria di oggetti estremamente diffusi, sia nelle case antiche che nei musei attuali, è poi quella dei bronzetti. Sono stati trovati in tutte le regioni del mondo romano, e non sono che i relitti di un generale naufragio degli oggetti di metallo dell'antichità. La loro importanza, nel diffondere capillarmente elementi d'arte colta, è sovente sottovalutata, perché anch'essi sono stati usati per ricostruire perduti originali greci più che la cultura figurativa di chi li possedeva o almeno li vedeva.

Tra i più noti sono quelli scoperti attorno al 1830 a Montorio, 5 chilometri ad est di Verona, ed ora conservati a Vienna. Tra essi, un filosofo seduto, in un tipo elaborato a partire dal Socrate di Lisippo, un Mercurio seduto, un Giove stante. Anche due portatori d'acqua, l'uno tipica produzione del naturalismo alessandrino, l'altro calco, forse locale, del primo. Nel museo della stessa Verona tanti altri bronzetti riproducono, spesso in pochi centimetri, altri modelli colti: un Giove di 12 centimetri forse derivato in ultima analisi dallo Zeus tarantino di Lisippo; un Mercurio di 78 millimetri analogo ad un altro esemplare da Carnuntum, sul Danubio; un'Artemide cacciatrice di 87 millimetri.

È spesso sorprendente seguire i canali per cui si diffusero i tipi della grande arte greca: il tipo della Diana cacciatrice, ben noto dalla statua di Versailles, con le sue rielaborazioni, come in una statua del Laterano, si può ritrovare ridotto a rilievo su un altare trovato a Roma sulla via Ardeatina; in una pittura parietale di Ostia, del III secolo; in un mosaico della casa dei Mesi a Thysdrus, nell'odierna Tunisia; nel mosaico della piccola caccia di Piazza Armerina; su lucerne in terracotta del II secolo trovate a Roma, Argo, Cartagine, Nicopoli; sul retro di medaglioni bronzei fatti coniare da Antonino Pio e da

Gallieno; su una pasta vitrea, ora a Monaco; in una complessa statuetta marmorea trovata a Saint-Georges-de-Montagne, in Aquitania. E l'Afrodite accovacciata, creata da Doidalsa, si ritrova nelle statuette in terracotta di Myrina come sul rovescio di monete di Amysos e di Germanicopoli, in statuette marmoree a Beirut come a Roma e a Rodi.

L'arte colta si diffonde capillarmente in tutto l'impero, e non resta legata solo ai monumenti ufficiali, contribuendo, con un comune patrimonio di immagini, a cementare una cultura comune.

Del resto, come s'è detto, non è vero nemmeno che tutti i monumenti ufficiali appartengano all'arte colta. La percentuale di produzioni derivate dall'arte colta sul totale delle produzioni non è certamente omogeneo in tutto l'impero, così come l'adesione formale ai modelli originari è tutt'altro che costante. Indubbiamente, essa è altissima nella cerchia del principe, così come in quelli che erano stati i centri propulsori dell'arte greca.

Il fatto che negli stessi anni, e nella stessa Roma, possano coesistere un monumento privato come il sepolcro del fornaio Eurisace, con i suoi freschi quadretti di vita popolare, e l'Ara Pacis, impeccabilmente aulica, mostra chiaramente come due linguaggi possano coesistere anche nella stessa città.

Piú ancora, due stili differenti emergono, ottant'anni dopo, nell'immagine dello stesso principe, Vespasiano. Le masse levigate armoniosamente disposte a rivestire un impianto ellenistico nel ritratto del Museo Nazionale Romano contrastano con il realismo con cui sono resi i piccoli occhi ravvicinati, le rughe incavate, il naso voluminoso del ritratto del Ny Carlsberg, che hanno fatto richiamare le descrizioni degli storici, di un «vecchio militare di origine plebea, dall'aspetto di contadino, cotto dal sole nel volto atteggiato come sotto uno sforzo, volgare nell'aspetto e nel modo di comportarsi»,

secondo le parole di Ranuccio Bianchi Bandinelli. Considerati l'uno ritratto ufficiale, l'altro ritratto privato, testimoniano comunque la coesistenza di due stili usati per lo stesso committente.

Bianchi Bandinelli sottolineava l'esistenza, nel centro stesso dell'impero, di un bipolarismo tra arte aulica e arte plebea. Pur ricorrendo a definizioni diverse, questa tendenza verso direzioni opposte era già stata più volte proposta.

Da una parte un'arte strettamente legata alla tradizione ellenica, viva in Roma sin dall'età arcaica, e sviluppatasi attraverso fasi di maggiore o minore adesione alle novità della Grecia sino al momento del tumultuoso impossessarsi della tradizione greca, e, dall'età augustea, per scelta di modelli e per scelta di modi espressivi, impiegata come tangibile espressione di una concezione politica.

Dall'altra, un modo d'esprimersi che meno s'accosta ai canoni classici, attento più alla comunicazione che alla riproduzione naturalistica, e quindi più legato ai segni, ai simboli, alle semplificazioni, all'immediata percezione di dimensioni, ripetizioni, collocazioni, e meno interessato alle regole delle proporzioni e della prospettiva.

Non si tratta solo di un linguaggio semplificato, che parla per i semplici e ai semplici, banalizzazione o degradazione dell'arte colta. O, almeno, non sempre. Immediatezza, semplificazione, stretta aderenza alla realtà circostante traspaiono anche nel rilievo di Lucera, dove la sagoma stilizzata d'un pastore fa avanzare un gregge rappresentato da un'unica pecora. Ma è difficile dire se si tratti sempre di arte plebea, o piuttosto di un'arte «veramente pastorale», non romana né locale, che «primitivismo» e «non cultura» pongono non solo fuori dal tempo, ma anche dal luogo, rendendo simili tante povere immagini schematiche dall'Iberia all'Africa all'Anatolia. Ma esiste veramente un bipolarismo?

Spesso anche le espressioni di arte «non colta» mostrano un loro sviluppo: le stele dei militari del *limes* e dei cittadini della Cisalpina non si limitano ad adeguare le loro pettinature alla moda imperiale: anche nella composizione e nello stile passano da una rigorosa fase augustea ad un piú ricco periodo flavio, ad un recupero traiano della precedente austerità. La forte riellenizzazione che parte dai centri della grecità orientale nel II secolo non si fa sentire solo a Roma, ma anche nelle decorazioni delle città e delle case private delle provincie occidentali.

Le arti non colte conoscono i cambiamenti dell'arte ufficiale e vi si adeguano, pur continuando ad esprimersi in un linguaggio diverso: evolvono con l'evolversi della stessa società che fa evolvere anche l'arte di corte, procedono parallelamente: è come se entrambe sentissero lo «spirito dell'epoca».

Quando la stessa arte ufficiale s'allontana dal naturalismo per far proprie quelle esigenze di comunicazione che erano dell'arte «non colta», questa non era piú l'arte «non colta» dell'età di Augusto.

Del resto, dopo Augusto, nel mondo romano un'arte veramente «non colta», totalmente vergine dai principî classici, fatta da e per uomini immuni dal suo mondo d'immagini, non poté esistere che in rarissimi casi, e si dovrà sempre parlare di maggiore o minore adesione, che si bilancia con maggiori o minori tendenze ad esprimersi in modo diverso. Questo era dovuto spesso ad una diversa tradizione locale, cioè sia ad un mondo concettualmente diverso, sia ad un linguaggio figurativo tradizionalmente impiegato per esprimerlo.

Ma se esistevano resistenze locali, periferiche, rispetto ad un'arte colta che era anche arte aulica, cioè che si irraggiava da un centro, si può parlare di una dialettica centro-periferia?

Va detto che nel mondo romano l'aggettivo «perife-

rico» è piú chiaro di «provinciale», perché quest'ultimo rimanda ad una particolare situazione amministrativa romana che non sempre interagisce con il fenomeno artistico.

I segni distintivi della perifericità di un'espressione artistica sono esemplificati da P. Matthiae, nella voce *Periferico* dell'Enciclopedia Universale dell'Arte, in cinque punti: tendenza a variare i modelli; ritardo nel recepire le innovazioni dal centro; sensibilità alle tradizioni preesistenti, cioè di sostrato; propensione a mescolare i vari impulsi stilistici; tendenza ad esprimersi in forme spontanee, semplici, immediate.

Come si vede, sono tutte tendenze, che possono dar luogo ad un'infinita quantità di esiti. In questo senso, molte delle espressioni artistiche dell'impero romano sono certamente espressioni di un ambiente periferico, e come tali possono senz'altro essere considerate. Va però tenuto presente che una perifericità culturale non corrisponde necessariamente ad una perifericità geografica. Già Rodenwaldt sottolineava come «l'arte popolare si può quasi chiamare un'arte provinciale dentro la stessa Roma». E, viceversa, la maggior distanza non significa necessariamente maggior perifericità, tanto piú che, come sottolineano Castelnovo e Ginzburg in un loro saggio su *Centro e periferia*, gli elementi di questa coppia sono piuttosto complementari che antitetici, in un rapporto che comunque tende a restare mobile.

Anche nell'ambito di uno stesso centro, come già si è visto per Roma, ci si esprime a livelli diversi. E l'arte colta non si esaurisce certamente nell'arte del centro. Né esiste un confine preciso tra prodotti d'arte colta e prodotti d'arte non colta.

Esistono anche modelli colti «tradotti» in una sensibilità locale, fatti propri da un'arte locale. Così, ad esempio, in colonne e pilastri votivi dell'area renana, in cui immagini ideali di tipo greco sono rivestiti di sem-

plificate forme provinciali; così anche in stele africane come quella trovata a Siliana e oggi al Museo del Bardo.

Nel registro superiore, un Saturno, derivato dal modello ellenistico del Serapide, è tolto dal consueto trono e posto sul toro celeste. Ai lati, i due Dioscuri, di tipo classico ma corsivamente rappresentati, simboleggiano i due emisferi. I panneggi sono resi con fasci di poche linee, i tratti ridotti all'essenziale, i piani perpendicolari: gli stessi stilemi dei registri inferiori, dove «popolari» sono i modelli, e la gran quantità delle messi è simbolicamente rappresentata dalla ripetizione parattica dei carri, in una composizione dalle suddivisioni estremamente semplici.

Al contrario, uno stile decisamente colto, nel classico rigore delle proporzioni e nella prospettiva creata dalla disposizione «a nicchia» delle figure, tipicamente ellenistica, emerge in rilievi con soggetto tipicamente locale, come nel monumento alle Matrone Aufanie, divinità tipicamente celtiche, da Bonn, o nel rilievo funerario con scena di toletta, da Neumagen presso Treviri.

Tutti esempi, questi citati, di un'arte indubbiamente periferica, per collocazione geografica e per cultura, e variamente collegata all'arte colta.

La rappresentazione di un'irradiarsi dell'arte di Roma città a cerchi concentrici verso la periferia è sicuramente improponibile. Tanto più che, nella parte orientale dell'impero, la situazione è resa ancor più complessa dall'esistenza di altri centri di produzione, che parlano lo stesso linguaggio colto della capitale, e spesso le sono ispiratori. Anche per essi vale la considerazione del Mansuelli, che «anche all'interno degli stessi centri di genesi artistica di tutti i tempi» esistono quelle che chiama eufemisticamente «manifestazioni collaterali alle invenzioni creative delle grandi personalità». Diversi livelli di espressione, ma anche diversi livelli di recezione degli stimoli «colti» e di quelli di sostrato.

Questi ultimi appaiono talora vincenti. Nelle lastre con i 12 dei della Licia, come quelle ben note di Fenike e di Antifello, divinità e cani loro padri sono bozzettisticamente rappresentati con pochi tratti secondo modelli e stili pre-classici. Eppure, ben difficilmente chi le venerava poteva non conoscere affatto le monumentali facciate ellenistiche e la profusione di statue della sua città, e delle città immediatamente vicine. Lo stesso centro del mondo romano ha una tradizione culturale complessa, formatasi in varie ondate di influssi nati nel mondo greco in fasi differenti. E la periferia riveste un numero infinito di aspetti, per tradizioni, composizione sociale, abitudini, spesso in continuo divenire. Dopo i Severi, la stessa «arte aulica» tenderà ad allontanarsi sempre più dall'arte colta», privilegiando l'immediatezza della comunicazione.

È difficile trovare una dizione che comprenda l'arte plebea, l'arte popolare, l'arte provinciale o periferica, se non per esclusione, con la definizione di «arte non colta». Il che rende difficile continuare a pensare ad un vero e proprio «bipolarismo» di tutta l'arte romana, comunque fluttuante tra la completa accettazione dell'arte colta e la sostituzione dei suoi elementi caratterizzanti con altri elementi, elaborati da una miriade di provenienze diverse.

Per lo stesso motivo, è anche sostanzialmente inutile chiedersi se l'arte più autenticamente romana sia quella colta, in quanto più legata alla greca, o quella che più se ne allontana, in quanto più originale. L'arte romana, come s'intitola un saggio di S. Settis che ha portato al superamento di queste concezioni bipolaristiche, è caratteristicamente «un'arte al plurale».

Quello che sorprende, nella produzione artistica del mondo compreso sotto il dominio, politico o culturale, di Roma, è la continua interazione tra modelli colti e realtà periferiche, tra linguaggi ed esperienze diverse e

coesistenti, che procedono nella stessa direzione. A diversi livelli culturali, con diverse tradizioni alle spalle, con infinita frammentazione di dialetti, tutti i suoi prodotti tendono ad essere partecipi di uno stesso, composito mondo culturale, che si estende per regioni lontane tra loro migliaia di chilometri, e in precedenza culturalmente diversissime.

La cultura artistica del mondo romano è così riuscita a comprendere le copie delle statue di Fidia e i mostri dell'area celtica, le stele militari e la colonna di Traiano, la statua colossale di Costantino e la stele di Siliana. Tutti questi, per usare una chiarissima immagine dello stesso Settis, sono come onde di una stessa corrente, diverse per forma, colore, profondità, velocità; onde che vanno però tutte nella stessa direzione, e tutte contribuiscono a costituire la grande corrente.