

La cultura artistica

di *Filippo Coarelli*

Edizione di riferimento:
in *Storia di Roma*, progetto di Arnaldo Momigliano e
Aldo Schiavone, direzione di Aldo Schiavone
II. *L'impero mediterraneo*, 3. *La cultura e l'impero*, a
cura di Emilio Gabba e Aldo Schiavone, Einaudi,
Torino 1992

Indice

1. La <i>koiné</i> culturale	4
2. L'età flavia	9
3. Il «Maestro delle imprese di Traiano»	17
4. Da Adriano a Marco Aurelio	26

1. *La «koiné» culturale**.

La morte di Nerone, secondo Tacito, aveva rallegrato non solo i senatori e il popolo, ma anche le legioni e i loro capi, poiché con essa era venuto alla luce il segreto meccanismo dell'impero: il principe poteva essere creato anche fuori di Roma¹. Con la fine della dinastia giulio-claudia, infatti, e il successivo accedere al potere di imperatori di origine municipale e poi provinciale – sempre in base all'appoggio, determinante dell'esercito – anche le ultime illusioni «repubblicane» scomparvero e con esse l'equivoca mistificazione della «diarchia» imperatore-Senato. Questa nuova trasparenza permise tra l'altro di avviare e di portare a termine in pochi decenni la ristrutturazione amministrativa dell'impero, non più basata sulla concorrenza – più presunta che reale – tra magistrature repubblicane (ripristinate da Augusto) e governo imperiale (necessariamente impiantato su principî almeno formalmente privatistici): la creazione di una burocrazia equestre sarà il risultato principale di questo rinnovamento.

La fase centrale dell'impero, tra i Flavi e i Severi, sarà dunque quella della maturazione e del definitivo consolidamento delle strutture di governo: ma già in precedenza si erano determinate le condizioni per un progressivo allargamento della base sociale del potere –

e quindi della cultura – con l’inserzione via via più ampia delle *élites* provinciali all’interno dell’aristocrazia senatoria: fenomeno determinante, che non farà che accentuarsi in seguito. È stato calcolato che, se alla fine del periodo flavio la percentuale di senatori di origine provinciale era del 23 per cento circa, essa raggiungerà il 60 per cento con Commodo. Sarebbe tuttavia un equivoco interpretare questo fenomeno come una «provincializzazione» della cultura romana (concetto che avrà semmai una sua utilità euristica per il periodo tardo-antico): è un errore, ad esempio, parlare di «cultura africana» come fenomeno autonomo basato su sostrati locali – come ha fatto, in ambito letterario, Monceaux²; concetti come quelli di arte gallo-romana sono sostanzialmente mistificanti, dal momento che trascurano completamente la funzione determinante del modello cittadino, spesso artificialmente imposto in aree non urbanizzate.

Fin dall’età repubblicana, del resto, la cultura di Roma era stata sostanzialmente prodotta da individui di origine extraurbana: ciò che significò, com’è noto, non già una vittoria culturale dell’Italia ma, al contrario, la romanizzazione dell’Italia³.

Analogamente, il processo di integrazione delle aristocrazie provinciali va di pari passo con il procedere e il radicarsi della romanizzazione, specialmente in Occidente: il risultato coincide con l’unificazione culturale dell’impero, parallela a quella amministrativa, che giunge a conclusione definitiva nel corso del II secolo.

Una tale *koiné* non poteva realizzarsi, naturalmente, senza generare allo stesso tempo una serie di idiomi locali, particolari: dialetti comunque di un unico linguaggio. Una situazione tutto compreso analoga a quella del mondo ellenistico, nato dalla conquista militare macedone e unificato attraverso uno strumento culturale che è in primo luogo linguistico: il greco della

*koiné*⁴; ma una situazione geograficamente assai più ampia e articolata, estesa anche a tutto l'Occidente europeo e africano. È stato detto, ed è giusto, che la cultura imperiale romana è al tempo stesso la prima cultura europea.

Da questo momento in poi è quindi possibile, e necessario, trattare dell'impero come di un'unità culturale (allo stesso modo, come comprese per primo Mommsen, la storia politico-amministrativa imperiale è sempre più anche storia delle province). Questo, se da un lato facilita l'approccio dello studioso moderno, lo complica di altrettanto: al vantaggio dell'omogeneità (che è comunque relativa) corrisponde infatti l'enorme estensione del quadro spaziale, non dominabile nell'ambito di una breve esposizione. Dobbiamo qui limitarci a tracciare alcune linee di tendenza generali, prendendo le mosse dai fattori sostanzialmente unitari, che possono venir enucleati all'interno della compagine variegata dell'impero.

In primo luogo, è opportuno spiegarsi su alcuni concetti centrali, più volte affrontati, anche in questa stessa opera: sostanzialmente, il carattere multipolare dell'arte romana, e gli eventuali nessi sociologici di questa, che è sembrato di poter identificare con la struttura stessa della cultura artistica romana⁵.

A mio avviso, il modello multipolare e quello bipolare non sono alternativi ed esclusivi, dal momento che non si pongono sullo stesso piano concettuale: il primo è sostanzialmente una chiave descrittiva di una situazione «già data», il secondo è un tentativo di risalire a spiegazioni strutturali, economico-sociologiche. È giusto dire che esistono stili «di genere» (per esempio, arte pubblica, arte privata) ma con ciò si resta all'interno di un processo che è, perciò stesso, considerato come esistente a priori. I due metodi non sembrano alternativi, ma possono essere, ad esempio, successivi. Se restiamo

all'interno della seconda via, a problema non può naturalmente risolversi sul piano di una definizione formale: in questo senso, è illusorio, ad esempio, stabilire una continuità tra «arte plebea» e «arte provinciale» sulla base di qualità intrinseche (che spesso sono solo definite negativamente: di qui lo pseudoconcetto di «anti-classico»); meno arbitrario forse è riconoscere le tendenze strutturali di fondo che hanno determinato la scelta, in positivo, di determinati stili (con un'opposizione al modello «classico» ellenistico-romano che è, innanzitutto, politica, che se ne avesse piena coscienza o meno). È forse possibile, a partire da qui, identificare equivalenze tra varie espressioni artistiche (ad esempio, «arte plebea» e «arte provinciale») non sul piano, per esprimerci in termini etnologici, della diffusione, ma sul piano della convergenza.

A questo livello sembra indubbio che – nel momento storico che qui ci occupa – la polarità «arte plebea» / «arte aulica» (quest'ultima comprensiva tanto dell'arte pubblica che dell'arte privata) non sia più operativa all'interno di una compagine ormai consolidata quale è quella imperiale: il conflitto si sposta ormai dal centro alla periferia, dal mondo ormai unificato (economicamente, politicamente, culturalmente) dell'*urbanitas* greco-romana a quello marginale delle plebi non urbanizzate (non ellenizzate, non romanizzate). È solo a questo livello, tra l'altro, che sarà possibile recuperare il concetto centrale di crisi, corrispondente alla fine del mondo antico già nella coscienza dei contemporanei⁶: concetto non a caso accantonato in favore di una continuità culturale ininterrotta attraverso il medioevo fino all'età moderna da chi analizza i problemi culturali dall'interno e non come funzioni – autonome quanto si vuole, ma funzioni – della società.

Le *élites* cittadine – che rappresentano fin dall'inizio la base del consenso alla romanizzazione – costituisco-

no la struttura stessa dell'impero, ciò che non poteva non risolversi nella progressiva marginalizzazione (all'interno e all'esterno) delle culture non urbane. In ultima analisi, la fine della cultura antica sembra coincidere con il rovesciamento di questo rapporto. Ogni «rinascita» successiva sarà infatti determinata dalla ripresa di un'egemonia della città sulla campagna.

Tutto quanto abbiamo detto fin qui significa che mai come in questo momento storico l'egemonia del modello urbano fu più assoluta, e più unitaria la cultura, sostanzialmente «cittadina», dell'impero romano. È stato osservato che un viaggiatore antico poteva spostarsi dalla Britannia alla Mesopotamia senza alcun problema di spaesamento: avrebbe alloggiato nelle stesse caupone, si sarebbe bagnato nelle stesse terme, diletta- to negli stessi teatri, e sarebbe stato ovunque in grado di comprendere e farsi comprendere nella stessa lingua, il greco, divenuto ormai, e proprio attraverso la media- zione romana, linguaggio internazionale comune. Qualcosa di analogo, insomma, alla società europea di *ancien régime* descritta in tante memorie settecentesche, con i suoi letterati, il suo teatro, il suo francese.

Non c'è dubbio che, in una situazione del genere, sia possibile tracciare un quadro generale sulla base della sola cultura «ufficiale» del centro urbano, senza rischio di travisare gravemente le particolarità regionali dell'impero, che sostanzialmente si adeguano alla prima (pur nella varietà dei linguaggi, che solo ora le numero- se monografie che continuano ad apparire sulle singole province ci permettono di conoscere meglio). Del resto, non c'è dubbio che è proprio questa omogeneità di fondo a permettere una complessa dialettica culturale tra centro e periferia, che non è a senso unico, ma ammet- te anche l'apporto sostanziale delle province all'elabo- razione di una cultura comune.

2. *L'età flavia.*

La politica culturale dei Flavi doveva seguire linee obbligate: espressione dei ceti italici municipali e dell'esercito, la dinastia non poteva riconoscersi nell'aristocrazia senatoria, e ancor meno nei progetti di monarchia carismatica e orientaleggiante vagheggiati da Nerone. Se da un lato quindi il suo governo si caratterizza per una scelta tendente al consolidamento del potere imperiale sul piano amministrativo e militare, con l'eliminazione della gestione di tipo «privatistico» affidata ai liberti imperiali e la creazione di una burocrazia equestre; dall'altro, sul piano formale, non poteva non orientarsi verso un recupero dei valori «italici» tradizionali, caratterizzati dalla prevalenza del pubblico sul privato, dall'esibizione di modestia e semplicità: in altre parole, in direzione di un'ideologia sostanzialmente «catoniana». È caratteristica, da questo punto di vista, la posizione culturale di un tipico rappresentante delle nuove classi municipali giunte al potere con i Flavi, Plinio il Vecchio, quale ci appare attraverso la sua opera, o anche dagli squarci biografici lasciatici dal suo nipote e figlio adottivo. Così, Plinio il Giovane caratterizza l'attività pubblica dello zio⁷ ricordando come egli si recasse ancora in piena notte a prendere le istruzioni per il suo lavoro da Vespasiano, anch'egli indefesso lavoratore notturno. Le idee di Plinio sulla prevalenza del pubblico sul privato nella utilizzazione delle opere d'arte emerge in piena luce attraverso alcune notazioni personali (che certamente non dipendono da altre fonti): la più notevole riguarda l'opposizione tra un *homo novus* municipale, come Agrippa, e un imperatore di antica nobiltà come Tiberio⁸:

Lisippo... realizzò tra le altre statue l'atleta che si deterge (*apoxyomenos*) che Marco Agrippa dedicò davanti alle

terme da lui costruite, amatissimo dall'imperatore Tiberio. Questi non riuscì a moderarsi in questo caso – nonostante l'autocontrollo che dimostrò all'inizio del suo principato – e lo fece trasferire nella sua stanza da letto, ponendo in sua vece un'altra statua. Ma l'indignazione del popolo romano fu tale da pretendere con alti clamori in teatro che l'*apoxyomenos* fosse ricollocato al suo posto: l'imperatore dovette rinunciare alla amatissima statua, e la restituí.

E ancora⁹:

Ma fu Cesare il dittatore ad attribuire il piú grande prestigio ai quadri... e dopo di lui Marco Agrippa, pur essendo uomo piú propenso alla rusticitá che alla raffinatezza. Rimane infatti di lui uno splendido discorso, degno del piú grande dei cittadini, sulla necessitá di rendere pubbliche tutte le opere d'arte, quadri o statue che fossero, cosa certo assai preferibile all'esilio nelle ville private.

Non c'è dubbio sulla lettura che Plinio dà di questi episodi, in chiave di modello ideale valido per l'attualità: dietro il «provinciale» e «rustico» Agrippa riconosciamo facilmente lo stesso Vespasiano – come appare chiaramente dal parallelismo con un altro passo¹⁰:

Ma le piú famose opere tra quelle che ho ricordate e che sono state portate a Roma l'imperatore Vespasiano le ha dedicate nel tempio della Pace e nelle altre sue opere pubbliche: quelle stesse che Nerone con la sua violenza aveva fatto trasportare a Roma e aveva collocate nelle sale della Domus Aurea.

Siamo in presenza di un modello di comportamento che oppone l'egoismo tirannico dei Giulio-Claudii (Tiberio, Nerone) alla politica filantropica e popolare dei Flavii, che riconosce le sue radici politiche e ideali in una

particolare tradizione repubblicana, quella dei *novi homines* di origine municipale, da Catone ad Agrippa¹¹. L'ideologia «populista» dell'imperatore si manifesta in episodi come quello, di strano sapore attualizzante, relativo alla ricostruzione del tempio di Giove Capitolino, in cui egli «pose mano per primo all'asportazione delle macerie e trasportò a spalla alcuni carichi»¹². Del tutto coerente è il rifiuto di riconoscersi un'origine divina, che alcuni adulatori si erano affrettati ad attribuirgli¹³.

Il risvolto figurativo può facilmente rintracciarsi nei ritratti dei due primi rappresentanti della dinastia, e in particolare in quello di Vespasiano, che ne riproducono, spesso con ostentazione e compiacenza, le caratteristiche fisiche: «Fu di corporatura tarchiata, di membra compatte e robuste, con il viso disposto come di chi si sforzi: a proposito di questo un burlone, in modo abbastanza spiritoso, alla richiesta di dire qualcosa anche su di lui: “Te lo dirò, disse, quando avrai smesso di scaricare il ventre”»¹⁴.

Il modello ovviamente è ancora una volta quello elaborato nel corso della tarda repubblica per una classe dirigente rivolta a recuperare un'improbabile *rusticitas primigenia* (modello che è strettamente legato all'ideologia della *novitas*).

Quasi nulla si è conservato della scultura ufficiale dei due primi imperatori della dinastia. Un elemento importante, per quanto esiguo, è da riconoscere nel frammento del rilievo proveniente dall'arco a tre fornici, dedicato a Tito, che si apriva sul lato curvo del Circo Massimo, e che dall'iscrizione, trascritta nel medioevo, si può datare al 79¹⁵. Il frammento, che rappresenta una testa di grandi dimensioni, è molto vicino, stilisticamente, al grande fregio traiano, inserito nell'arco di Costantino. Altri frammenti analoghi, conservati nell'*Antiquarium* del Foro (inediti), appartenevano forse al restauro traiano del Foro di Cesare. L'attività di que-

sta bottega sembra così prolungarsi per qualche decennio, coprendo almeno i quarant'anni compresi tra la morte di Vespasiano e quella di Traiano, e quindi certamente l'intero regno di Domiziano. Non è dunque accettabile il tentativo di spostare in età traiana l'arco di Tito, sulla base dell'indubbia concordanza stilistica che i rilievi di questo presentano con le botteghe attive nel Foro di Traiano, e dell'affinità architettonica, innegabile, con l'arco di Traiano a Benevento¹⁶. La contemporanea presenza in Roma di botteghe molto più tradizionali e classicistiche, dimostrata dalla scoperta dei rilievi della Cancelleria, conferma solo la complessità della situazione culturale urbana, e l'improponibilità degli schemi d'interpretazione semplicistici con cui molti studiosi tendono ad affrontarla. Del resto, problemi analoghi pone anche la decorazione traiana dei Fori di Cesare e di Traiano.

Nonostante le distruzioni successive alla *damnatio memoriae* (e nonostante le difficoltà di documentazione che ne derivano) il periodo di Domiziano è senz'altro meglio conosciuto. Sappiamo del resto che si trattò di una fase particolarmente intensa, per quanto riguarda l'edilizia pubblica, e in particolare i monumenti commemorativi, di cui non molto ci è rimasto¹⁷.

Monumento chiave è certamente l'arco di Tito¹⁸, che deve la sua salvezza al nome del dedicatario (esattamente come il complesso del Foro Transitorio, ride-dicato a Nerva). Non è chiara la funzione del monumento, caratterizzato da un'iscrizione insolitamente sobria, con la sola dedica a Tito divinizzato (che ne dimostra la datazione, successiva alla morte dell'imperatore, certamente nell'ambito del regno di Domiziano). Si è sottolineato di recente la particolare posizione dell'arco, all'interno dell'ampia sistemazione dell'area compresa tra Foro e Palatino da parte di Domiziano¹⁹. Un'iscrizione scoperta nelle vicinanze, con una dedica

a Tito delle trentacinque tribú nell'ambito delle distribuzioni frumentarie, potrebbe contribuire al chiarimento dei vari problemi topografici e funzionali che il monumento pone.

Importantissima, per la conoscenza del rilievo storico romano nella sua piú matura realizzazione, è la decorazione scultorea, che comprendeva un piccolo fregio con figure praticamente a tutto tondo, rappresentante in origine l'intero trionfo di Tito (del tutto analogo a quello dell'arco di Traiano a Benevento), di cui resta solo un tratto al centro del lato orientale. Come veri e propri *excerpta* di questo, ingrandimenti destinati a illustrare i due episodi salienti del trionfo, vanno considerati i due grandi rilievi all'interno del fornice: sul lato sud è rappresentato il momento in cui il settore del corteo che trasporta le prede del tempio di Gerusalemme (le trombe d'argento e il candelabro a sette braccia, conservati nel vicino tempio della Pace) sta per passare al di sotto della porta trionfale. I cartelli ansati dovevano contenere le scritte – certamente dipinte – che illustravano, secondo il costume tradizionale, i vari episodi vittoriosi. Questo dettaglio e la rappresentazione plastica della porta, limitata alla sua metà di destra, dimostrano che il rilievo doveva essere abbondantemente completato con la pittura, ciò che doveva accentuarne potentemente la spazialità, già notevole. L'elemento illusionistico cosí introdotto (particolarmente impressionante nella resa dell'arco) permetteva di prolungare nello sfondo aereo (certamente dipinto di azzurro, su cui si stagliavano l'oro e l'argento delle prede) la complessa sovrapposizione di piani, molto piú ricca e articolata del solito: effetto ulteriormente accentuato dal movimento circolare che descrive la processione, emergendo al centro e ruotando da sinistra a destra. Si tratta certamente del punto piú avanzato di espressione spaziale mai raggiunto fino ad allora dal rilievo antico²¹.

Del tutto analoga, anche se piú tradizionale, la scena rappresentata nel pannello opposto, dove appare il momento culminante del trionfo: la quadriga dell'imperatore, coronato dalla Vittoria, preceduta dai littori e dalla dea Virtus, seguita dalle figure allegoriche che rappresentano i Geni del popolo e del Senato. Anche qui, il completamente dipinto dello sfondo, su cui si stagliava il vario movimento dei fasci, doveva accentuare enormemente l'effetto di spazialità atmosferica infinita.

Un linguaggio radicalmente diverso caratterizza i due grandi pannelli, appartenuti a un monumento onorario di Domiziano, scoperti nel 1939 in Campo Marzio, sotto il palazzo della Cancelleria²². Si tratta con tutta evidenza di parti di un monumento smontato, probabilmente in età adrianea, e trasportate in un atelier di scultori, per essere riutilizzate. La data probabile dello smontaggio e la rilavorazione del ritratto di Domiziano – trasformato in quello di Nerva, come avvenne anche nel caso di una statua equestre in bronzo, scoperta in anni piú recenti a Miseno²³ – escludono che si trattasse di un monumento distrutto a seguito della *damnatio memoriae* del primo. È quindi probabile che il monumento di origine non fosse un arco onorario, ma una struttura in qualche modo funzionale: la probabile appartenenza dei rilievi a un arco quadrifronte²⁴ e la cronologia dello smontaggio rendono possibile che si trattasse della porta trionfale, forse realizzata da Domiziano in seguito alla vittoria sui Chatti nell'83 e ricostruita da Adriano dopo un incendio²⁵. Se questa ipotesi coglie nel segno, saremo in grado di datare con precisione i rilievi in un periodo compreso tra l'83 e l'85, quando la porta appare nelle monete di Domiziano.

Nei due rilievi conservati si riconoscono rispettivamente (rilievo B) l'*adventus* di Vespasiano a Roma nel 71 e l'incontro con il giovane Domiziano (rilievo A); una *profectio* di Domiziano per un'impresa militare (qui il

ritratto dell'imperatore è rilavorato come Nerva). Lo stile è quello del classicismo di matrice giulio-claudia, appena animato dal colorismo di alcune teste (Marte, Genio del Senato) profondamente lavorate a trapano. Ma, a parte questi dettagli – che comunque confermano il livello cronologico –, il rilievo è ottenuto in modo rigorosamente tradizionale, con due soli piani di profondità perfettamente paralleli tra loro, in cui la resa più o meno plastica corrisponde all'importanza gerarchica dei personaggi. Nessuna traccia della straordinaria ricerca spaziale che caratterizza i rilievi dell'arco di Tito, che pure sono contemporanei: insostenibile, naturalmente, è il tentativo di attribuire i rilievi della Cancelleria a età adrianea²⁶.

La dimostrazione della compresenza di atelier che, pur lavorando allo stesso livello di ufficialità, sono portatori di pratiche di bottega e di livelli stilistici totalmente diversi – anzi opposti – non potrebbe essere più evidente: siamo in presenza di un caso evidente di quella «non contemporaneità del contemporaneo», più volte illustrata²⁷, che deve metterci in guardia contro gli schemi semplificatori e omogeneizzanti, che costituiscono ancora oggi tanta parte della produzione storico-artistica sull'antichità (in particolare ellenistica e romana) e sono responsabili dei tanti naufragi ermeneutici che costellano la nostra ricerca.

Del resto, analoghi scarti stilistici si riscontrano anche in altre sculture, certamente di età domiziana. Spiccano tra queste due fregi con soggetti mitici, quello con il mito di Aracne del Foro Transitorio²⁸ e quello probabilmente appartenente alla scena del teatro di Balbo, ricostruita dopo l'incendio dell'80²⁹. In ambedue domina una concezione classicistica, determinata certamente anche dal genere stesso della rappresentazione e dai modelli cui si era fatto ricorso. È molto interessante notare come la decorazione architettonica conte-

stuale (ad esempio, nei rilievi del Foro Transitorio) esprima una visione totalmente opposta, di una ricchezza plastica e chiaroscurale «barocca» che è tipica del genere nel periodo tardo-flavio. Viceversa, nell'architettura traianea prevale semmai un gusto di nuovo classicheggiante, che risale – anche nella scelta dei modelli – all'età augustea³⁰.

Del tutto caratteristica è questa scissione tra linguaggi formali perfettamente contemporanei, scissione spiegabile con l'attività di botteghe diverse, ma ancor più con l'importanza delle tradizioni «di genere»: i due fatti non sono del resto alternativi, dal momento che singoli «generi» venivano in parte trattati da botteghe diverse.

Un caso rivelatore è costituito dal complesso di sculture proveniente dal sepolcro degli Haterii³¹. In particolare, il salto qualitativo è sensibile tra le parti in cui appaiono le figure umane e i fregi ornamentali. Ad esempio, i grandi busti di divinità sono realizzati con un fare rigido e secco, con un classicismo di maniera che risale senza dubbio ai modelli: imitazione fedele, quanto banale, del «genere», che mostra la scarsa familiarità degli scultori con opere a tutto tondo di grandi dimensioni. Anche le figurine che animano i rilievi, se esaminate nel dettaglio, si caratterizzano per uno schematismo generico, bozzettistico, che rivela la stessa scarsa dimestichezza con la resa della figura umana. Viceversa, le stesse maestranze sembrano trovarsi perfettamente a loro agio nell'esecuzione degli elementi vegetali, o comunque ornamentali, che ricoprono le parti architettoniche del monumento, tutti realizzati con perfetta padronanza tecnica e piena aderenza formale, fino a livelli di espressione del tutto straordinari, come nel celeberrimo «pilastro delle rose», dove la rappresentazione degli effetti atmosferici su superfici animate raggiunge uno dei livelli più avanzati mai toccati dall'arte antica.

Questo scarto tecnico e qualitativo tra le varie parti del monumento (che, sul piano stilistico, non è assente nei complessi ufficiali, come abbiamo visto), insieme al quasi totale isolamento di esso all'interno dell'arte imperiale, si spiega, a mio avviso, con l'eccezionalità della committenza: sembra che si debba trattare dell'opera di un atelier (appartenente agli stessi proprietari della tomba) normalmente attivo in un settore diverso, e cioè nella decorazione architettonica (anche di monumenti ufficiali, come quelli che sono riprodotti in un rilievo appartenente al monumento) e nella produzione estensiva di oggetti «minori», come are, basi, cippi funerari, ecc.

3. *Il «Maestro delle imprese di Traiano».*

Non è forse un caso che le massime espressioni della storiografia e della cultura artistica romana si trovino ad essere contemporanee. Non è neppure un caso, certamente, se ambedue vennero a collocarsi piuttosto alla fine che all'inizio di uno sviluppo: dopo Traiano, la compagine dell'impero verrà a poggiare su equilibri sostanzialmente nuovi, che non hanno quasi più rapporto con le tradizioni repubblicane. La fine della conquista e l'organizzazione sistematica delle strutture amministrative aprono un'epoca radicalmente diversa da quella precedente, di cui la complessa ed enigmatica figura di Adriano segna la nascita, con una polarizzazione di segno sistematicamente ribaltato rispetto alle posizioni del precedente imperatore³². Che questa opposizione si estendesse fino a coinvolgere l'ambito della cultura figurativa apparirà meglio in seguito: ma non è possibile non segnalare fin da ora almeno quello che ne costituisce l'episodio paradigmatico, la disgrazia e l'eliminazione brutale della personalità che aveva

segnato di sé, con le sue grandiose realizzazioni architettoniche, il periodo di Traiano: Apollodoro di Damasco³³.

Il segno dei tempi, come si è detto, investe tutti i settori: l'esaurimento dopo Tacito della grande tradizione storiografica senatoria di origine repubblicana va di pari passo con la scomparsa dei giuristi provenienti dall'ambito della nobiltà romana, sostituiti ormai dai giuristi-funzionari³⁴.

Non è quindi arbitrario, forse, mettere in parallelo l'ultimo fiorire della storiografia classica – l'opera di Tacito, appunto – con l'opera di quel «Maestro delle imprese di Traiano», la cui personalità – delineata magistralmente da Ranuccio Bianchi Bandinelli³⁵ – campeggia isolata, e senza successori: modello definitivo, ultima e perfetta realizzazione di un lungo percorso culturale, che aveva portato alla piena assimilazione del linguaggio artistico ellenistico nell'ambito dell'arte ufficiale romana. L'esemplarità di questo episodio è forse anche il risultato del suo carattere di atto in qualche modo conclusivo e non più ripetibile di un processo plurisecolare, giunto al suo compimento.

Tale esemplarità è già nel progetto stesso di realizzare una struttura pubblica di impegno e dimensioni forse mai più raggiunte in seguito, almeno nell'ambito del mondo antico³⁶. L'apparato figurativo, che ne costituiva parte integrante, ci è fortunatamente pervenuto in parte notevole, e – almeno per quanto riguarda la colonna – non separato dal contesto originario.

Importanti studi recenti – anche per merito del restauro appena terminato, che ha dato luogo a un riesame minuto e a una documentazione fotografica ricchissima – permettono ormai di accostarsi al monumento in modo non parziale, e di accedere a una comprensione meno episodica e unilaterale di esso³⁷.

Per questo è indispensabile tener conto del contesto

originario della colonna, il cui attuale isolamento – che potrebbe facilmente indurre a una lettura errata – è solo il risultato della scomparsa quasi totale del grandioso complesso monumentale, di cui essa costituiva un elemento – fondamentale, ma pur sempre parziale. Questa connessione strettissima tra le parti, che venivano a costituire un insieme fortemente strutturato e integrato, con una sintassi complessiva degli spazi che raccordava saldamente le parti, gerarchizzandole intorno ai nuclei espressivi fondamentali, era già perfettamente evidente agli osservatori antichi, come chiarisce, in modo esemplare, l'episodio narrato da Ammiano Marcellino a proposito della visita di Costanzo II nel 357³⁸:

Ma quando giunse al Foro di Traiano, complesso unico al mondo,... rimase immobile, attonito, volgendo in giro la mente per le grandiose architetture, indicibili e inaccessibili ai mortali. Rinunciando a ogni speranza di realizzare qualcosa di simile, egli affermava di volere e potere imitare la sola statua equestre di Traiano, collocata al centro della piazza. Ma il principe Ormizda... che gli stava accanto, gli rispose con raffinata malizia: Prima, o imperatore, dovrai ordinare la costruzione di un'altrettale scuderia: il cavallo di cui disponi l'esecuzione ha bisogno di un alloggio della stessa ampiezza di quello che stai guardando.

A un primo sguardo, la colonna non sembra godere di una situazione polare così determinante come quella della statua equestre: chiusa in uno spazio esiguo, costretto tra la basilica Ulpia e le biblioteche, essa non apparteneva in senso stretto all'area del Foro, ma all'articolazione che collegava con questo il retrostante tempio di Traiano. Sembra quindi indubbio che la costruzione del tempio stesso – realizzata ovviamente solo da Adriano, dopo la morte e la divinizzazione di Traiano – fosse già prevista nel progetto originario, come si

deduce dalla scelta, che sappiamo originaria, della colonna come sepolcro dell'imperatore. Questa potrebbe alludere al pilastro cilindrico che costituiva l'asse del Mausoleo di Augusto, analogamente occupato in basso dall'urna cineraria dell'imperatore, e sormontato in alto dalla sua statua. Le caratteristiche di non visibilità di questa, che è una vera e propria struttura segreta del Mausoleo, non sono poi del tutto diverse da quelle della colonna, la cui sola sommità emergeva alla vista dagli edifici circostanti, con la statua dell'imperatore, analogamente allusiva alla tomba sottostante. Questa relativa inaccessibilità – certamente programmatica – va tenuta in considerazione quando ci si ponga il problema della «visibilità» dei rilievi, che forse è uno pseudoproblema. Certo, un'osservazione piú ravvicinata doveva essere in parte possibile dalla sommità e dalle aperture degli edifici circostanti: ma, come è stato giustamente osservato, in nessun modo si sarebbe potuto seguire la successione degli episodi, che avrebbe richiesto una continua circolazione intorno alla colonna ai vari livelli, chiaramente impossibile. La visione unica prevista sembra dunque quella dal basso, per di piú fortemente scorciata a causa della ristrettezza dello spazio. È quindi probabile che colga nel vero chi ha proposto, di recente, una leggibilità episodica, basata su episodi nodali disposti verticalmente: ma a parte la considerazione che, anche in tal modo, le figurazioni piú alte risultavano comunque quasi illeggibili, resta il fatto innegabile che il senso di lettura preordinato, almeno teoricamente, non può che essere quello elicoidale, determinato dalla struttura stessa della colonna: tanto piú per un osservatore antico, le cui forme mentali erano fortemente condizionate dal tipo di lettura normale, definita dalla forma del libro, il *volumen*. Si è molto discusso sulla possibilità che la Colonna Traiana riproduca rotuli con pitture; ma l'esistenza di oggetti del genere, del tutto improbabile, ha

finito per svalutare questo tipo di approccio, oggi per lo piú respinto dagli studiosi. Si tratta però di un'impostazione del problema del tutto meccanica e non necessaria: è la forma stessa della colonna che – nell'immaginario collettivo antico – non poteva che venir percepita «sotto forma di libro» (ciò che ovviamente non è piú vero per un osservatore moderno).

A mio avviso, una premessa del genere toglie ogni urgenza e drammaticità al problema della possibilità di lettura: è cioè evidente che la serie dei rilievi, almeno nel senso elicoidale, non era in alcun modo visibile in progressione – e del resto, per la maggior parte non era visibile in alcun modo. Ma questa della «leggibilità» sembra una preoccupazione moderna, per nulla condivisa in antico. Cosa era visibile – almeno nei dettagli – del fregio del Partenone, compresso nel limitato e oscuro spazio tra peristasi e cella, discernibile secondo un ristrettissimo angolo di visione? Il problema del resto non riguarda solo le arti figurative, ma si estende a documenti che, per essere scritti, ci appaiono come precostituiti per la lettura. Eppure, in molti casi – come ad esempio le stele che recano i verbali relativi ai *ludi saeculares* (alte tre metri e redatte in caratteri minuti) – è certo che la lettura stessa ne era del tutto impossibile.

L'evocazione stessa di questo tipo di iscrizioni può però suggerire una possibile soluzione: si tratta per lo piú di trascrizioni di resoconti, il cui testo ufficiale era conservato altrove; in qualche modo, cioè, di oggetti simbolici, allusivi a realtà a cui si poteva accedere indipendentemente. In altri termini, piú di «monumenti» che di «documenti». Avvicinandosi a un'area piú «figurativa», un caso paradigmatico è quello della grande pianta marmorea di età severiana, esposta nel *Templum Pacis*. Come è stato osservato già da tempo³⁹ le dimensioni stesse della pianta non avrebbero in alcun

modo permesso di distinguere i minuti particolari topografici, né le stesse didascalie iscritte sulla parte piú alta della parete: ma qui è praticamente certa la natura emblematica della rappresentazione, allusione monumentale alla vera pianta catastale conservata nello stesso *Templum Pacis*, in cui si deve riconoscere la sede della *praefectura urbis*⁴⁰.

Se cosí è, dobbiamo forse interpretare, analogamente, la Colonna Traiana come il simbolo di una realtà «altra», come il «monumento» di un «documento»: solo per quest'ultimo il problema dell'accessibilità totale (della «leggibilità») si può porre in tutta la sua ampiezza. Si è già detto della evidente natura di «libro» che la colonna non può non rivestire: le figurazioni allora non saranno altro che la trascrizione figurativa (alla maniera di una *biblia pauperum*) di un testo di analogo argomento, che naturalmente – in analogia con gli esempi ricordati in precedenza – non sarà stato lontano. Un «libro» marmoreo monumentale tra due biblioteche non può che rimandare a un'opera contenuta nelle stesse biblioteche. È molto probabile che in esse fossero conservati i *commentarii* delle guerre daciche, redatti dallo stesso Traiano, a imitazione di Cesare⁴¹. Possiamo agevolmente pensare che nell'ambito del vicino Foro (dove sappiamo che esistevano *auditoria*)⁴² fossero organizzate letture pubbliche di questi *commentarii*, analogamente a quanto avveniva nella Biblioteca di Alessandria, per disposizione di Claudio, per le opere storiche redatte da questo imperatore⁴³.

L'idea sottesa alla lunga narrazione è quella di un itinerario, una sorta di carta geografica che unifica sostanzialmente lo spazio e il tempo⁴³. Anche questo aspetto si addice alle caratteristiche dei *commentarii*: si ricordi la descrizione della Gallia che precede i *Commentarii della guerra gallica* di Cesare. Del resto, all'interno del lungo fregio si distinguono chiaramente due tipologie

diverse di schemi rappresentativi: le scene realmente narrative sono solo 79 su 155, cioè metà circa. Le altre sono classificabili entro la categoria che è stata definita «di status» o di funzione: basati cioè sulla enunciazione formulare di singoli momenti cerimoniali che scandivano ritualmente l'azione dell'*imperator*: partenza, lustrazione, discorso, prigionieri, clemenza, ritorno, liberalità. Motivi che corrispondono, sostanzialmente, al *titulus-elogium* di tanti monumenti romani (onorari e funerari) e che ci rinviano ancora una volta ai modelli repubblicani delle *tabulae triumphales*, i quadri muniti di didascalie che illustravano le campagne militari e che venivano trasportati nel corteo trionfale. Come in questi ultimi, è qui caratteristica la presenza di elementi cartografici, narrativi e cerimoniali alternati secondo un ritmo preciso, che è tipico dell'arte «storica» romana⁴⁵.

Complemento necessario del fregio «storico» della Colonna Traiana è il grande rilievo reimpiegato – smontato in quattro sezioni – nell'arco di Costantino⁴⁶. Si tratta del più grandioso rilievo «storico» romano che ci sia pervenuto: le lastre conservate misurano più di 18 metri ma, tenendo conto dell'incompletezza sui due lati e degli altri frammenti conservati, è stata calcolata una lunghezza complessiva di non meno di 30 metri. Anche l'altezza del fregio è impressionante: 2,98 metri. Non sappiamo dove esso fosse collocato in origine: una possibile provenienza dal Foro di Traiano contrasta con la descrizione – riportata in precedenza – della visita di Costanzo II, che sembra dimostrare la perfetta conservazione del Foro ancora alla metà del IV secolo, e quindi molto dopo la riutilizzazione delle sculture nell'arco di Costantino.

Si è anche proposto di attribuire il rilievo a un monumento commemorante la guerra contro i Daci di Domiziano⁴⁷, ciò che naturalmente non si può escludere sulla base del solo dato stilistico (i ritratti dell'imperatore

sono tutti rilavorati in età costantiniana). Rispetto alla colonna, il fregio rappresenta una sorta di sintesi simbolica, in cui sono inseriti alcuni momenti essenziali delle imprese e del trionfo di Traiano. Da destra a sinistra troviamo: la conquista di un villaggio dacico; una carica di cavalleria guidata dall'imperatore; l'ingresso a Roma di Traiano, accolto da Virtus e coronato dalla Vittoria. Nel rilievo erano dunque rappresentati anche gli episodi del trionfo, non inseriti nella colonna, ciò che conferma la complementarità dei due monumenti. Nel grande rilievo emergono con chiarezza maggiore gli elementi di consonanza con l'arte del medio ellenismo pergameno, dove dobbiamo cercare i lontani modelli (ideologici, ma anche stilistici) di quest'opera. Non c'è dubbio infatti che le vittorie sui Daci sono espresse in termini del tutto analoghi alle vittorie degli Attalidi (in particolare di Attalo I) sui Galati: la scena dell'imperatore che assale a cavallo i barbari riproduce un modello, probabilmente pittorico, di cui ci sono rimaste infinite repliche e rielaborazioni in opere di artigianato delle più varie epoche e funzioni (dalle urne etrusche alla ceramica romana). A sua volta, questo modello risaliva a prototipi anteriori, dell'età di Alessandro, di cui il celebre mosaico della Casa del Fauno a Pompei ci ha conservato una copia: il motivo essenziale è sempre la vittoria greca sui barbari, che autorizza e giustifica il potere regale.

Anche sul piano stilistico possiamo risalire a opere pergamene del medio ellenismo (non si dimenticherà, tra l'altro, la stretta connessione fra Traiano e Pergamo, concretatasi, dopo la morte dell'imperatore, nella costruzione sull'acropoli della città dell'immenso *Traianeum*, sorto probabilmente al posto del santuario dinastico di Eumene II: un'evidente replica dell'altrettanto grandioso tempio di Traiano in Roma, sorto, come sappiamo, alle spalle del Foro e della Colonna Traiana).

Il riferimento inevitabile è il grande fregio dell'Ara di Pergamo che, pur nella diversità tematica (qui puramente mitica, anche se con ovvi rinvii simbolici agli avvenimenti contemporanei), presenta indubbe affinità stilistiche con il fregio traiano. In primo luogo, le dimensioni non sono troppo lontane: il rilievo pergameno misura in altezza 2,30 metri e presenta uno sviluppo di ben 120 metri. Ma soprattutto impressiona l'analogia delle scelte formali, che si esprimono nell'enorme sporgenza del rilievo, nella complessità compositiva e nell'espressione violenta del movimento, sottolineata dai contrasti chiaroscurali, accentuati fino al parossismo. Il confronto fa emergere comunque anche sostanziali differenze: principale tra tutte, la ricchezza e la molteplicità dei piani, assai superiore nel rilievo traiano, il quale tra l'altro presenta figure che, pur articolandosi su due o tre livelli in altezza, non occupano tutto lo sfondo del rilievo, un breve settore del quale, alla sommità, è ancora disponibile per l'indicazione di elementi di paesaggio (alberi, le capanne del villaggio dacico) o comunque di atmosfera (vessilli ondeggianti al vento, aste variamente disposte) che creano quelle tipiche soluzioni aeree e illusionistiche, già riscontrate nei rilievi dell'arco di Tito. Non si deve dimenticare comunque che nel grande fregio dell'Ara di Pergamo l'impostazione ancora parzialmente classicistica del rilievo si spiega anche per il carattere mitico della rappresentazione, che seguiva le regole particolari del genere. Soluzioni radicalmente diverse presenta infatti il «piccolo fregio» con le storie di Telefo, che per questo è stato datato – del tutto ingiustificatamente – in epoca più tarda. In realtà, l'impostazione spaziale del rilievo di Telefo, che dipende da modelli pittorici più antichi, si spiega proprio in base al carattere «storico» della rappresentazione, pertinente quindi a un «genere» diverso, in cui la spazialità, il paesaggio con le sue caratteristiche di ambienta-

zione «geografica» costituiscono una caratteristica necessaria.

Anche da questo punto di vista, il confronto con il complesso traiano appare chiarificatore: la colonna e il fregio dell'arco di Costantino costituiscono parti integranti – con contenuti, e quindi linguaggi, diversi – di un unico complesso rappresentativo, esattamente allo stesso modo in cui, nell'Ara di Pergamo, si oppongono – e si completano – il grande fregio mitico e il piccolo fregio «storico».

4. *Da Adriano a Marco Aurelio.*

Il principato di Adriano ci appare, da ogni punto di vista, come una svolta radicale nella storia dell'impero: in questo, la documentazione figurativa conferma perfettamente quanto sappiamo per altra via sulle caratteristiche strutturali e ideologiche del periodo. La rinuncia definitiva a ulteriori conquiste (anzi, l'abbandono di alcuni territori conquistati da Traiano) si associa all'attività di riordinamento e ristrutturazione in ogni campo (militare, politico, amministrativo) che caratterizza questi anni, e che lascerà una traccia profonda in tutta la storia successiva dell'impero. È allora che viene definitivamente impostata la riforma degli uffici, che si traduce nella organizzazione di una burocrazia imperiale, ormai senza nessun rapporto con la tradizione repubblicana, romano-italica, a cui si adegua ancora pienamente l'ideologia traiana. Si tratta di una scelta in cui le province (e non solo quelle orientali) assumono, anche formalmente, il peso determinante, che esse detenevano da tempo sul piano strutturale (ad esempio, economico). Non è un caso che una simile rivoluzione culturale sia dovuta a un imperatore di origine provinciale: e le province (anche quelle occidentali) tendono a

rivalorizzare la cultura greca a spese di quella latina, riequilibrando la prevalenza di quest'ultima, a cui viene tolto anche quel tanto di maggior peso politico che ne giustificava la prevalenza. La cultura greca riprende così vigore, e accanto ad essa una cultura provinciale sostanzialmente «bilingue», di cui l'africano Apuleio è il rappresentante più tipico. Altrettanto caratteristico è il contributo che alla «nuova sofistica» di lingua greca darà, in età adrianea, un retore di origine gallica, Favirino di Arles.

Le scelte culturali di Adriano sono dunque perfettamente coerenti con la sua politica: un sistema in cui le province dell'impero sono equiparate, come sostanzialmente analoghe all'antico «centro del potere» romano-italico; una scelta, in definitiva, cosmopolita (che troverà la sua esaltazione più esplicita nel «discorso a Roma» di un altro retore della «nuova sofistica», Elio Aristide) che non poteva non poggiare sull'unica cultura universale allora esistente, quella greca.

Se leggiamo in questa chiave l'attività culturale di Adriano tutto ci apparirà in una luce più chiara (compresi certi episodi della sua politica religiosa, come il discusso episodio di Antinoo). La stessa scelta di stabilire la sua residenza nella grandiosa villa tiburtina – una vera e propria «reggia estiva» – si spiega con questa volontà di prendere le distanze dalla vecchia capitale: una scelta in un certo senso analoga a quella di Luigi XIV al momento dell'abbandono del Louvre e della costruzione di Versailles: atteggiamento in cui il riordinamento assolutistico dello stato si esprimerà ancora una volta, culturalmente, attraverso un recupero del classicismo.

Non è forse un caso che non ci sia pervenuto alcun rilievo ufficiale di carattere «storico» del periodo di Adriano. I tondi reinseriti nell'arco di Costantino (probabilmente da collegare a un monumento in onore di

Antinoo) rappresentano una serie di cacce dell'imperatore, ognuna seguita dal sacrificio a una divinità particolare⁴⁸. La scelta riflette perfettamente l'ideologia dominante, che recupera soggetti e iconografie ellenistiche, a loro volta ispirati al motivo orientale della caccia, come prerogativa del sovrano. Lo stile è quello tipico del periodo, il classicismo neoattico, corrispondente alle necessità e alle tendenze della nuova politica culturale dell'imperatore. È interessante che uno stile analogo si ritrovi nel monumento di Filopappo ad Atene, ancora in piena età traianea.

Di questi anni è il cambiamento del rito funerario, con il prevalere dell'inumazione sull'incinerazione⁴⁹: dietro un fenomeno del genere – che rapidamente si diffuse a tutto l'Occidente dell'impero – non si può vedere semplicemente una moda ellenizzante, lanciata dalla corte, che si sarebbe certamente esaurita in breve. È certo che l'introduzione del nuovo rituale corrispondeva a profonde trasformazioni nelle credenze religiose, diffuse in tutti gli strati della popolazione, con l'emergere sempre più ampio di culti orientali – tra i quali il cristianesimo va assumendo un'importanza notevole.

In ogni caso, conseguenza del nuovo rituale fu l'impiego via via più generalizzato dell'uso del sarcofago – di cui qualche esemplare realizzato in Occidente (come il sarcofago a ghirlande del console dell'87, *Bellicus Trebianus*) risale ancora a epoca domiziana e traianea⁵⁰.

Un gruppo di rilievi ufficiali, attribuibili all'età di Antonino Pio, rivela caratteri stilistici del tutto analoghi a quelli che caratterizzano il periodo adrianeo. Un complesso che risale certamente ai primi anni dell'imperatore è quello relativo al tempio di Adriano divinizzato, nel Campo Marzio, i cui resti sono ancora conservati in piazza di Pietra. Alla decorazione interna della cella appartengono i rilievi con rappresentazioni delle province⁵¹. Già la scelta del soggetto è significativa, con

l'evidente allusione alla fondamentale opera di risistemazione politico-amministrativa della compagine imperiale, realizzata da Adriano. Espressione del tutto coerente dello stile epocale sono le figure allegoriche femminili, rappresentate a fortissimo rilievo sul fondo neutro e liscio, interposto tra i basamenti che sostenevano i pilastri della cella. Solo i forti sottosquadri dei panneggi animano queste frigide rielaborazioni classicistiche, il cui tipo risale certamente – attraverso analoghe realizzazioni di età tardo-repubblicana – a modelli ellenistici, oggi conosciuti quasi esclusivamente attraverso la documentazione letteraria.

Al medesimo complesso va attribuito un gruppo di rilievi, che dovevano decorare il grande arco d'ingresso all'*Hadrianeum*, resti del quale si sono conservati fino alla fine del XVI secolo. A questo arco appartengono certamente il rilievo con scena di *adventus* dell'imperatore (proveniente da piazza Sciarra) esposto sullo scalone del Palazzo dei Conservatori in Roma⁵², e il frammento già alla Villa Torlonia, con *deditio* di barbari all'imperatore⁵³. Stilisticamente identici a questi – e quindi forse provenienti dallo stesso monumento – sono i due rilievi, oggi al Museo dei Conservatori, riadoperati nel cosiddetto Arco di Portogallo sulla via Flaminia⁵⁴ (nel quale si deve probabilmente riconoscere un accesso al tempio del Sole, databile quindi all'età di Aureliano). I soggetti che vi sono rappresentati (l'apoteosi di Sabina e forse la lettura da parte di Adriano del decreto di consacrazione della nuova diva) si riferiscono con certezza a un monumento di carattere funerario: l'attribuzione all'*Hadrianeum* – e la conseguente datazione all'inizio del governo di Antonino Pio – appare quindi possibile.

Caratteristiche tutto compreso analoghe possiamo riconoscere nella scultura ufficiale attribuibile all'inizio del governo di Marco Aurelio. A questa fase appartie-

ne un altro monumento legato al culto funerario imperiale, la base della colonna di Antonino Pio, eretta nel Campo Marzio in prossimità del luogo destinato all'incinerazione del principe e della moglie Faustina⁵⁵. Nel rilievo principale, i due sono rappresentati sulle spalle di un genio alato con il globo e il serpente (Aion), fiancheggiato da due aquile: l'apoteosi imperiale avviene alla presenza della dea Roma e del genio del Campo Marzio, caratterizzato dall'obelisco dell'*Horologium* di Augusto, che sorgeva in prossimità del luogo della pira funebre (*ustrinum*). Il gusto per le figure espresse ad altissimo rilievo su fondo neutro comincia qui a incrinarsi sotto l'azione di un colorismo più accentuato, che inizia a corrodere le nitide superfici: queste tendono a frammentarsi e quasi a dissolversi in giochi di pieghe sempre più profondi e contrastati. Anche se la struttura del classicismo antonino rimane ancora sostanzialmente intatta, si cominciano a intravedere i sintomi dello sgretolamento della forma classica, che diverrà irreversibile pochi decenni più tardi.

È interessante, da questo punto di vista, confrontare i tre rilievi aureliani esposti sullo scalone del Palazzo dei Conservatori⁵⁶ con gli otto riadoperati nell'arco di Costantino⁵⁷. L'identità delle dimensioni e la complementarità dei soggetti, che si completano vicendevolmente, sembrano confermare l'appartenenza a un unico monumento, al quale evidentemente dovettero collaborare botteghe diverse – caso del resto tutt'altro che raro nella scultura antica. La differenza stilistica tra i due gruppi è infatti piuttosto netta: i rilievi del Museo dei Conservatori (reimpiegati nella chiesa di Santa Martina) si rivelano opera di un atelier più tradizionalista, molto vicino ancora alle realizzazioni di età antonina, mentre quelli riadoperati nell'arco di Costantino presentano novità stilistiche rilevanti, alcune delle quali preludono a soluzioni che ritroveremo poco più tardi

nella colonna di Marco Aurelio. L'apporto novativo piú importante di questo maestro, che emerge largamente al di sopra della produzione contemporanea, è l'introduzione di una resa spaziale che porta alle estreme conseguenze la ricerca avviata già a partire dall'età flavia: con risultati che appaiono ancor piú evidenti, se li confrontiamo con l'impostazione del tutto tradizionale dei tre rilievi dei Conservatori: in questi ultimi le figure trascorrono, sostanzialmente, su un piano parallelo a quello dell'osservatore, con pochissimi scorci, secondo un modulo classico che era stato già accantonato dall'arte del medio ellenismo. Negli altri rilievi, invece, prevale una spazialità «aperta», dove la disposizione delle figure si articola secondo vettori prevalentemente perpendicolari rispetto all'osservatore, con movimenti in profondità, figure di faccia o di dorso, creando una spazialità circolare che include in sé anche lo spettatore e rompendo così le convenzioni piú radicate nella cultura classica. Nel rilievo con *liberalitas* questo modo di rappresentare tocca il punto piú innovativo e il piú alto insieme, con il dialogo istituito tra l'imperatore, seduto di tre quarti sull'alto *tribunal*, e un postulante disposto di spalle: invenzione straordinaria, che supera per potenza rappresentativa tutto quanto l'arte ufficiale del medio impero abbia mai realizzato.

Soluzioni analoghe sono ampiamente introdotte nel monumento piú ambizioso del periodo, la colonna di Marco Aurelio, realizzata certamente da Commodo, per commemorare le vittorie sui Quadi e i Marcomanni del padre (tra il 180 e il 192 d. C.)⁵⁸: basti pensare alla figura che entra all'interno di una città, rappresentata di dorso e in pieno movimento. Tuttavia la colonna – ispirata naturalmente alla Colonna Traiana – presenta caratteristiche di contenuto e di stile radicalmente diverse.

La fluidità ancora ellenistica che caratterizzava il piú antico modello traiano cede il posto a una visione piú

ritmica, spezzata: le figure, meno numerose, piú dense, dal rilievo piú accentuato; la mancanza o la sommarietà dell'ambientazione paesistica; la ripetizione ossessiva degli schemi e delle iconografie; la frontalità che caratterizza i personaggi rilevanti – e soprattutto l'imperatore – costituiscono altrettanti elementi che preludono alle soluzioni di contenuto e di forma tipiche della tarda antichità. L'espressione tende a contare piú della sintesi formale, e cosí l'equilibrio tra questi due aspetti – che presiede a tutta la cultura figurativa greco-romana – si spezza a favore del primo. Il risultato è un'arte tesa, drammatica, quanto mai adatta a rappresentare gli aspetti piú disumani della guerra. Lo strumento ideale per esprimere questo particolare linguaggio è il trapano corrente, che – al contrario dello scalpello, che gradua le superfici, e ne accentua quindi i collegamenti e l'aspetto organico – scava in profondità, opponendo senza mediazioni zone d'ombra a zone di luce e determinando una visione dove il colore – l'illusione – conta piú del risultato «tattile», plastico: il mezzo piú «irrazionale» sostituisce cosí quello piú «razionale». Questa forma frammentata e dissolta costituisce il mezzo piú efficace per esprimere i nuovi contenuti, quelli di una società ormai in crisi, toccata dal presentimento della propria decadenza. Siamo alle soglie di un'età di transizione, che si concluderà un secolo piú tardi con la piena affermazione della cultura tardoantica.

* Questo saggio prende l'avvio dall'età flavia. Per l'età giulio-claudia si rinvia ai contributi di Zanker e di Sommella e Migliorati nel vol. II/2 della *Storia di Roma*, Einaudi, Torino 1991.

¹ TACITO, *Storie*, I.4.2. La sintesi migliore sul periodo è ancora quella di R. BIANCHI BANDINELLI, *Roma. L'arte romana nel centro del potere*, Milano 1969. Molto utile R. BIANCHI BANDINELLI e M. TORELLI, *L'arte dell'antichità classica*, 2, Milano 1976 (con bibliografia precedente).

² P. MONCEAUX, *Histoire littéraire de l'Afrique chrétienne*, Paris 1901-23. Cfr. la critica di A. LA PENNA, *La cultura letteraria a Roma*, Roma-Bari 1986, p. 150.

³ ID., *Aspetti e conflitti della cultura latina dai Gracchi a Silla*, in «Dialoghi di Archeologia», IV-V (1970-71), pp. 193-211 (= *Fra teatro, poesia e politica romana*, Torino 1979, pp. 105-25).

⁴ Da ultimo, L. CANFORA, *Ellenismo*, Roma-Bari 1987.

⁵ O. BRENDEL, *Introduzione all'arte romana*, Torino 1982 (con l'importante Prefazione di S. Settis: dello stesso si veda *Un'arte al plurale. L'impero romano, i Greci e i posteri*, in questa *Storia di Roma*, IV, pp. 827-78).

⁶ Giustamente sottolineato in tutta la sua opera da R. Bianchi Bandinelli: cfr. ad esempio gli articoli raccolti in *Dall'ellenismo al medioevo*, Roma 1978.

⁷ PLINIO, *Epistole*, 3.5.7. I documenti relativi a Plinio sono comodamente raccolti nell'introduzione di J. Beaujeu all'edizione della *Storia naturale* delle Belles Lettres, vol. I, Paris 1950, pp. 13-20.

⁸ PLINIO, *Storia naturale*, 34.62.

⁹ *Ibid.*, 35.26.

¹⁰ *Ibid.*, 34.84.

¹¹ T. P. WISEMAN, *New Men in the Roman Senate*, Oxford 1971, pp. 107-16.

¹² SVETONIO, *Vespasiano*, 8.

¹³ *Ibid.*, 12.

¹⁴ *Ibid.*, 20.

¹⁵ E. LA ROCCA, *Un frammento dell'arco di Tito al Circo Massimo*, in «Bollettino dei Musei Comunali di Roma», XXI (1974), pp. 1 sgg. L'iscrizione è in *Corpus Inscriptionum Latinarum*, Berlin 1863 sgg., VI, 944.

¹⁶ M. PFANNER, *Der Titusbogen*, Mainz 1983.

¹⁷ M. TORELLI, *Culto imperiale e spazi urbani in età flavia*, in *L'Urbs. Espace urbain et histoire*, Rome 1987, pp. 563-82.

¹⁸ M. PFANNER, *Der Titusbogen* cit.

¹⁹ M. TORELLI, *Culto imperiale* cit.

²⁰ *CIL*, VI, 943.

²¹ R. BIANCHI BANDINELLI, *Roma* cit., pp. 212-14.

²² F. MAGI, *I rilievi flavi del Palazzo della Cancelleria*, Roma 1945.

²³ *Domiziano-Nerva. La statua equestre di Miseno. Una proposta di ricomposizione*, Napoli 1987.

²⁴ R. BIANCHI BANDINELLI e M. TORELLI, *L'arte* cit., nota 105.

²⁵ F. COARELLI, *Il Foro Boario*, Roma 1989, pp. 373-74, 389-91.

²⁶ A. M. MCCANN, *A Re-Dating of the Reliefs from the Palazzo della Cancelleria*, in «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung», LXXIX (1972), pp. 249-76.

²⁷ Cfr. S. SETTIS, *Prefazione* cit.; ID., *Un'arte al plurale* cit.

²⁸ P. H. V. BLANCKENHAGEN, *Flavische Architektur und ihre Dekoration untersucht am Nervaforum*, Berlin 1940.

²⁹ M. FUCHS, *Zu einigen Relieffragmenten aus dem Balbustheater und dem Nachleben des grossen Frieses von Pergamon*, in «Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts», XCIX (1984), pp. 215-55.

³⁰ F. LEON, *Die Bauornamentik des Trajansforums und ihre Stellung in der früh- und mittelkaiserzeitlichen Architekturdekoration Roms*, Wien-Köln-Graz 1971.

³¹ A. GIULIANO, *Documenti per servire allo studio del monumento degli Haterii*, in «Memorie della classe di scienze morali e storiche dell'Accademia dei Lincei», serie 8, (1968), 6, pp. 449-82, tavv. I-XX; F. COARELLI, *La riscoperta del sepolcro degli Haterii. Una base con dedica a Silvano*, in *Studies in Classical Art and Archaeology. A Tribute to P. H. v. Blanckenhagen*, New York 1979, pp. 255-69.

³² A. CARANDINI, *Vibia Sabina. Funzione politica, iconografia e il problema del classicismo adrianeo*, Firenze 1969.

³³ Da ultimo, G. GULLINI, *Apollodoro e Adriano: ellenismo e classicismo nell'architettura romana*, in «Bollettino d'Arte», serie 5, VIII (1968), pp. 63-80; W. D. HEILMEYER, *Apollodorus von Damaskus der Architekt des Pantheon*, in «Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts», XC (1975), pp. 316-47.

³⁴ M. BREONE, *Tecniche e ideologie dei giuristi romani*, Napoli 1971, pp. 24 sgg., e, in questo volume, A. SCHIAVONE, *Il pensiero giuridico fra scienza del diritto e potere imperiale*, pp. 42 sgg.

³⁵ R. BIANCHI BANDINELLI, *Il «Maestro delle imprese di Traiano»*, in *Storicità dell'arte classica*, Bari 1973³, pp. 347-79.

³⁶ P. ZANKER, *Das Trajansforum als Monument imperialer Selbstdarstellung*, in «Archäologischer Anzeiger» (1970), pp. 499 sgg.; P. GROS e M. TORELLI, *Storia dell'urbanistica. Il mondo romano*, Roma-Bari 1988, pp. 194-98.

³⁷ S. SETTIS, A. LA REGINA, G. AGOSTI e V. FARINELLA, *La Colonna Traiana*, Torino 1988.

³⁸ AMMIANO MARCELLINO, 16.10-15-16.

³⁹ G. GATTI, in G. CARETTONI, A. M. COLINI, L. COZZA e G. GATTI, *La pianta marmorea di Roma antica*, Roma 1960, pp. 214-18.

⁴⁰ *Ibid.*; F. COARELLI, *L'urbs e il suburbio*, in A. GIARDINA (a cura di), *Società romana e impero tardo antico*, II, Roma-Bari 1986, pp. 22 sgg.

⁴¹ S. SETTIS e altri, *La Colonna Traiana* cit., p. 73.

⁴² H. I. MARROU, *La vie intellectuelle au Forum de Traian et au Forum d'Auguste*, in «Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'Ecole française de Rome (fino al 1971)», XLIX (1932), pp. 93-100.

⁴³ SVETONIO, *Claudio*, 42.

⁴⁴ M. TORELLI, *Typology and Structure of Roman Historical Reliefs*, Ann Arbor Mich. 1982, pp. 119-22.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ M. PALLOTTINO, *Il grande fregio di Traiano*, Roma 1938.

⁴⁷ W. GAUER, *Untersuchungen zur Trajanssäule*, I, Berlin 1977; S. SETTIS e altri, *La Colonna Traiana* cit., pp. 202-19 e *passim*.

⁴⁸ H. P. L'ORANGE e A. VON GERKAN, *Der Spätantike Bildschmuck der Constantinsbogen*, Berlin 1939; J.-C. GRENIER e F. COARELLI, *La tombe d'Antinoüs à Rome*, in «Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'École française de Rome. Antiquité (dal 1971)», XCVIII (1986), pp. 27-53.

⁴⁹ J. M. C. TOYNBEE, *Death and Burial in the Roman World*, London 1971, pp. 39-42.

⁵⁰ *Camposanto monumentale di Pisa*, I. *Le antichità*, Pisa, pp. 17-18, figg. 122-25.

⁵¹ J. M. C. TOYNBEE, *The Hadrianic School. A Chapter in the History of Greek Art*, Cambridge 1934.

⁵² F. CASTAGNOLI, *Due archi trionfali della via Flaminia presso Piazza Sciarra*, in «British Archaeological Reports», LXX (1942), pp. 57-82, fig. I.

⁵³ V. CIANFARANI, *Rilievo romano di Villa Torlonia*, *ibid.*, LXXIII (1949-50), pp. 235-54, tav. I.

⁵⁴ *Rilievi storici capitolini*, Roma 1986.

⁵⁵ L. VOGEL, *The Column of Antoninus Pius*, Cambridge Mass. 1973.

⁵⁶ I. SCOTT RYBERG, *Panel Reliefs of Marcus Aurelius*, New York 1967.

⁵⁷ H. P. L'ORANGE e A. VON GERKAN, *Der Spätantike Bildschmuck* cit. pp. 183 sgg.; I. SCOTT RYBERG, *Panel Reliefs* cit.

⁵⁸ G. BECATTI, *La colonna coelide istoriata*, Roma 1960, pp. 47-82.